

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)

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)

GENEVIEVE WARWICK (EDINBURGH COLLEGE OF ART

THE UNIVERSITY OF EDINBURGH)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

CHIARA CRUCIANI E ELENA PETRACCA

PROPRIETARIO 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

4 · 2023

ALLEGORIE SACRE. LO STATUTO DELLE IMMAGINI
TRA PREDICAZIONE E FEDE
DAL CINQUECENTO AL SETTECENTO



AGORÀ & CO.

Laborem saepe Fortuna facilis sequitur

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

©2023 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 1722-9871

ISBN 979-12-80508-64-5

SOMMARIO

ALLEGORIE SACRE. LO STATUTO DELLE IMMAGINI TRA PREDICAZIONE E FEDE DAL CINQUECENTO AL SETTECENTO

CRISTINA GALASSI, SONIA MAFFEI, Introduzione	1
GIUSEPPE CAPRIOTTI, <i>Un'allegoria antiggiudaica agostiniana in contesto francescano. La Croce Vivente di Garofalo all'Ermitage di San Pietroburgo</i>	3
MASSIMILIANO ROSSI, «Questo imperio giustissimo e pio». Il «Paradiso» asburgico del Prado	27
SILVIA MASSARI, <i>La sala del fregio allegorico nel convento di Sant'Agostino a Bergamo: analisi dei dati materiali e dei documenti d'archivio</i>	51
SONIA MAFFEI, <i>Dai libri alla parete: la sala del fregio allegorico nel convento di Sant'Agostino a Bergamo</i>	63
ALESSANDRA CASATI, «Sei fatta spettatrice di quella tragica insegna»: i Sacri Monti prealpini tra immagine, diceria e allegoria	91
ANTONELLA CAPITANIO, <i>L'emergere dell'allegoria nei calici cattolici post-tridentini</i>	111
ALICE MANIACI, «Non altronde spinto che da fraterno affetto». I Geroglifici morali di Vincenzo Ricci da San Severo	129
DANIELA CARACCILO, «Immagini cavate dalle historie». Sacri simboli e allegorie illustrate nella Napoli del Seicento	151
ERMINIA ARDISSINO, I Geroglifici Morali. Dalla predicazione alla poesia di Maria Alberghetti	187
MARIA VITTORIA SPISSU, 'Ut signaculum super cor tuum'. Perfezione morale e sovranità imperiale nei mondi iberici europei e americani (1526-1770)	209

SOMMARIO

RECENSIONI

- ROSANNA CIOFFI, rec. a Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma*, a cura di Paolo Pastres, Ponzano Veneto, Zel Edizioni, 2022 247
- CRISTINA GALASSI, rec. a Irene Malcangi, Francesco De Martino, «Guida» ai dipinti murali di Mario e Guido Prayer (1924) nell'Aula Magna del Palazzo Ateneo di Bari. *Un'Aula Magna da mito*, introduzione di Stefano Bronzini, prefazione di Mimma Pasculli Ferrara, Fasano (Br), Schena Editore, 2022 251
- CRISTINA GALASSI, rec. a Alessio Monciatti, *Il nuovo nell'arte medioevale. Temi Percorsi Rappresentazioni*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2023 258

ALLEGORIE SACRE. LO STATUTO DELLE IMMAGINI
TRA PREDICAZIONE E FEDE
DAL CINQUECENTO AL SETTECENTO

INTRODUZIONE

ALLEGORIE SACRE. LO STATUTO DELLE IMMAGINI TRA PREDICAZIONE E FEDE DAL CINQUECENTO AL SETTECENTO

Il IV numero di «Fontes» propone alcuni temi discussi all'interno del convegno *Allegorie sacre: lo statuto delle immagini tra predicazione e fede dal XVI al XVIII secolo*, curato da Sonia Maffei e Alice Maniaci e tenutosi il 9-10 giugno 2023 presso l'Università degli Studi Pisa, all'interno delle attività del Dottorato in Storia delle Arti e dello Spettacolo delle Università di Firenze, Pisa e Siena. Il volume accoglie i contributi dei relatori che, aderendo alla *call* della rivista, hanno voluto contribuire ad una discussione ampia su vari aspetti della comunicazione simbolica di ambito religioso. In questo numero il tema dell'allegoria sacra è stato sviluppato su più piani, affrontando casi di derivazioni e applicazioni di allegorie religiose nate in continuità o in discontinuità con le immagini diffuse nel mondo editoriale.

Subito dopo la pubblicazione dell'*Iconologia* di Cesare Ripa la letteratura delle immagini del XVII secolo si focalizza su *corpora* dedicati a temi specificamente religiosi, tra cui si segnalano i *Geroglifici morali* di Vincenzo Ricci (Napoli 1626) e le *Imprese sacre* di Paolo Aresi (Milano 1621-40).

Queste nuove ideazioni si intrecciano in modo vitale con la tradizione cinquecentesca, per esempio con i *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano e la letteratura moraleggiante degli emblemi e delle imprese e con nuovi generi a stampa, come i catechismi illustrati. Il mondo dell'editoria libraria si rivela così come uno strumento di disseminazione di nuovi contenuti iconografici, da utilizzare come utili apporti non solo per cicli figurativi ma anche per la predicazione o la meditazione religiosa.

Si tratta di un tema vasto, dalle molteplici problematiche, sviluppate a partire dal Cinquecento, e qui affrontato partendo da diverse prospettive:

in alcuni contributi - come nei saggi di Daniela Caracciolo (dedicato alle allegorie presenti in pubblicazioni a carattere simbolico e religioso della Napoli seicentesca), di Alice Maniaci (incentrato sui *Geroglifici morali* di Vincenzo Ricci) e di Erminia Ardissino (che analizza i *Geroglifici morali* di Maria Alberghetti) - il discorso si sviluppa direttamente all'interno dei testi a stampa, intrecciando interessanti riflessioni sul processo allegorico che unisce immagini e testi. In altri contributi - come quelli di Massimiliano Rossi (dedicato al *Paradiso* di Tiziano oggi al Museo del Prado) e di Giuseppe Capriotti (che tratta della *Croce vivente* di Garofalo, oggi al Museo dell' Ermitage di San Pietroburgo) - l'interazione tra testi e immagini motiva la complessità allegorica delle soluzioni realizzate dagli artisti. In altri articoli - come quello di Antonella Capitanio (dedicato alla dimensione allegorica dei calici eucaristici) - si analizzano casi di studio in cui la forza del simbolo trapela, oltre le immagini, anche dalla natura dei materiali utilizzati. Infine, in altri saggi - come quelli di Maria Vittoria Spissu (che approfondisce le interconnessioni tra iconografie diffuse nei Vicereami della Nuova Spagna e del Perù e i trattati politici e spirituali elaborati nell'Europa cattolica), di Silvia Massari e Sonia Maffei, (dedicati alle decorazioni allegoriche della sala del fregio di Sant' Agostino a Bergamo) - lo studio di trattati e testi a stampa si mostra risolutivo per la comprensione delle invenzioni figurative.

Il volume, dunque, traccia percorsi e individua tematiche di grande interesse, che ci auguriamo possano essere percorse e arricchite nelle prossime ricerche degli studiosi.

CRISTINA GALASSI, SONIA MAFFEI

UN'ALLEGORIA ANTIGIUDAICA AGOSTINIANA IN CONTESTO FRANCESCO. LA *CROCE VIVENTE* DI GAROFALO ALL'ERMITAGE DI SAN PIETROBURGO*

GIUSEPPE CAPRIOTTI

Abstract

The aim of this essay is to analyze the reasons why Bernardino Tisi, known as Garofalo, reused the iconographic program of a fresco, created between 1522 and 1523 in the refectory of the Augustinian convent of Sant'Andrea in Ferrara (now in the Pinacoteca Civica in Ferrara), in a canvas which was painted a few years later for the refectory of the observant Franciscan nuns of San Bernardino, also in Ferrara (today in the Hermitage of St. Petersburg). The identification of some small differences between the two paintings and the analysis of the new female Franciscan context can help us to understand the meaning of this iconographic reuse, while some details lost due to the detachment of the fresco, but still legible in the canvas of the Hermitage, allow us to grasp the general meaning of the original figurative program even better.

1. PREMESSA

Lo scopo di questo saggio è analizzare le ragioni che possono aver portato Bernardino Tisi, detto il Garofalo, a riutilizzare con poche differenze il programma iconografico di un affresco, realizzato tra il 1522 e il 1523 nel refettorio del convento agostiniano di Sant'Andrea a Ferrara (staccato nel 1841 e ora conservato in Pinacoteca Civica a Ferrara, fig. 1)¹, in una tela

* Questo testo è il frutto delle ricerche condotte nel secondo semestre dell'a.a. 2022-2023 alla Tel Aviv University di Israele come Visiting Professor e del vivace confronto che ho avuto in quell'occasione con gli studenti del mio corso e con alcuni colleghi, dai quali ho ricevuto molti consigli.

«QUESTO IMPERIO GIUSTISSIMO E PIO».
IL «PARADISO» ASBURGICO DEL PRADO

MASSIMILIANO ROSSI

Abstract

In this contribution the so-called *Glory*, which is now preserved in the Prado Museum, painted by Titian for Charles V of Hapsburg and delivered to the Emperor in 1554, is definitively reconsidered as a *Paradise*, according to a definition given sometimes by the painter himself. This identification is based on the blatant similarity between the “candida rosa” of “beati”, as it was described in Dante’s *Paradiso* (in particular in cantoes XXXII-XXXX-III) and the leading characters who surround Charles V and his family’s apotheosis in the painting. Key figure appears the never correctly recognised young woman, dressed in bright green, who is now interpreted as St. Anne, one of the most important patronesses of the imperial Dynasty, at least since the fifteenth Century, present also in Dante’s last vision. Her astonishing beauty and youth are connected both to the theological concept of “grace” (inscribed also in her Jewish name) and to the mystery of Immaculate Conception. Moreover, in *Paradise*, Dante is allowed to perceive the glory of the blessed souls, among which the Virgin’s mother, as they were already resurrected in their uncorrupted flesh. If the medieval imagery is adopted by the artist in order to substitute Charles V to Dante and, in doing so, epitomize the political ideal of *monarchia universalis* dear to Hapsburg’s House, also Titian seems to pursue the effort to bind Dante’s myth to himself and his own Venetian *maniera moderna*, a myth which had been, up to then, invariably brought back to Michelangelo’s peculiar *terribilità*.

L’opera (fig. 1) è commissionata a Tiziano durante il suo secondo soggiorno ad Augusta (1550-1551) da Carlo V, quando già l’Imperatore meditava il ritiro dalla vita pubblica. L’artista la invierà a Bruxelles nel settembre del 1554, augurandosi, in una lettera al cancelliere Granvelle, il 10 di quel mese, che la «Santa Trinità in compagnia della Madonna in cielo» troverà «Sua Maestà Cesarea» «in pace e vittoria gloriosa»¹.

¹ Desidero ringraziare, a vario titolo, Daniela Caracciolo, Paolo Celi, Fabrizio Crivello, Enrico Dal Monte, Carlo Falciani, Sefy Hendler, Fabrizio Lelli, Marco Leone, Christina

LA SALA DEL FREGIO ALLEGORICO NEL CONVENTO DI SANT'AGOSTINO A BERGAMO: ANALISI DEI DATI MATERIALI E DEI DOCUMENTI D'ARCHIVIO

SILVIA MASSARI

Abstract

With the restoration of the minor cloister of the convent of St Augustine in Bergamo, the recovery project of the ancient architectural complex has finally concluded. During the intervention of restoration various decorative fragments, from different historical periods, have been discovered on wall surfaces. In a large hall on the first floor, in the north side of the cloister, a very interesting decorative frieze dating between the 16th and 17th centuries has emerged under many layers of paint. This paper analyzes the material characteristics the wall decoration, currently under restoration, and proposes a first interpretation of the data emerging from archival research. The interpretation of the complex iconography of the frieze is the subject of another paper in this same publication.

L'approfondimento sugli avvenimenti storici che hanno interessato il convento di S. Agostino a Bergamo, a partire dalla sua fondazione fino ad oggi, fa emergere con chiarezza l'importante ruolo ricoperto da questo sito nelle vicende cittadine, politiche e religiose. Fu dimora e territorio d'incontro di grandi intellettuali, luogo d'accoglienza per eminenti personalità, terreno di scontri sociali e sede di illustri atenei. Dall'insediamento della comunità degli Eremitani, sul finire del XIII secolo, al trasferimento della Congregazione Agostiniana dell'Osservanza di Lombardia nel 1443, la fortuna del complesso di S. Agostino derivò, in parte, dalla sua strategica collocazione sul territorio, in affaccio sulla pianura, e al suo stretto rapporto con le mura e con la città, come già sottolineava Lelio Pagani nel 1986¹. Ma non solo,

¹ Pagani 2007, p. 11.

DAI LIBRI ALLA PARETE: LA SALA DEL FREGIO ALLEGORICO NEL CONVENTO DI SANT'AGOSTINO A BERGAMO

SONIA MAFFEI

Abstract

This essay focuses on a recent discovery that occurred during the restoration of the minor cloister of the Convent of St. Augustine in Bergamo. In a large room on the first floor on the north side of the cloister, an interesting fresco decoration dating back to two different periods (the second half of the XVI century and 17th century) has appeared under surface layer repainted (see Silvia Massari's essay in this volume). Our essay proposes an iconographic study of the hall's complex frieze, which deals with themes of great importance for the spiritual and religious life of the Christians, using symbols drawn from two main sources, Pierio Valeriano's *Hieroglyphica* and Paolo Aresi's *Le sacre imprese*, and in particular relying on the engravings illustrating the two volumes.

I. IL FREGIO ALLEGORICO DI BERGAMO

Il ciclo decorativo rinvenuto nella stanza del fregio allegorico del Chiostro Piccolo del convento di S. Agostino a Bergamo costituisce un esempio molto interessante della fortuna figurativa della letteratura emblematica cinque-seicentesca in particolare in un campo d'indagine ancora poco frequentato dagli studi, quello dell'applicazione figurativa delle illustrazioni librarie. Infatti due dei più importanti *corpora* simbolici pubblicati tra Cinquecento e Seicento sono stati ripresi con grande fedeltà per la creazione delle invenzioni pittoriche del fregio, ma con una interessante peculiarità: gli ideatori del programma figurativo non hanno desunto le raffigurazioni solo ispirandosi alle parole dei testi, ma hanno preso i loro modelli direttamente dalle illustrazioni incise nei volumi. Le pitture di Sant'Agostino producono così l'effetto visivo affascinante di vedere, trasposti dalla carta alla superficie muraria, immagini e simboli comunemente visti nel piccolo

«SEI FATTA SPETTATRICE DI QUELLA TRAGICA
INSEGNA»: I SACRI MONTI PREALPINI TRA IMMAGINE,
DICERIA E ALLEGORIA

ALESSANDRA CASATI

Abstract

The use of allegory in the context of the sacred narrative in the Pre-Alpine Sacri Monti is a theme that still awaits a systematic survey and that is inevitably linked to the purposes and communication tools that are implemented within each chapel. So the Sacred Mountains can be interpreted as an expression of a stratification of images and meanings. As part of a reflection on the theme of the sacred allegories, the figurative and symbolic laboratory of the Sacri Monti gave a deep contribution, which Giovan Battista Marino also noticed in his *Dicerie* (1618): «questi monti alpini» with their astonishing imagery and vivid narrative present multiple reading levels and communication systems. About these aspects the paper provides a first analysis of significant examples.

L'impiego dell'allegoria nel contesto della narrazione sacra nei Sacri Monti prealpini è tema che ancora attende sistematiche ricognizioni e che si lega inevitabilmente ai fini ed alle modalità comunicative che si attuano di volta in volta all'interno delle singole cappelle. Nel racconto sacro le allegorie vengono sì impiegate, ma in misura inferiore rispetto al sistema del parallelo narrativo legato alla retorica della predicazione, affiancando ad esempio la vita di San Francesco a quella di Cristo nel caso di Orta, oppure la vita di Cristo a quella di Daniele nel caso di Varallo.

Per introdurre in questa sede un percorso di interpretazione, può essere utile partire da un passo delle *Dicerie sacre* di Giovan Battista Marino¹,

¹ Marino 1614 (2014). L'opera si colloca nel momento in cui il poeta, nel 1603, lascia la protezione di Melchiorre Crescenzi ed entra formalmente al servizio del cardinale Pietro Aldobrandini, nipote di Clemente VIII.

L'EMERGERE DELL'ALLEGORIA NEI CALICI CATTOLICI POST-TRIDENTINI

ANTONELLA CAPITANIO

Abstract

The allegorical dimension of the Eucharistic chalice finds particular exaltation from the very early 17th century onwards, with inventions that do not merely decorate the object with significant images, but make those figurations the very structure of the work, so that the stem supporting the cup can become a bunch of grapes, the Woman of the Apocalypse, a Pelican or, later, the figure of Faith. The first invention is owed to Cosimo Merlini, a Bolognese goldsmith working in Florence for the grand ducal court from the second decade of the 17th century onwards, but surprising displays of meaning can still be found in the early 19th century, when for example a chalice by Pietro Paolo Aversa - a silversmith from Catania - features a figure of Faith evoking a winged victory as its stem.

Il calice eucaristico della liturgia cattolica – astraendo dalle ragioni della fede che lo legano al mistero cardine di tale religione – è di fatto in sé un'allegoria, presente nella definizione stessa di calice, quando intesa come cifra simbolica della sofferenza, attestata in particolare già in passaggi biblici come «Ecco, coloro che non erano obbligati a bere il calice lo devono bere e tu pretendi di rimanere impunito?» (Geremia 49,12) oppure «Si riverserà su di te il calice della destra del Signore e la vergogna sopra il tuo onore» (Abacuc 2,16): una radice del significato già esplicitata da Fra Giordano da Pisa nella sua predica del 15 aprile 1304, quando afferma «Calice suole chiamare la Scrittura il bevaggio amaro: e Cristo chiamoe la passione calice»¹.

¹ Giordano da Pisa 1831, vol. 2, p. 121, (https://www.google.it/books/edition/Prediche_del_beato_fra_Giordano_da_Rival/hw8bPy_oQoQC?hl=it&gbpv=1&dq=Fra+Giordano+calice&pg=PA121&printsec=frontcover).

«NON ALTRONDE SPINTO CHE DA FRATERO
AFFETTO». I GEROGLIFICI MORALI DI VINCENZO RICCI
DA SAN SEVERO

ALICE MANIACI

Abstract

This essay presents the state of studies conducted by the author on a seventeenth-century iconographic repertoire published by Frair Vincenzo Ricci da San Severo titled *Geroglifici morali* (Naples, Gio. Domenico Roncagliolo, 1626). The work, not well known to scholars, is similar to Ripa's *Iconologia* and consists of a set of two hundred religious allegories. Although the *Geroglifici morali* were originally conceived by the author as a manual for Christian education for the faithful and preachers, during the seventeenth and nineteenth centuries, they were welcomed by painters and sculptors as a repertoire of allegorical inventions for artistic use. The study shows Ricci's work, investigating some contents of the volume and presenting some examples of its iconographic success.

Nel 1630 uscì a Padova, presso l'editore Donato Pasquardi, la nuova versione del repertorio iconografico di Cesare Ripa, con l'eloquente titolo *Della più che novissima Iconologia*: essa prometteva al pubblico un aggiornamento dei contenuti allegorici ed eruditi, perlopiù curati dall'intellettuale romano Giovanni Zaratino Castellini¹. Nella lettera ai lettori, Pasquardi presenta l'opera e avvisa il pubblico della recente stampa di un volume, composto «ad imitazione dell'*Iconologia*»: i *Geroglifici morali* del padre francescano fra Vincenzo Ricci da San Severo, editi a Napoli nel 1626, nella

¹ Per le edizioni seicentesche dell'*Iconologia* curate da Giovanni Zaratino Castellini rimando a Maniaci 2022, pp. 31-54. Segnalo anche Maniaci 2023 in Scagliosi 2023 (in corso di stampa). Sull'*Iconologia* cfr. Maffei 2008; Maffei 2009; Maffei 2010; Maffei 2012; Maffei 2019; Gabriele-Galassi-Guerrini 2013; Scagliosi 2023.

«IMMAGINI CAVATE DALLE HISTORIE». SACRI SIMBOLI E ALLEGORIE ILLUSTRATE NELLA NAPOLI DEL SEICENTO

DANIELA CARACCILO

Abstract

The contribution concerns, through the study of some specific cultural contexts, the issue of the relation between the imagines of the Teatin and Jesuitic books, allegoric symbols by literature sacred by XVII century. An in-depth analysis is dedicated to the chapel of Madonna Purità in Naples, as an example of an integrated interpretation of pictures, emblems and sculptures.

Pittura della Religione, non del Papa, ma vera Evangelica:

Dimmi tu sì stracciata che sei? Vera
Figlia del sommo Dio Religione.
Perché vesti sì vil? Perché non curo
Le caduche ricchezze, e le disprezzo.
Quel libro che vuol dir? Qui dentro è scritta
Del Padre mio la veneranda Legge.
E perch'hai nudo 'l petto? Perché nuda
Convien mostrarsi che am 'l candore.
Perché t'appoggi alla croce? A me grato
Riposo è questo, e ogni mia quiete.
Che voglian dir quest'ali? Perché insegno
A gli huomini volar sopra le stelle.
Perché mandi fuor raggi? Perché scaccio
Le tenebre dal cor, e dalla mente.
Quel fren lì che c'insegna? Questo mostra
Della mente i furori a raffrenate
Perché premi la Morte? Perché sola
L'ho vinta, e della Morte io son la morte.

I GEROGLIFICI MORALI.
DALLA PREDICAZIONE ALLA POESIA DI MARIA
ALBERGHETTI

ERMINIA ARDISSINO

Abstract

This essay investigates the use of hieroglyphics in moralising texts and homilies in 16th- and 17th-century Italy. Starting with Pierio Valeriano's moralising adaptation of Orapollo's ancient *Hieroglyphica*, and comparing this use with the invention of 'sermons *a impresa*', then reviewing the repertoires of seventeenth-century preachers (by Raffaele delle Colombe, Vincenzo Ricci, and Mario Bignoni), it finally considers the eccentric use of hieroglyphics proposed in the collection of poems by the 'dimessa' Maria Alberghetti, *Giardino di poesie spirituali* (1674). The collection, put together by her sister nuns after her death, shows remarkable awareness of this invention of Baroque culture and the use of hieroglyphics in spirituality by members of the female congregation of 'dimesse'. One section of the poetry collection, entitled *Geroglifici morali*, uses evangelical figures to symbolize moral or Christian attitudes, to be imitated or avoided.

La riscoperta, o scoperta rinascimentale, dei geroglifici, che prende il via con il ritrovamento da parte di Cristoforo Buondelmonti nel 1422 del manoscritto con i *Hieroglyphica* di Orapollo, trova una decisiva declinazione morale di lunga durata a iniziare dalla ricca compilazione di Pierio Valeriano (Giovan Pietro delle Fosse di Belluno), che nel 1556 dà alle stampe a Basilea i suoi *Hieroglyphica*¹. Se quelli di Orapollo (tradotti in greco da un non identificato Filippo) consistevano in una lettura anche allegorica di 189 degli antichi segni egizi, rilevando qualità simboliche che si ritenevano insite nel

¹ Su Buondelmonti cfr. Weiss 1964. Per l'opera Orapollo 1996, sulla cui valorizzazione Weiss 1969; Savarese-Gareffi 1980.

«*UT SIGNACULUM SUPER COR TUUM*».
PERFEZIONE MORALE E SOVRANITÀ IMPERIALE
NEI MONDI IBERICI EUROPEI E AMERICANI (1526-1770)

MARIA VITTORIA SPISSU

Abstract

This essay explores the construction of compassionate and harmonious imagery in the Early Modern Iberian worlds. Subjects painted in the Viceroyalties of New Spain and Peru and political and spiritual treatises devised in Habsburg Catholic Europe functioned as significant but subtle propaganda for a system of ideal virtues. The study connects distant areas and different objects called upon to disseminate iconographic patterns, sacred allegories, and ideas about the moral superiority of imperial sovereignty and its affiliated hierarchies. Triumphal chariots, substantial images of hearts, and moral emblems deployed ideas of a zealous and militant monarchy and extolled perfection and concord, both essential for the salvation of the faithful and the preservation of the empire.

Nella *Allegoria della Crocifissione* (fig. 1), attribuita a Francisco Antonio Vallejo (ca. 1770, LACMA, Los Angeles), la Croce è sormontata dal Sacro Cuore di Gesù. È la zona apicale, quella del dialogo celeste tra Dio Padre che indica il cuore stesso, il Cristo risorto e la colomba dello Spirito Santo, in atto di presidiare le potenzialità salvifiche che si irradiano tutt'intorno. Il cuore ricompare nel dialogo mistico tra Santa Gertrude, intenta ad offrire il suo al Bambino che ricambia, in un sognante e silenzioso scambio di doni e conforto. L'allegoria, composta, come si trattasse di una visione spirituale, è affollata di santi gesuiti. L'idea compositiva proviene da una incisione (1737-42), realizzata dai 'fratelli cattolici', originari di Augusta, Joseph Sebastian Klauber e Johann Baptist Klauber¹. Discostandosi dal

¹ Katzew 2022, pp. 129-131.

RECENSIONI

Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma*, a cura di Paolo Pastres, con una postfazione di Pierre Rosenberg, Ponzano Veneto, Zel Edizioni, 2022

La riedizione del *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma* di Francesco Algarotti, curata da Paolo Pastres, primo volume della collana *Venezia Cosmopolita. Pagine d'arte del Sei e del Settecento* - diretta dallo stesso Pastres insieme con Enrico Lucchese - è un'occasione per riflettere su un personaggio poliedrico e cosmopolita che meriterebbe più attenzione da parte degli storici dell'arte del Settecento. Facendo tesoro della messe di studi contemporanei prodotti dai vari specialisti delle branche di saperi con cui si misurò l'intellettuale veneziano e tirando in ballo altri protagonisti della cultura europea della prima metà del Settecento, Pastres pone un importante tassello nel mosaico della conoscenza di Algarotti, offrendo una chiave di lettura fino a questo momento inedita del *Saggio* in questione, utile non solo per gli storici della critica d'arte ma anche per quegli studiosi che si sono dedicati all'Algarotti letterato, cultore delle scienze e della filosofia, diplomatico e massone. Paolo Pastres, noto alla comunità scientifica soprattutto per i suoi studi su Lanzi, è autore di altri pregevoli scritti su Algarotti, pubblicati su riviste e atti di convegni, dai quali lo studioso udinese si rivela un conoscitore non solo del colto e frizzante illuminista veneziano, ma anche del *côté* storico-culturale in cui va collocata la sua produzione. Una "dottrina" di ampio respiro, indispensabile per cogliere il senso delle cose d'arte in un periodo straordinariamente foriero di novità quale fu il XVIII secolo. E dunque, nel contesto delineato, troviamo subito: Augusto III di Sassonia e Federico II di Prussia, protettori dell'Algarotti, ma anche un giro di personaggi inglesi, quali il console Joseph Smith o il politico Thomas Hollis, dedicatario del *Saggio* in questione. A costoro è d'obbligo aggiungere Jean Baptiste Boyer d'Argens, autore di alcune *Réflexions critiques sur les différentes écoles de peinture* contro il quale Algarotti polemizza nel suo *Saggio*. Questo aristocratico francese fu ben noto, al suo tempo, nel panorama dei dissidenti libertini orbitanti intorno allo stesso Federico di Prussia. Egli fu partigiano ad oltranza dei primi Lumières, pronto a denigrare con scettica ironia tutto ciò che sapesse di intolleranza religiosa e moralismo bigotto. Insomma: ciò che Pastres mette in evidenza è il giro di cultura filobritannica e filoprussiana, impersonata da Algarotti alla grande nella squadra del primo Illuminismo italiano che ebbe in Venezia un significativo crogiuolo. Particolare non secondario è la data della pubblicazione del *Saggio*, 1763, che Pastres mette in relazione all'appena conclusa Guerra dei Sette anni. Un conflitto che, grazie a un'ampia alleanza comprendente inglesi e prussiani, aveva ridimensionato la Francia, in particolare, nell'ambito dei rispettivi possedimenti coloniali. Si poteva, dunque, finalmente delimitare anche l'eredità artistica del *Siècle de Louis XIV*, cui d'Argens si era appellato per esaltare i pittori d'Oltralpe suoi contemporanei, contestando la tradizione dell'*Académie royale de peinture et de sculpture* in base alla quale i migliori allievi erano inviati a Roma per una sorta di scuola di perfezionamento. Ma di questo diremo di qui a poco. Nell'ampia introduzione critica premessa all'operina del veneziano, lo studioso udinese mette in gioco una serie di personaggi di primo e secondo piano dell'Illuminismo europeo, attenti al variegato mondo del collezionismo e del mercato dell'arte praticato, senza pregiudizi, insieme con i loro interessi per la filosofia, la musica, la letteratura, le scienze, la religione, la politica, l'economia. Una pluralità di conoscenze connesse con l'enciclopedismo che si sviluppò nella prima metà del Settecento. A mio giudizio, questo è un periodo non troppo

indagato dagli storici dell'arte e della critica d'arte, perché schiacciato dai giganti (artisti e trattatisti) del barocco prima e del neoclassicismo dopo. E invece, come conferma Pastres, assai moderno si dimostra Algarotti allorché esalta: «[...] bellezze nascoste, o sconosciute ai più, che costellano l'intera Italia, proponendo un Gran Tour molto più articolato e capillare dell'usuale, che non doveva toccare solamente le capitali, conducendo gli appassionati alla scoperta di centri "minori" o "periferici"». E proprio a commento dell'esaltazione da parte di Algarotti di personalità non solo *maiores* ma anche *minores* dell'arte italiana del Cinque e del Seicento, ridimensionate dal francese a cospetto dei suoi campioni transalpini, l'illuminista veneziano si spinge ad affermare, come rileva Pastres, che le «migliori opere di un pittore sogliono essere quelle che di lui si veggono nella patria o residenza sua», e dunque l'auspicio, da parte dello scrittore veneziano, di aprire sedi dell'*Accadémie royale* anche a Venezia, a Firenze e Bologna - dove egli si era formato a contatto con Francesco, Eustachio e Gian Pietro Zanotti -, sedi di straordinario prestigio culturale e artistico, altrettanto utili, quanto Roma, per completare il percorso formativo dei *pensionnaires*. «Per dimostrarlo, nel *Saggio* - scrive Pastres - sono riportati numerosi esempi, indicando la città e in qualche caso il sito preciso in cui conoscere il meglio della pittura italiana del XVI e XVII secolo, scegliendo tra i grandi nella scuola veneziana, bolognese, fiorentina e romana; allo stesso modo, per equanimità e per confermare che si tratta di un principio generale, chi volesse apprezzare pienamente Le Brun o Le Seur dovrebbe recarsi in Francia». A tali considerazioni di Pastres, vorrei però osservare anche la sintonia tra Algarotti e d'Argens per un gusto classicista tipicamente arcadico e, per quanto riguarda l'italiano, aggiungerei illuminista; perché l'attenzione alla pittura veneziana è certamente dettata dalla sua frequentazione di Rosalba Carriera, Canaletto, Marco e Sebastiano Ricci, Zuccarelli e Visentini: artisti orbitanti nel circolo del console, collezionista e mecenate Joseph Smith. Ma occorre soffermarsi ancora su Thomas Hollis, editore, filosofo e politico *whig*, di fede repubblicana e appassionato collezionista, come ci ricorda Pastres a proposito del dedicatario del *Saggio* in questione. Lo studioso udinese lo considera un significativo e prestigioso referente per Algarotti, il quale desiderava guadagnarsi le sue simpatie per eventuali comuni iniziative culturali e forse politiche che non ebbero luogo per la morte dello scrittore nel 1764. Soffermandosi con dovizia di riferimenti storici, politici e culturali, Pastres ricorda il *milieu* britannico e filobritannico che caratterizzò l'attività editoriale del veneziano, a cominciare da *Il newtonianesimo per le dame ovvero Dialoghi sopra la luce e i colori*, stampata "in Napoli" [ma Milano] nel 1737. Ne ricorda il legame con la *Society for Encouragement for the Arts, Manufactures and Commerce*, detta poi *Royal Society of Arts* e con la *Royal Society of Antiquaries*. Insomma intercorsero rapporti molto stretti tra l'intellettuale italiano e l'ambiente progressista inglese che a Venezia aveva il suo perno nel menzionato Joseph Smith, ma anche nel massone Hollis, committente di una riedizione dei *Quattro libri dell'Architettura* di Palladio e possessore di una biblioteca comprendente un piccolo nucleo di cinquecentine riproducenti i trattati di Vitruvio, Serlio e Vignola. A conferma di questa partigianeria filobritannica, Pastres cita le critiche alla lettera dedicatoria apparse nella "Gazette littéraire de l'Europe", edita dagli illuministi François Arnaud e Jean Baptiste Suard, che lamentarono il drastico ridimensionamento degli artisti francesi rispetto agli italiani e, soprattutto, criticarono lo slancio con cui descriveva il futuro sviluppo dell'arte da parte degli inglesi, capaci di assorbire stimoli e varietà di usi e costumi dai popoli conquistati o dalle nazioni visitate,

come ad esempio «[...] è stato possibile nell'imperio della Cina affine di recarne nuove ricchezze anche nell'arte dello edificar le case e del piantare giardini». Inoltre, vorrei sottolineare che, nella lettera al filantropo Hollis, Algarotti esalta i meriti della Royal Society, ricordandone la capacità di stimolare, con l'istituzione di premi, la competizione nel campo della ricerca scientifica e tecnologica, campi d'azione in cui il Regno Unito era diventato un faro di riferimento. Leggiamo le parole del veneziano: «[...] emporio e centro del mondo [...] incominciando dalla teoria delle comete, e venendo alla costruzione dello aratolo [sic] noi siamo quasi che di ogni cosa debitori alla rettitudine ed alla instancabilità del pensare de' vostri compatrioti». Vi troviamo, dunque, un interessante riferimento ad Halley, scopritore della periodicità delle comete e all'inventore del primo aratro in ferro, Joseph Foljambe che nel 1730 a Rotherham, sviluppando gli studi matematici di James Small, aveva realizzato un aratro particolarmente leggero e resistente. Riferimenti a un sapere scientifico e tecnologico che confermano la pluralità di conoscenze di Algarotti e, soprattutto per noi, confermano quella visione generale di scienze e *humanitates* che per tutto il Settecento fu ancora patrimonio delle menti migliori e progressiste.

Vorrei ora entrare ulteriormente nel merito del *Saggio sopra l'Accademia di Francia che è in Roma*, interrogandomi sulle cause della polemica algarottiana nei confronti di un personaggio certamente di spicco di quel tempo, estremo partigiano della cultura e dell'arte francese, conosciuto da Algarotti nelle vesti di ciambellano di Federico II di Prussia. Nelle citate *Réflexions*, pubblicate circa dieci anni prima del *Saggio* in questione, volendo esaltare le glorie artistiche francesi, l'autore si schierava per la chiusura della sede romana dell'Accademia di Francia. Donde una critica serrata innanzitutto agli artisti romani del suo tempo caratterizzati da un «gusto debole e grigiastro», cui aggiungeva il fatto che un Jean François de Troy poteva supplire alla perdita «di Solimena e di Carlo Maratta che sembrano essersi portati nella tomba un'Arte che un tempo fu spinta a un grado così alto di perfezione». A mio giudizio, un'interessante notazione del Marquis che testimonia una conoscenza del valore internazionale anche dell'opera di Francesco Solimena, morto nel 1747, con la cui scomparsa - occorre registrarlo - cadde il silenzio nazionale e internazionale della critica su tutta la produzione artistica napoletana, con una *damnatio memoriae* che non avrebbe mai più lasciato gli artisti meridionali. Eccezion fatta per Lanzi, ovviamente, ma è ben noto che si sarebbero dovuti attendere l'occhio e la penna di Longhi, Causa e Bologna perché Battistello, Preti, Giordano, Solimena e compagni rientrassero a buon diritto tra i grandi maestri del Sei e del Settecento.

Ritorniamo a d'Argens e a ciò che indignava il nostro Algarotti. Il libertino spinse l'acceleratore del suo sciovinismo fino a considerare superiori ai massimi artisti italiani del XVI e del XVII secolo una serie di grandi o discreti pittori francesi più o meno coevi delle vette dell'arte italiana del pieno Rinascimento, del Classicismo e del Barocco. Con un confronto, fra i tanti, Caravaggio/Valentin, laddove il francese, ai suoi occhi, superava il lombardo nel *Martirio dei Santi Processo e Martiniano*, in San Pietro a Roma, per una maggiore nobiltà del disegno. Nel 1752 i rapporti tra d'Argens e Federico di Prussia erano assai stretti e quest'ultimo avrebbe dimostrato una predilezione per gli artisti francesi, quali: Jean Pesne, autore di famosi ritratti del sovrano, commissionando per le sue dimore, come ci ricorda lo stesso d'Argens, opere a Cazes, Coypel, Largillière, Rigaud, Watteau e Chardin. Ma troviamo a distanza di dieci anni le cose cambiate. Perché? Bisogna di nuovo ricordare, con Pastres, la conclusione della Guerra dei Sette anni e i nuovi equilibri politici.

RECENSIONI

Prussia e Inghilterra avevano sconfitto la Francia e, soprattutto, la terra della “Gloriosa Rivoluzione” era diventata un modello socio-politico per i progressisti più spinti, quale fu certamente Francesco Algarotti. In conclusione: non solo il saggio di Pastres è di piacevole lettura e ricco di informazioni, ma anche, e vorrei dire soprattutto, di spunti per ulteriori indagini a dimostrazione della sua validità da un lato e dall’altro del fatto che la storia non è mai un capitolo chiuso.

ROSANNA CIOFFI

Irene Malcangi, Francesco De Martino, «Guida» ai dipinti murali di Mario e Guido Prayer (1924) nell'Aula Magna del Palazzo Ateneo di Bari. *Un'Aula Magna da mito*, introduzione di Stefano Bronzini, prefazione di Mimma Pasculli Ferrara, Fasano (Br), Schena Editore, 2022

Un bellissimo volume di 725 pagine realizzato da Schena Editore e pubblicato nella collana *Biblioteca della Ricerca* dal Centro Ricerche di Storia Religiosa in Puglia (in Bari) che ripercorre la storia delle complesse decorazioni dell'Aula Magna del Palazzo Ateneo di Bari, con una introduzione del Magnifico Rettore, Stefano Bronzini, e una prefazione della decana degli studi di storia dell'arte in Puglia, Mimma Pasculli Ferrara. Il libro si articola in due sezioni elaborate, la prima, intitolata *Percorsi di visita nell'Aula Magna*, suddivisa in vari capitoli, da Irene Malcangi, la seconda, intitolata *Un'Aula Magna da mito. Approfondimenti per una seconda visita*, da Francesco De Martino che, partendo dall'utilissima planimetria messa a punto dalla Malcangi, si dedica all'interpretazione iconologica dei dipinti dei fratelli Prayer, sopperendo, con la sua scrupolosa lettura, alla mancanza del ritrovamento del programma iconografico. Alla base del progetto, lo stupendo apparato fotografico realizzato nel 2019 dei fratelli Tartaglione. Un ruolo centrale fu ricoperto dall'architetto e commissario Cesare Augusto Corradini, direttore artistico e possibile librettista. Mario Prayer fu il pittore da lui prescelto per la complessa decorazione realizzata in pochi mesi, anche se in realtà a lavorare, gomito a gomito con lui, c'era anche il fratello Guido, che lo affiancò in molte imprese, come documentano alcune fotografie della bottega intestata ad entrambi in Corso Vittorio Emanuele a Bari o altri scatti che li mostrano attivi insieme in numerosi cantieri, come, per esempio, sui ponteggi dell'Aula Consiliare di Toritto, la prima loro opera pubblica in Puglia (1921).

Il sottotitolo, *Un'aula Magna da mito*, vuole sottolineare come lo spazio dell'Aula Magna sia un luogo simbolico, di forte valore identitario per il patrimonio artistico cittadino ma anche regionale e nazionale. Come sottolinea Mimma Pasculli Ferrara nella sua prefazione, qui, vengono presentate, dai vari Rettori, le «grandi cose» realizzate dall'Ateneo di Bari. Nella sua introduzione Pasculli evidenzia anche che Mario Prayer utilizzi un festone di alloro, probabilmente ripreso dalla volta della Cappella Sistina, che parte dalla targa con la data 1924 (nell'arco dell'abside) probabilmente per ricordare la funzione dispensatrice di cultura dell'Aula Magna e dell'Ateneo; nota inoltre che Mario Prayer si è autoritratto nella *Lunetta Bari*, e, infine, che da tempo è iniziata la valorizzazione di questo straordinario patrimonio storico e figurativo. Personalmente, suggerirei di inserire l'Aula Magna in percorsi di visita cittadini e regionali e di progettare un'applicazione mobile di fruizione con contenuti scientifici e di realtà aumentata per facilitare la comprensione del progetto decorativo.

Tre sono, secondo me, gli spunti principali che il libro offre al lettore e sui quali vorrei soffermarmi: l'aspetto identitario, quello iconografico-iconologico e quello della 'celebrazione' congiunta ARTE/SCIENZA/UMANESIMO, che emerge nel programma iconografico della sala, monito ai Rettori dell'Ateneo di Bari ma di tutti gli Atenei di tutto il mondo: non esiste scienza dura senza *humane litterae*, non esiste progresso scientifico se questo non poggia sulla tradizione storica e letteraria, sulle figure di quei padri che hanno reso grande il nostro paese anche in ambito umanistico. Ma nell'iconografia, si vuole anche sottolineare il ruolo di Bari e del suo Ateneo tra le università del sud della penisola. Gli

aspetti identitari emergono in maniera molto evidente in una mostra da me curata insieme a Francesco Federico Mancini, *Rinascimento in bottega. Perugino tra i grandi della storia* (Perugia, Museo Civico di Palazzo della Penna, ancora in corso fino alla primavera 2024). Ma gli aspetti identitari emergono anche nella mostra organizzata al ViVe, Vittoriano e Palazzo Venezia, *La Dea Roma e l'Altare della Patria. Angelo Zanelli e l'invenzione dei simboli dell'Unità d'Italia*. Il Ministro Sanguiliano ha sottolineato come l'Altare della Patria sia il luogo più importante per sottolineare di essere comunità nazionale, vorrebbe che i giovani andassero a visitarlo come in un rito per ritrovare le radici di un'appartenenza nazionale, ribadendo il forte valore identitario del monumento.

Vorrei qui riallacciarmi all'art. 10 del Codice dei beni Culturali e del paesaggio del 2004, che elenca le categorie dei beni culturali assoggettati alla legge: oltre a categorie facilmente intuibili e che non elenco, l'articolo, al comma 3 d), parla esplicitamente delle «cose immobili e mobili, a chiunque appartenenti, che rivestono un interesse particolarmente importante a causa del loro riferimento con la storia politica, militare, della letteratura, dell'arte, della scienza, della tecnica, dell'industria e della cultura in genere, ovvero quali testimonianze dell'identità e della storia delle istituzioni pubbliche, collettive o religiose. Se le cose rivestono altresì un valore testimoniale o esprimono un collegamento identitario o civico di significato distintivo eccezionale, il provvedimento di cui all'articolo 13 può comprendere, anche su istanza di uno o più comuni o della regione, la dichiarazione di monumento nazionale». Voglio qui ricordare che, precedentemente, la commissione Franceschini, che chiuse i lavori nel 1966, elaborò la dichiarazione 1: «appartengono al patrimonio culturale della nazione tutti i beni aventi riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati alla legge tutti i beni di interesse archeologico, storico e artistico ambientale e paesistico, archivistico e librario e ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà». Con questa dichiarazione si volle sostituire, ad un criterio estetizzante fino ad allora prevalentemente in uso per l'individuazione di un bene protetto, un criterio storicistico. Allo stesso tempo quella dichiarazione voleva sottolineare come era ormai tempo che l'intervento pubblico passasse da un ruolo di mera garanzia della conservazione fisica dell'oggetto a quello della valorizzazione del bene culturale in considerazione dell'essere questo possibile fattore di sviluppo intellettuale della collettività ed elemento della sua identità.

A Bari compare una storia per immagini dove sono raffigurati i protagonisti di quella memoria nazionale da tutelare: umanisti e scienziati, insieme alle personificazioni della città della Puglia. Una parata dei protagonisti dell'epopea nazionale in chiave universitaria (scienze più lettere, trivio e quadrivio verrebbe da dire) in linea con il concetto espresso dalla commissione Franceschini («testimonianza materiale avente valore di civiltà») e che il codice ha fatto proprio. È il bene culturale di cui parla il Codice del 2004. È una celebrazione e una divulgazione allo stesso tempo della storia nazionale in chiave accademica per cementare il senso di appartenenza nazionale, riscoprire la memoria, le figure, gli scienziati e gli artisti, i protagonisti delle arti e delle scienze in Italia, che rendevano gloriosa la storia locale ma allo stesso tempo la gloria nazionale da un punto di vista universitario. Per quanto riguarda l'aspetto iconografico-iconologico si scopre come sia forte, in questa decorazione, il perdurare della tradizione figurativa trasmessa dai Dizionari allegorici.

Un'esade di *viri illustres* nell'abside, tre scienziati e tre umanisti fra i quali giganteggia Dante, una tetraide di altri umanisti sulla parete destra, un'esade di *Arti* (triplicata con l'aggiunta di dodici sotto-arti), una decade di *Città* personificate, grandi e piccole, e, sulla volta,

una diade di miti, scelti per la loro popolarità ed esemplarità, *Edipo e la Sfinge* e *Ulisse e Polifemo* e, tutt'intorno, lunette che simboleggiano la centralità di tre saperi fondamentali, differenti tra di loro ma non difformi: uno riguarda la "salute", un altro la legge, e un altro ancora la cultura, che tutto veicola.

Nell'economia di questo libro un ampio spazio è stato dedicato ad un vero e proprio inserto intitolato *Dante pensoso nelle arti visive*. L'inserto cerca di commentare la fisionomia del *vir illustris* per eccellenza nell'abside dell'Aula Magna: nella sala Dante giganteggia su tutti i *virii illustres*, umanisti e scienziati e giganteggia soprattutto in quanto poeta di pensiero, raffigurato in una posa, quella del «pensoso», sottolineata come sua caratteristica già da Boccaccio e adottata nelle primissime miniature pochi anni dopo la morte, a volte combinata con la posa del *somniator*. L'individuazione di questa posa di Dante nell'Aula Magna e dei paralleli più significativi, da *Il poeta* di Auguste Rodin, poi reintitolato *Il pensatore*, al camino monumentale di Mariano Benlliure a Valencia, ha avviato una ricerca nella ricerca in due ambiti: uno, sui tanti altri Dante e personaggi danteschi con questa posa, e un altro, più in generale, su «pensosi e pensose» dal VI sec. a.C. ad oggi. I risultati di questo secondo ambito hanno comportato un numero di pagine così elevato da doverli far confluire in un altro volume di oltre 130 pagine, intitolato *L'arte di pensare*, previsto per il 2024. I risultati del primo ambito sono rimasti invece in queste pagine appunto come omaggio a Dante nel suo anniversario.

La decorazione dell'Aula Magna è un tipico lavoro d'*équipe* composta, oltre che dagli ideatori e dai due fratelli artisti, anche da maestranze minori, alle quali devono essere stati affidati molteplici compiti di bottega. La promozione dell'inaugurazione, prevista per il 15 gennaio 1925, lasciò in ombra non solo Cesare Augusto Corradini e l'ingegnere Vincenzo Danisi ma persino Mario Prayer che ebbe poca visibilità, se si escludono gli scritti di Nicola Marzano nel 1925 e nel 1934, nell'anniversario dei primi dieci anni dell'impresa decorativa. Scarsi sono i cenni alla complessa decorazione nei giornali dell'epoca: se si eccettua l'articolo in prima pagina de «La Gazzetta di Puglia» del 15 gennaio 1925, intitolato *La grande missione*, dove precisi, per quanto rapidi, sono i cenni al "magnifico edificio", alle decorazioni, al "decoratore", sia pure non esplicitato, a *Leonardo da Vinci*, a *Vico* e a *Bari* personificata e seduta in trono pronta a "ricevere le «facoltà»": «Oggi si inaugura a Bari la R. Università. Nell'Aula Magna che il decoratore ha voluto riportare all'epoca del più ricco nostro periodo ornamentale, a quel meraviglioso inizio del cinquecento abbellito della finezza raffaellesca, della grandiosità michelangiolesca, della complessità vinciana, stamane vi sarà la solenne benedizione della bandiera universitaria e la prima visita al magnifico edificio. Nella ricchezza dei locali di rappresentanza, nel perfetto arredamento dei locali di studio, delle cliniche, degli appartamenti, si è voluto ottenere un aspetto di composta ricchezza e di compiuta esattezza che s'imponga e si riveli nell'insieme e nei dettagli. [...] Oggi nella decorazione dell'Aula Magna della nuova Università, si vede, seduta in trono, Bari coronata ricevere le «facoltà». Bari si assiede in trono, che tutta una nuova vita si prepara. Ma un nuovo compito le affida l'Italia: il compito difficile di rinnovare, di vivificare, d'intensificare la vita di una vastissima zona dell'Italia meridionale, finora abbandonata a sé stessa e i cui elementi migliori dovevano finora andare molto lontano e conquistare l'alto sapere per poi abbandonare definitivamente la loro terra o rinchiudersi in una regione priva di qualsiasi valore scientifico e culturale; il compito di diffondere questa nuova vita culturale italiana, affermantesi ed esplicitandosi nei maggiori centri, oltre il mare che la limita, verso le terre

che con lei hanno dimestichezza di rapporti, comunità di commerci e d'interessi». Alla fine del suo intervento, il Rettore Nicola Pende dedica un altro cenno ad un dettaglio dell'Aula Magna che gli sta a cuore, cioè il motto scelto da lui stesso per l'abside e che vuol essere una promessa di futuro paritetico delle varie discipline nella neonata università. «Arte - Scienza - Umanità. Ed altrettanto facile sarà l'istituzione, a breve scadenza, della facoltà di lettere e di filosofia, la quale vorrà efficacemente specializzarsi nell'insegnamento della filosofia orientale, della paleografia e della archeologia, discipline a cui la Terra di Bari ha procurato già conquiste preziosissime. E così finalmente le grandi ombre di Domenico Cotugno, Giovanni Bovio, di Andrea Angiulli, saran paghe di vedere compiuto il massimo tempio della cultura Pugliese, sul cui frontone potremo incidere, come abbiamo già fatto nella abside della nostra Aula Magna, sotto le immortali figure di Leonardo, di Dante, di Galilei, dell'Aquinate, del Vico, del Morgagni, e sopra la maestosa testa del nostro amato Re, il motto: Arte, Scienza, Umanità. Con questo motto triplice ed uno, noi intendiamo ammonire i giovani studiosi, che solo a patto di un armonico connubio di questi tre grandi motori dello spirito umano, questo può essere sospinto sulle vette più alte dell'ideale. E questa nostra *universitas studiorum* sarà veramente grande ed universale solo se essa adotterà quegli stessi principi eterni dell'ordine, dell'equilibrio, dell'armonia del mondo fisico, col mondo intellettuale e morale che ci tramandarono i nostri padri della scuola gloriosa di Taranto e di Crotona, scuola che, come fu maestra dell'arte ellenica, così è la matrice vera del poliedrico equilibrato pensiero scientifico contemporaneo».

Fondamentali i modelli rinascimentali: «L'arredamento e le decorazioni a cui, sotto la direzione dell'illustre comm. Augusto Corradini, si sta dedicando particolarmente l'ing. Arch. Danisi, saranno improntate a quel puro nostro tardo rinascimento del 1500, che tanti tesori d'arte ci ha lasciati. Lungo le pareti verticali e per un'altezza di m. 2,40 si svolgerà un magnifico rivestimento in legno noce, intarsiato ed intagliato, sul tipo di quelli esistenti nelle superbe sale del Collegio del Cambio a Perugia, del Palazzo Ducale di Venezia, dell'appartamento Borgia al Vaticano». Nel volume viene sviluppato un collegamento con le sale di Palazzo Fizzarotti.

Ad autunno inoltrato Roberto Beltrani torna sull'argomento dell'Aula Magna con un nuovo articolo, *Come sorge l'Università di Bari. Una visita ai lavori dell'Ateneo*, pubblicato su «La Gazzetta di Puglia» del 12 novembre 1924: «Non mi riesce di prendere nota di tutti i motivi geniali, di tutti i fregi, di tutte le idee che hanno animato gli ideatori della decorazione veramente grandiosa e mirabile. Certo essa è ispirata degnamente all'austerità e alla nobiltà del luogo e sarà quella che deve essere: il sacrario del tempio della scienza, dove alcune figure, le più grandi che la storia della scienza ricordi, ammoniscono con la loro potenza i giovani e gli studiosi». In apertura dell'articolo del 1925, Marzano (*Per l'Università di Bari nel giorno della sua inaugurazione 25 gennaio 1925*, Vecchi, Trani 1925, col. 31) aveva citato un apprezzamento formulato pochi giorni prima da Nicola Leotta, straordinario di Clinica Chirurgica nella neonata università e di lì a poco quarto rettore ma anche intenditore d'arte: «la più bella Aula Magna delle Università Italiane».

Dieci anni dopo (1934), riepilogando le decorazioni, Marzano, torna sul primato di bellezza: «Essa, per ampiezza, proporzioni ed elementi decorativi è senza dubbio una delle più belle d'Italia». Un'Aula Magna decorata in un'ottica così enciclopedica è un *unicum*. Come parallelo è stata ricordata la Nuova Aula Magna dell'Università di Pisa, affrescata da Adolfo De Carolis con scene della *Gloria e della Consacrazione di Galileo*, il

cosiddetto Trittico galileiano (1916-1920), poi distrutto dai bombardamenti della seconda guerra mondiale.

Un altro tema che ricorre nelle decorazioni è il ruolo svolto dall'Ateneo di Bari come Università Adriatica. L'Università di Bari era un patrimonio municipale, come tutte quelle dell'epoca, non provinciale o regionale, dell'intera Puglia. Ma un paragrafo del discorso del Ministro Fedele al Petruzzelli, pubblicato il 16 gennaio 1925 su «La Gazzetta di Puglia», si intitolava *L'Università dell'Adriatico*, e rispondeva alla domanda su “che cosa sarà, che cosa dev'essere l'Università di Bari”: «Essa, come ben diceva Luigi Ceci, non è un istituto cittadino, né un istituto regionale: essa è un istituto della Nazione; e deve perciò assolvere un alto compito nazionale. Essa dovrà essere la grande Università dell'Adriatico, faro splendente dal quale s'irraggi la luce intellettuale non soltanto su questa generosa terra di Puglia che dalle sue tradizioni è così ben preparata ad accoglierla, ma anche sulle popolazioni dell'altra sponda. Quale magnifico sogno, se la nostra sapienza e la nostra tenacia sapranno effettuarlo! Al nuovo convivio accorreranno le varie genti della penisola balcanica, specialmente dell'Albania, piene di desiderio per l'arte e la scienza latina. Quando a Bari potrà essere istituita anche la Facoltà di lettere, essa dovrà diventare il maggior centro degli studi di filologia slava. L'Università di Bari, come ben fu detto, è il ponte tra le due sponde dell'Adriatico, fra le quali, col crescente e rapido rifluire degli scambi commerciali, si determinerà anche il moto della scienza e dell'arte. Di qui si potrà muovere allo studio delle lingue, della storia dell'archeologia delle genti balcaniche che già conobbero la civiltà di Roma e di Venezia: ma qui si diffonderà anche per le vie che segnano il grande cammino delle genti, la nostra civiltà e la nostra cultura». Il proposito fu attuato nel 1926 con l'intestazione ufficiale “Università Adriatica Benito Mussolini”.

Tornando alle raffigurazioni allegoriche della sala, l'Aula Magna è un'apologia della conoscenza. In essa “si dispiega un'intera enciclopedia della conoscenza attraverso figure e simboli gloriosi del passato”. Anche le due scene mitologiche principali, quella di *Edipo* e quella di *Ulisse*, testimoniano “una radicata fede nella cultura”, perché “Edipo seppe sconfiggere con il suo sapere il fatale dilemma della Sfinge” e Ulisse è “l'eroe dantesco che incitava i suoi compagni a seguir virtute e canoscenza”. Il volume illustra come il progetto iconografico di Mario e Guido Prayer (e di Corradini) si articola in tre grandi percorsi iconografici (uomini illustri, città della Puglia, arti), due dei quali “allegorici” (città, arti), ma adattati al territorio, ai quali a volte si intrecciano i grandi miti classici e più in generale il passato, attraverso la storia antica o l'archeologia, come nel caso di Lucera o di Lecce. Le osservazioni partono doverosamente dalle preziose righe dedicate alle singole decorazioni da Nicola Marzano nel decennale dell'inaugurazione (1934), che si articolano per “zone”, ciascuna leggibile per sé ma tutte inserite in un sottile e a volte sfuggente progetto narrativo globale, che merita di essere ricostruito. Al centro, nel cuore dell'abside, nella nicchia costruita da Gino Bollani, sotto i sei tra scienziati e umanisti e sopra il trono del Rettore, svetta *Atena*, la prima figura che un visitatore incontra con lo sguardo. Benché *Atena* sia la dea più adatta e più scontata per un Ateneo, essa fu dipinta, non sappiamo da chi e nemmeno esattamente quando, ma certo dopo la caduta del fascismo quando vennero prese anche altre iniziative volte a cancellare la memoria del regime. Originariamente nella nicchia c'era invece la statua in bronzo del re Vittorio Emanuele III, opera dello scultore Giulio Cozzoli di Molfetta. Nell'abside la calotta è architettata da una teoria di stalli con spalliera a transenna, chiusa da pannelli in oro e turchino. Vi figurano da sinistra a destra *Morgagni*,

Galileo, Leonardo, Dante, Tommaso d'Aquino e Vico. Al centro, in apertura della transenna, tra *Leonardo* e *Dante* svetta il melograno, simbolo non tanto della scienza e della vita, quanto di concordia: nell'*Iconologia* di Cesare Ripa la *Concordia* è raffigurata infatti come “una donna bella che mostri gravità, nella destra mano tenghi una tazza, nella quale vi sarà un pomo granato, nella sinistra uno scettro che in cima abbia fiori e frutti di varie sorti; in capo ancora averà una ghirlanda di mele granate con le foglie e con i frutti insieme con la ghirlanda, per acconciatura vi sarà una mulachia; e così nelle medaglie antiche si vede scolpita”¹. La conferma del corretto significato del melograno, il mio piccolo contributo alla decrittazione delle figurazioni, sta la targa sottostante che reca il motto voluto dal Rettore Nicola Pende: *Ars - Scientia - Humanitas*.

La sostituzione successiva di *Atena* a Vittorio Emanuele III nell'abside e della figura di *Libertas* a quella di Benito Mussolini nella lunetta di fondo sono due interventi posteriori, che alterano il coerente impianto decorativo originario. *Scientia*, a sinistra di chi guarda, è rappresentata da tre scienziati, tutti e tre moderni, vissuti tra '400 e '700: *Leonardo*, il capofila degli scienziati, *Galilei*, *Morgagni*, i primi due un po' arcigni rispetto alle iconografie vulgate. Ciò che accomuna iconograficamente questi giganti – e ci ricorda che siamo in una *universitas studiorum* – è la loro qualità non solo di scienziati ma anche e soprattutto di “autori” scientifici, che non solo studiano e fanno ricerca, ma ne scrivono i risultati perché altri possano leggerli e apprenderli. A impersonare l'*Humanitas*, compaiono in sequenza *Dante*, il capofila degli umanisti, che era stato raffigurato anche a Palazzo Fizzarotti, acquistato nel 1904 da Emanuele Fizzarotti, che ne affidò la cura artistica agli architetti Augusto Corradini e Ettore Bernich e, dopo di lui, *D'Aquino* e *Vico*.

Doppiamente primo fra i tre umanisti ma nello stesso tempo anche primo in assoluto su tutti e sei, Dante, a metà degli anni Venti, troneggiava su tutti, umanisti e scienziati, così come continua a troneggiare ancora oggi a 700 anni dalla morte. In un'Aula Magna, che rappresenta il trionfo del sapere, l'intero progetto iconografico, oltre che michelangiolesco e leonardesco, si rivela dunque anche dantesco, perché si configura come un continuo invito a seguir «virtute e canoscenza», come quello del suo Ulisse, eroe protagonista di uno dei grandi miti raffigurati sulla volta della navata. Più che il colore degli indumenti colpisce ciò che *Dante* ha e non ha in mano. Infatti nel piccolo ciclo, tutti i personaggi hanno in mano qualcosa che rimanda ad attività culturali: una penna o un compasso o pennelli, oltre che fogli e libri sulle gambe o per terra. Siamo in un Ateneo e in un'epoca in cui i libri sono ancora di primaria importanza e simbolici per chi frequenta l'Università. Tanto più sorprende che proprio Dante non abbia una penna e che nella mano destra tenga aperto un misterioso taccuino con la pagina aperta visibilmente bianca. Nel caso di Dante, la posa del poeta “pensoso” è un dettaglio dotto e originario, perché risale all'autore. Infatti lui stesso si definisce così nel canto XX del Purgatorio e proprio nell'*explicit*, nella V cornice, quella popolata dalle anime che espiano il peccato dell'avarizia. In particolare, Dante si definisce timido e pensoso dopo il terremoto che scuote il monte del Purgatorio e che gli causa un grande spavento. De Martino rintraccia origine letteraria e modelli figurativi.

¹ C. Ripa, *Iconologia*, a cura di S. Maffei, testo stabilito da P. Procaccioli, Giulio Einaudi editore, Torino 2012, p. 107, voce 58.5.

Tra gli altri personaggi raffigurati nell'Aula Magna troviamo anche Ariosto, Tasso, Michelangelo e Vasari. Poi le personificazioni femminili di *Valori* importanti della vita sociale, come *Salus* e *Lex*, la Salute e la Legge, quindi sei *Arti* (*Filosofia, Matematica, Medicina, Geografia, Letteratura, Agricoltura*) riconducibili alle facoltà universitarie e dieci *Città*, "sedi di Prefetture e Sottoprefetture"². Nelle lunette abbiamo le personificazioni di *Lex, Salus, Libertas, Spes, Bari* (di nuovo).

Ma quando furono dipinti il ritratto di Mussolini e la lunga iscrizione nella lunetta in fondo alla sala? Certo non da subito, non dal 1924. L'Ateneo, nato per volontà di Mussolini, non gli era stato intitolato immediatamente dal 1924, ma questo avvenne solo nel 1926, dopo preliminari discussioni nel Senato accademico per la realizzazione di un busto del duce e l'intitolazione a lui dell'Ateneo. È perciò verosimile che il ritratto del duce sia stato inserito nel 1926, in occasione dell'intitolazione e che in quella stessa occasione sia stata dipinta l'iscrizione³, che doveva fare da *pendant* alla statua del re, che originariamente campeggiava nell'abside. Effettivamente in basso a destra, sotto il vaso, accanto alla firma c'è appunto la data: 1926. Le due date nell'abside (1924) e nella lunetta di fondo (1926) indicherebbero dunque la data di prima consegna del lavoro e quella del completamento. Ma nel libro viene anche pubblicato il *Taccuino dei disegni, schizzi, bozzetti di Mario e Guido Prayer*, per gentile concessione di Giovanna Prayer, figlia di Guido, un taccuino formato da trentanove fogli sparsi, da lei conservati in fotocopia, relativi alla produzione dei due fratelli. I fogli non sono numerati e non hanno firma ma sono dotati di qualche indicazione manoscritta di lavoro, tale da far riconoscere genericamente i soggetti.

CRISTINA GALASSI

² L'ordine è grosso modo geografico da nord a sud. Il lato sinistro è riservato quasi interamente alle città a sud di Foggia e a nord di Bari: Barletta, Lucera, Andria. Ciascuna Città si trova abbinata a spigolo con una delle Arti. Da un lato LUIPIAE (Lecce) con PHILOSOPHIA, BARULUM (Bari) con MEDICINA, LUCERA con LETTERATURA. Dall'altro lato TARENTUM con MATHEMATICA, BRUNDISIUM con GEOGRAPHIA, ALTAMURA con AGRICOLTURA. Ultime e senza abbinamento, ma vicine alla lunetta di LEX e alla lunetta di fondo dedicata a Mussolini legislatore e vincitore, ANDRIA e TRANI, rispettivamente a sinistra e a destra.

³ BENITO MUSSOLINI DUCE DEGLI ITALIANI CUSTODE DIFENSORE DELLA VITTORIA RESTAURATORE DEI VALORI NAZIONALI ROMANAMENTE VOLLE QUESTA UNIVERSITÀ ADRIATICA DELLA GENTE DI PUGLIA VOTO ARDENTE DI LUCE INTELLETTUALE FARO ACCESO SUL MARE NOSTRO A TRACCIARE VIE IMPERIALI DELL'ITALIA FASCISTA.

Alessio Monciatti, *Il nuovo nell'arte medioevale. Temi Percorsi Rappresentazioni*, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2023

Si tratta del primo numero della collana di studi di storia dell'arte *Finzioni*, edita da De Luca Editori d'Arte, sotto l'egida dell'Università del Molise, collana fondata da Alessio Monciatti insieme a Lorenzo Canova e Camilla Fiore, del cui comitato scientifico mi onoro di far parte (mi chiamò lo stesso Alessio per invitarmi a farne parte e mi parlò del suo libro *Il Nuovo nell'arte medioevale. Temi, Percorsi, Rappresentazioni*).

Nell'editoriale della collana si spiega la radice etimologica del termine ad ampio spettro semantico: creare, plasmare, rappresentare, figurare prima di simulare e dissimulare.

Per quanto riguarda il volume, si tratta di testi di conferenze di Alessio Monciatti tenute tra il 2010 e il 2021 e solo in minima parte già pubblicate: i saggi sono dedicati ad aspetti o temi della produzione artistica degli ultimi secoli del Medioevo e descrivono la svolta epocale che le arti conobbero in Italia intorno all'anno 1300 da punti di vista diversificati. Con un'impostazione storico culturale aperta verso altri ambiti del sapere, in particolare quello letterario e quello scientifico, sono tessute alcune delle fila della trama storica attraverso un lavoro di scandaglio sottile e di paziente ricucitura, volti a raccontare un'eredità culturale che è forte della sua consapevolezza storico artistica ma rifugge dagli irrigidimenti disciplinari. Ne risulta una descrizione originale e per niente scontata di una stagione cruciale e dibattuta della Storia dell'arte in Italia come fenomeno di portata europea.

Non potendo parlare di tutti gli aspetti del libro, davvero pieno di spunti e non essendo neppure una medievalista, mi limiterò a tratteggiare alcuni temi che riconfermano i principali interessi di ricerca dell'autore e il suo essere studioso appassionato che ha incrociato l'analisi filologica con l'interpretazione più ampia dei grandi fenomeni che caratterizzano l'arte medioevale occidentale, analizzandone anche le componenti storico sociologiche e considerando in particolare la storia della produzione e della ricezione dell'opera d'arte, il ruolo dei committenti, degli artisti e del pubblico, le forti interconnessioni con la letteratura e la scienza.

Nelle pieghe del libro ritroviamo Alessio e le sue ricerche: Giotto, di cui era uno dei massimi esperti mondiali; la pittura nell'Italia centrale fra XIII e XIV secolo; la pittura su tavola del XII e XIII secolo; la formazione e la trasmissione dei modelli e l'uso del disegno fra XII e XIV secolo; gli interessi per l'oreficeria e le cosiddette arti minori; per la memoria e la visione del Medioevo da Dante a Vasari.

Manca nel libro un altro filone molto caro ad Alessio Monciatti: quello della storia della storia dell'arte attraverso le mostre d'arte dedicate al Medioevo che ricostruiscono il *medioevo/medioevi*, per citare il titolo del volume del 2008, curato insieme al maestro Enrico Castelnuovo e dedicato proprio alle esposizioni d'arte medioevale.

Il libro che presentiamo conferma altri interessi monciattiani: la geografia dell'arte; le situazioni di corte, dov'è più facile che la committenza manifesti un suo stile anche in conseguenza degli spostamenti degli artisti in un raggio europeo; il ruolo delle aree di confine nella circolazione artistica, dove i confini non sono linee di separazione, margini estremi e soltanto contigui di una doppia periferizzazione culturale; sono piuttosto cerniere profonde, attraversamenti di persone e di cose: il confine inteso, cioè, come valico e luogo di scambi figurativi come per Enrico Castelnuovo.

Studioso e docente appassionato, Alessio Monciatti è stato per diversi anni presidente del corso di studi di Letteratura e Storia dell'Arte dell'Università del Molise ma anche

rimpianto docente della Scuola di specializzazione in Beni storico artistici dell'Università degli Studi di Perugia in consorzio con altri tredici atenei italiani: a lui si devono dedizione, impegno e passione nella diffusione e crescita delle discipline umanistiche nelle loro più elevate espressioni nel quadro dell'unità della cultura.

Ho ritrovato molto di Alessio in questo libro, delle sue molteplici capacità di lettura e dei suoi interessi a largo spettro non solo di storia dell'arte ma di storia della cultura e di storia e interpretazione di forme e simboli.

Entrando nel merito di alcuni saggi, il libro ne ha ben due dedicati a Dante, *Il cielo rappresentato. Per gli astri nella pittura in Italia al tempo di Dante e Dante, l'arte e il 'moderno'*.

Già accademico d'onore dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, Alessio, dal novembre 2020, era distaccato presso il Centro Linceo Interdisciplinare 'Beniamino Segre', Accademia dei Lincei di Roma, dove ha curato nel 2022, insieme a Maria Luisa Meneghetti, la mostra *Con gli occhi di Dante. L'Italia artistica nell'età della Commedia*, alla Villa Farnesina di Roma. Alla mostra aveva accompagnato anche il Presidente della Repubblica, come mi aveva raccontato in un giorno di visita che aveva voluto dedicare ad amici e colleghi e a cui ero stata, con mia grande gioia, invitata.

Monciatti nel primo contributo ha analizzato le varie rappresentazioni che delle stelle si danno al tempo di Dante (in Pietro Lorenzetti e Giotto, per esempio) raffrontandole con le molteplici funzioni che le stelle hanno nell'Alighieri anche se il sommo poeta non vide mai le pitture di Giotto ad Assisi. Alessio ha poi sottolineato la familiarità dell'Alighieri sia con le immagini artistiche che con l'osservazione del cielo, osservazione che è prima, fonte di verifica scientifica, e quindi, strumento per le arti. Nell'ambito delle celebrazioni centenarie del 1965 già Roberto Longhi era stato interpellato per l'allestimento di una mostra dantesca e ne aveva scritto a Gianfranco Contini in questi termini: «Ho pensato un po' alla faccenda dantesca. Tutto sommato non credo alla validità di una mostra fiancheggiatrice dell'arte dell'epoca che è cosa troppo lasca e estensibile. La cosa migliore credo che sarà fare una mostra di "figurazioni dantesche"; in sostanza le immagini che si trassero o che si credette di trarre da Dante variamente interpretandolo; ed è cosa bene e utilmente chiosabile. La mostra potrebbe avere una introduzione, una preistoria, una serie insomma di immagini "predantesche" e cioè che possano essere state viste da Dante. Insomma i ricordi figurativi di Dante Alighieri».

Allora la mostra non si fece: ma questo approccio mi pare sia stato ripreso dalla mostra della Farnesina. Il rapporto di Dante con le arti infatti conosce un doppio versante, quello delle arti per Dante e quello di Dante nell'arte. In quest'ultimo, viene chiamata in gioco l'immensa fortuna del poeta e del poema nel mondo dell'immagine, mentre nel primo si tratta di indagare quanto e come l'opera dantesca sia debitrice dell'esperienza figurativa, della conoscenza e della considerazione del mondo delle arti del visibile, nelle sue diverse manifestazioni. La stretta vicinanza di Dante con la cultura visiva della sua epoca è stratificata e si esprime in diversi modi. Su questo punto hanno insistito la mostra e gli studi di Alessio Monciatti.

Il titolo della mostra, tra l'altro, *Con gli occhi di Dante. L'Italia artistica nell'età della Commedia*, costituisce il controcanto del sottotitolo di un'altra recente e fortunata mostra ferrarese, *Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*, proprio a sottolineare che non sogni o voli di fantasia bensì memoria di opere, oggetti e tecniche costituiscano l'«immaginario artistico» di cui è intessuta l'opera dantesca. Alla base degli studi e della

mostra di Monciatti c'è la convinzione che la cultura di Dante si sia nutrita non solo di libri (di una «biblioteca»), ma anche di teorie e pratiche artistiche e, più in concreto, di opere che hanno costituito una sorta di «museo» o «catalogo d'arte» personale, cui l'autore fa continuo riferimento.

Il saggio *De diversis artibus. Il Medioevo e il rinnovamento della gerarchia delle arti*, che riprende il titolo del trattato medievale di Teofilo, è dedicato al rinnovamento della gerarchia delle arti nel Medioevo. Le tecniche guida del Medioevo, come si rivela anche nel volume dedicato alle esposizioni d'arte medievale, non sono quelle canonizzate nel Cinquecento, anzi sono da esse profondamente diverse: dalle vetrate agli smalti, dall'oreficeria agli avori, dalle miniature ai ricami, alle stoffe. Sono i manufatti pittorici, per esempio, a sostituire o imitare quelli in metallo (paliotti e croci) con Nicolaus de Verdun che Monciatti definisce l'artista simbolo di questo fenomeno a cavallo del 1200, che potremmo chiamare il 'primato degli orafi'. Non solo si passa dal primato della materia alla dignità dell'artista che risiede nella sua capacità di ideare, prima di realizzare: le qualità progettuali sono molto lodate e ne determinano la gerarchia. L'architettura diviene così l'arte più importante soprattutto in Francia e nel Nord Europa mentre in Italia prevale la pittura attraverso il disegno nella sua valenza rappresentativa incarnata da Giotto.

Monciatti si è soffermato ad analizzare, in un altro contributo, intitolato *Immagini e testi. Esempi diversi del loro rapporto*, il rapporto tra immagini e testo con diversi esempi del loro rapporto e l'inversione di tendenza che si registra nel predominio delle immagini sul testo ben marcata nella conclusione del *Decamerone*.

Lo statuto dell'artista, il suo difficile passaggio da *artifex* ad *auctor* (*doctus* è l'aggettivo che ne affianca l'affermazione e *docta manu et similia* sono le espressioni analizzate), che ha come termine di paragone e confronto il mondo antico, il cui fascino letterario e figurativo ha solcato il Medioevo («i nani sulle spalle di giganti» di cui parlava San Bernardo), è il tema affrontato, invece, in un altro intervento: *L'artista medievale da artefice ad auctor. Elementi per un'individuazione difficile*.

L'antico è assimilabile, per il Medioevo, a magazzini di *spolia* ma è anche un sottile e costante termine di riferimento. Per l'architetto Buscheto, che nella cattedrale di Pisa si paragona a Dedalo, il mito di Dedalo è, al contempo, mito di riferimento e da superare (anche in Vasari gli antichi sono modello di riferimento e termine di confronto continuo da raggiungere e soprattutto da superare). L'architetto, in particolare, ha la grande capacità di ideare la forma prima della sua realizzazione: tutto ciò polarizza l'attenzione sulla parte intellettuale e creativa del ruolo svolto dall'architetto in particolare nella civiltà medievale.

È con Giotto, tuttavia, che si rinnova l'immagine dell'artista. L'antichità non solo è un modello: è il detonatore per il salto di qualità anche dei pittori rispetto alle generazioni precedenti. Nel suo sviluppo storico, l'arte, del resto, ha sempre proceduto contemporaneamente in due direzioni: il riferimento ai maestri del passato e il costante tentativo di superarli. La frase di Cennino Cennino viene giustamente spiegata nei termini che seguono: Giotto «rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e ridusse al moderno», dove greco è il bizantino, il latino è l'antico e il moderno si contrappone all'antico per via del naturalismo (anche Boccaccio riconosce Giotto come campione nella rappresentazione della natura).

Ma Monciatti ripropone l'epigrafe del monumento di Giotto nel Duomo di Firenze scritta da Poliziano: Giotto è colui per mezzo del quale la «*pictura extinta revixit*» (espressione che ricalca il pliniano «*cessavit ars, ac rursus revixit*»).

Monciatti incrocia quindi l'aneddotica (la ripresa dell'aneddoto della O di Giotto e ritroviamo Giotto come tema ricorrente) come spunto per una riflessione di un altro contributo: *Figure sorprendenti. Disegni fuori contesto e i particolari nascosti fra utilità e divertimento*. Una riflessione sul solito, talentuoso Giotto, che fa a mano libera ciò che gli altri fanno con il compasso, dove il cerchio è anche simbolo, forma per eccellenza. Ovviamente torna in mente *La leggenda dell'artista* di Ernst Kris e Otto Kurtz (1934), che ci insegnano, in un libro straordinariamente attuale, tutto ciò che si legge della vita leggendaria degli artisti. Monciatti nel saggio ricostruisce anche il ruolo che il disegno aveva assunto, principalmente in ambito architettonico (non si conoscono disegni di Giotto, conosciamo gli *underdrawings* o le sinopie, momento di raccordo fra disegno progettuale e parete). E anche qui ritorna la storiografia e la critica d'arte che si intreccia ed è tutt'uno con la storia dell'arte, con il *Libro dei disegni* di Giorgio Vasari, tra i primi collezionisti di disegni. Monciatti ha discusso, a conclusione del saggio, anche gli elementi giocosi e grotteschi che si rintracciano tra Due e Trecento intorno a Giotto (i giochi con le nuvole di cui ha parlato Chiara Frugoni nel 2011, «*playing with clouds*»), riferendosi ai dettagli visibili nell'*Accertamento delle stimmate* nelle Storie di San Francesco ad Assisi: sempre un modo per riaffermare che Giotto superava e avanzava gli altri maestri del suo tempo.

Un ulteriore saggio intitolato *La luce nell'arte dei secoli XII-XIV. Da simbolo a strumento figurativo*, sviluppa il tema della rappresentazione della luce nell'arte medievale, luce che passa da un valore simbolico (luce - Dio, *Genesi* 8.12: «Io sono la luce del mondo, chi segue me, non camminerà nelle tenebre, ma avrà la luce della vita») ad essere uno strumento figurativo, sempre in Giotto. Già Castelnovo aveva notato che nei testi letterari le nozioni di bello, di chiaro e di nobile sono strettamente legate se non sinonime (all'opposto oscurità, ombra sono sinonimi di male mentre la morfologia più frequente per esprimere il lungo corso della luce sono i raggi di provenienza divina).

Altro tema affrontato nel libro è quello della raffigurazione dell'acqua sul crinale dell'arte moderna (il titolo del contributo è proprio *Acqua e scienza sul crinale dell'arte moderna*). La raffigurazione dell'acqua viene trattata anche nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennino (capitolo CL, *In che modo si colorisce un'acqua o un fiume, con pesci o senza, in muro e in tavola*). È stato notato da Alessio Monciatti che le trasparenze di cui parla Cennino Cennino si riferiscano alla pittura traslucida, tecnica nota anche a Teofilo (ventisettesimo capitolo del *De diversis artibus*). Monciatti ha ripercorso la cinematicità dell'acqua soprattutto nelle scene di *Battesimo* (interessante notare che nella mostra dedicata a Perugino a Città della Pieve nel 2023, *Al battesimo fu chiamato Pietro. Perugino a Città della Pieve*, incentrata su tre nuclei tematici, di cui uno proprio il *Battesimo di Cristo*, una sala immersiva abbia ricreato l'idea dello scorrere dell'acqua). Monciatti parla di disinteresse figurativo dell'arte medievale per la rappresentazione dell'acqua sia in ambito sacro che profano, della scarsa sensibilità per le 'forme dell'acqua' ma dal quale emerge comunque, verso la fine del Medioevo, la preoccupazione di far trasparire, ovvero di «combinare figurativamente lo stato di immersione di un corpo e la piena leggibilità della sua forma» (da qui evoca i temi, connessi all'immagine riflessa, dello specchio e della fontana).

Il ruolo del disegno nel Medioevo viene affrontato anche nel saggio intitolato *I disegni nel Medioevo. Giotto e le origini del «padre delle tre arti nostre»*, come si legge in Giorgio Vasari nell'introduzione alle tre arti del disegno in Giuntina, brano che, per Marzia Faietti, effettua una sintesi tra teorica del disegno e pratica del disegnare. Purtroppo il *corpus gra-*

RECENSIONI

fico di Giotto non è sopravvissuto se non in minima parte e solo per disegni di epoca più tarda, per esempio quello della *Navicella degli apostoli* in Vaticano. In realtà i disegni di Giotto - fa notare Monciatti - esistevano, erano noti e usati come modelli: lo studioso porta ad esempio la scena con *San Francesco che riceve le stimmate*, presente nel ciclo di Assisi, realizzata entro il 1292, e l'analogo soggetto nella Cappella Bardi in Santa Croce a Firenze del 1317-1321 circa. Ma il soggetto è ripreso anche nella tavola del Louvre proveniente da Pisa e in una tavola di Taddeo Gaddi del 1325-1330 che si trova nel Fogg Art Museum del Massachusetts. *Disegno e Invenzione* sono padre e madre di tutte le arti (Vasari, *Vita di Giotto*): sono il maschile e il femminile, le due facce della creazione artistica.

Le considerazioni che ho brevemente tracciato, spero possano dare un'idea, certo parziale, della complessità di questo volume e della scelta, perfettamente centrata, del suo titolo: *Il nuovo nell'arte medioevale*. Questo libro è veramente il miglior viatico di una collana che si chiama *Finzioni*, nel senso spiegato da Alessio Monciatti nell'editoriale. *Finzioni*, intese come capacità di creare letture nuove ed originali, di plasmare percorsi di ricerca non banali o scontati, di periodi o temi della storia dell'arte per altri aspetti molto conosciuti e indagati.

CRISTINA GALASSI