
IMAGO

La pluralità del vedere

Album amicorum per Lauro





© 2021

REALIZZAZIONE EDITORIALE

JANUA SRLS

Via Ippolito d'Aste 3/10 – 16121 Genova

Tel 010 5956111 / 010 587682

segreteria@deferrari.it

www.deferrarieditore.it

L'editore rimane a disposizione per gli eventuali
diritti sulle immagini pubblicate.
I diritti d'autore verranno tutelati a norma di legge.

Sguardi e riflessioni a più voci sulle rotte della cultura visuale
e su percorsi di studio condivisi si intrecciano a dar vita ad una
“gioiosa macchinetta della guerra per fare sorridere l’impareggiabile Lauro”

Daniela, Sissi, Ottavia, Arianna, Anita

Genova nuova candida e austera

Genova nuova candida e austera
la girai con te andando in cima
guardando tra i muri meditando
il mare prendendo poi da solo
la funicolare che cantò Caproni

Non l'avevo mai capita prima
l'avevo definita una Napoli
ibernata tu me la squadernasti
tra pietre e chiese sottolineasti
con un dito la sua bicromia

Genova cara silenziosa e matta
stava ancora in piedi il ponte
ci passammo sotto dopo aver
pranzato nella trattoria a mezz'aria
con tua moglie e i vostri sorrisi

Facemmo sosta a Boccadasse
il vento già gridava vendette
le onde s'infrangevano leste
tra i colori a tinte dolci delle case
si proseguì verso casa e le figlie

Genova curiosa vaga e solitaria
mi fece tornare in mente gli amici
partigiani di mio padre i miei cugini
a Chiavari un capodanno di sborne
malinconie risvegli e occhi gonfi

Incontrai i tuoi studenti l'aula
era un corridoio lungo e stretto
mettemmo in comune immagini
desideri e ragionamenti capii
che eri amato anche lì come a casa

Genova vorticoso cuneiforme e astuta
divenne un approdo per lo sguardo
atterrandoci da Napoli fu sorella
masnadiere veloce imbarcazione
vela foriera di amicizie ad abbraccio

Silvio Perrella
Napoli, 16 aprile 2021



Fiore di Paradiso: la “Candida Rosa” dell’Empireo dantesco

Nella *Commedia* di Dante la *Gerusalemme celeste* dell’Empireo è una quintessenza di tutti gli elementi della Terra e del Cielo, della Natura e della Divinità¹. San Bernardo invita Dante a “volare con gli occhi per questo giardino” (*Par.* XXXI, 97), dove la luce divina è definita come “eterna fontana”, in memoria del “fiume d’acqua viva, che scaturiva dal trono di Dio e dell’Agnello” (*Apocalisse* 22, 1) nella *Gerusalemme Celeste*, illuminata al centro dalla Luce divina.

Alla soglie dell’Empireo la vista di Dante si rinnova completamente, insieme illuminata e abbagliata: un lampo improvviso distrugge la facoltà visiva provocando un rituale accecamento mistico: “così mi circumfulse luce viva, / e lasciommi fasciato di tal velo / del suo fulgor, che nulla m’appariva” (XXX, 49-51). Già prima, in verità, Dante era entrato in una pirotecnica serie di flash mutevoli e compenetrati. La prima visione (XXX, 61-66) era stata quella del flusso luminoso delle anime, che si accendevano di faville angeliche tra rive verdegianti:

e vidi lume in forma di rivera
fulvido di fulgore, intra due rive
dipinte di mirabil primavera.

Di tal fiumana uscian faville vive,
e d’ogni parte si mettien ne’ fiori,
quasi rubin che oro circunscrive.

Nelle magistrali accensioni di luci, la vista si confonde per di più con l’olfatto quando le faville appaiono “inebriate da li odori” emanati dalle anime-fiori (XXX, 67) e poi tutta la Rosa olezza nel suo canto di lode alla divinità dell’eterna primavera (“la rosa sempiterna, / che si dilata ed ingrada e redole / odor di lode al sol che sempre verna”, XXX, 124-126: e chissà se i poeti barocchi avranno meditato su quella allitterazione “REDOLE-ODORE-LODE”). Si tratta della visione polisensoriale (parallela alla “polysemia”, il molteplice livello di significato di cui parla Dante²) che già si era manifestata nel coro dei Sapiienti nel Cielo del Sole con abbagliante musica visiva polifonica: “le voci si rincorrono, si alternano, si riuniscono nella fantasmagorica combinazione di suono/luce/movimento... Vengono meno le usuali distinzioni tra i sensi: vista e udito si fondono sempre più di frequente...”.³ Oggi possiamo percepire abbastanza agevolmente l’abbagliante polisensorialità della creazione dantesca attraverso le varie esperienze inaugurate dalle *multivision* con immagini roteanti in dissolvenze incrociate, collegate a tracce musicali in sincronia. È una esperienza opportunamente evocata oggi da papa Francesco: “la ricchezza di figure, di narrazioni, di immagini suggestive che Dante ci propone suscita ammirazione e meraviglia. In lui possiamo quasi intravedere un precursore della nostra cultura multimediale, in cui parole e immagini, simboli e suoni, poesia e danza si fondono in un unico messaggio...”.⁴

Nell'Empireo la brama della vista diviene sete, quando Dante si china ad abbeverarsi all'onda di luce e assiste alla metamorfosi del flusso lineare in una sorta di lago circolare (il circolo significa eternità e divinità) con una circonferenza più vasta del sole che si amplia poi indefinitamente. Il salto fantascientifico nell'iper-spazio consente a Dante una visione d'insieme che peraltro si trasmuta continuamente tra visione naturalistica e astrazione geometrico-metafisica. Il lago di luce è lo specchio che – non senza analogia con la visione di san Paolo (“videmus per speculum in aenigmate”) – riflette la luce divina proveniente dalla sommità del Primo Mobile e nello stesso tempo rispecchia l'ulteriore enigma della forma della Gerusalemme Celeste: i cerchi concentrici che si moltiplicano lungo il declivio del lago accendendosi nelle luci delle anime beate. E finalmente la vista viene folgorata dal miraggio cinetico della Candida Rosa, formata dai petali delle migliaia di beati riscattati dal sangue della Passione e sfiorati dall'esercito canoro delle api angeliche⁵.

Il *colore bianco* coincide nel pensiero dantesco con la perfezione della Geometria, da lui vista regnare nel cielo di Giove: “la Geometria è bianchissima, in quanto è senza macula d'errore e certissima per sé e per la sua ancella, che si chiama Prospettiva” (*Conv.* II, XIII, 27). E c'è anche un *calore bianco*, che Dante desume dal racconto evangelico della Resurrezione, con l'Angelo vestito di bianco che annuncia alle tre donne che – secondo il racconto di Marco – potranno vedere Cristo in Galilea (“Questo angelo è questa nostra nobiltade che da Dio viene [...] in Galilea li precederà: la beatitudine precederà noi in Galilea, cioè ne la speculazione. Galilea è tanto a

dire quanto bianchezza. Bianchezza è uno colore pieno di luce corporale più che nullo altro; e così la contemplazione è cosa più piena di luce spirituale”, *Conv.* IV, XXII, 15-17).

Il colore bianco si addice a Beatrice, anch'essa intesa come “Beatitudine”⁶ e dunque consustanziale alla Città dei Beati. Già nella processione del Paradiso terrestre Beatrice veniva associata alle bianche vesti dei 24 Seniori, “genti... vestite di bianco, e





tal candor di qua già mai non fuci” (*Purg.* XXIX, 64-66). Il bianco dei Seniori si allargherà a dismisura nel “convento delle bianche stole” della Gerusalemme Celeste, forse allusivo ai “*blanc manteaux*, il soprannome popolare dei Templari: i bianchi, vistosi mantelli erano stati scelti a significare la riconciliazione col Creatore... Anche il termine *convento*, nella sua ambiguità, rafforza questa tesi, ulteriormente confermata dall’accento ai Beati come *milizia santa*”.

La Rosa per di più non è semplicemente “bianca” ma va riferita al candore mistico della divinità: “e però si legge nel libro di *Sapienza*, di lei parlando: ‘Essa è candore de la eterna luce e specchio senza macula de la maestà di Dio’” (*Conv.* III, XV, 5). Vanno poi considerate tutte le valenze dell’aggettivo “*candidus*” (e del verbo “*candeo*”, da cui discende): e dunque la Rosa è da intendere “*radiosa*”, “*splendente*”, “*scintillante*” e perfino “*infuocata*”, “*incandescente*” come si addice alle anime accese di amore divino.

La Rosa presenta significati polivalenti in quanto simbolo d’Amore e di Passione nella mitologia, mentre nel medioevo viene interpretata a livello laico come simbolo della Signora dell’Amore cortese e a livello religioso come simbolo di Cristo (rosa rossa della Passione ma anche “rosa di Sharon” [*Cantico* 2, 1], rosa bianca immacolata) e soprattutto della Madonna, regina dei fiori, “rosa mystica” (senza le spine del peccato originale) e metafora della incarnazione di Cristo secondo i versi di Dante: “quivi è la rosa in che ‘l verbo divino / carne si fece...” (*Par.* XXIII, 73-74). Più avanti, “il nome del bel fior ch’io sempre invoco” (*Par.* XXIII, 88) si inserisce nel contesto di una visione paradisiaca come “prato di fiori” illuminati da un raggio di sole.

La Rosa alludeva altresì alla circolarità-ciclicità,

simbolo del divenire della vita umana e delle stagioni (la primavera veniva intesa a sua volta come prefigurazione mistica della resurrezione celeste). Il motto “sub rosa” costituiva poi un invito alla segretezza sia in campo civile che in campo religioso.

E appare inevitabile il riferimento al mondo del *Roman de la Rose*. Sappiamo che i poeti-trovatori dedicavano talvolta i loro versi alla simbolica donna “Rosa” (talora definita “Rosa d’Oriente” o “Rosa di Soria”) e poi ad altre donne come “Beatrice” o “Lucia” (illuminante) o “Fiammetta” (fuoco spirituale) in un rapporto di vassallaggio tra Amore e il poeta come scrivano d’Amore nel Giardino del Mondo dominato dalla Donna-Rosa.

A questo punto bisogna riflettere sul controverso tema dell’esoterismo di Dante in quanto “Fedele d’Amore”, indagato da Luigi Valli e da René Guenon secondo un filone di studi risalente a Foscolo, Rossetti, Aroux e Pascoli e poi più volte approfondito⁸ ma anche energicamente contestato. I Fedeli d’Amore – che avrebbero anche la Rosa tra i loro simboli qualificanti – sarebbero una setta ovvero confraternita in collegamento coi Catari e/o i Templari (ispirati dal pensiero mistico di san Bernardo) secondo “un programma di rinnovamento cristiano, di rinnegamento e di contestazione della Chiesa carnale e corrotta” che comporterebbe l’impiego di un linguaggio segreto per evitare la repressione da parte della Chiesa e della monarchia francese (braccio esecutivo dello sterminio di Catari e, più tardi, dei Templari)¹⁰. E non si dimentichi che l’ultima “guida” nel viaggio di Dante è san Bernardo, protettore dei Templari nonché “fedele di Maria, pura carità come Dante era fedele di Beatrice, pura sapienza” (come annotò Luigi Valli).

Marcello Fagiolo



1 Ho trattato in un quadro più ampio questo tema nella mia relazione *La congiunzione di Rosa e Colosseo: l'Empireo nel segno armonico di Roma/Amor* presentata al Convegno "Dante, Leonardo, Raffaello: la Divina consonanza di Arte e Poesia" (Roma, BNCR, 21-23 settembre 2021).

Per l'Empireo si veda la voce di A. Mellone, in *Enciclopedia dantesca*, Roma 1979; per la "candida rosa" va segnalato in particolare B. Seward, *The Symbolic Rose*, New York 1960.

2 Nella Epistola-dedica del *Paradiso* a Cangrande si legge: "istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polysemos, hoc est plurium saensuum" (Epistola XIII, 20).

3 G. Nuvoli, *Suoni e musica nella Commedia*, in G. Nuvoli (a cura di), *Lezioni su Dante*, Bologna 2011, pp. 269-272.

4 Papa Francesco, *Candor Lucis Aeternae*, lettera apostolica nel VII centenario della morte di Dante, 25 marzo 2021.

5 "In forma dunque di candida rosa / mi si mostrava la milizia santa / che nel suo sangue Cristo fece sposa; / / ma l'altra, che volando vede e canta [...] / si come schiera d'ape che s'infiora [...] / nel gran fior discendeva che s'addorna / di tante foglie, e quindi risaliva / là dove 'l suo amor sempre soggiorna" (Par. XXXI, 1-12).

6 Nelle glosse dell'*Inferno* attribuite a Jacopo figlio di Dante si legge: 'Beatrice, dicendo la quale la Divina Scrittura s'intende, siccome perfetta e beata'. Nelle chiose latine relative al *Purgatorio*, probabilmente dello stesso autore, si trova la seguente frase: 'Virgilio parla a Dante di Beatrice, che qui sta a significare la beatitudine'" (R.L. John, *Dante templare*, Milano 1987, p. 303.

7 Adelio G. Pellegrini, *Dante eretico*, Consultabile in rete <http://www.vinsoft.net/pellegrini/DE/indice.php>.

8 Si veda da ultimo R. Manetti, *Dante e i Fedeli d'Amore*, Firenze 2018.

9 A. Viscardi, *Fedeli d'amore*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970.

10 Per il rapporto di Dante coi Templari si veda R.L. John, *Dante Templare*, 1946, traduz. ital. Milano 1987. Per una decodificazione del "gergo" degli stilnovisti si veda da ultimo, in rete, F. L'Erario, *Dante e i Fedeli d'Amore*, [www.nuova_ricerca.org/Dante e i Fedeli d'Amore.pdf](http://www.nuova_ricerca.org/Dante_e_i_Fedeli_d'Amore.pdf).



La pluralità del vedere

Quando mi è stato chiesto – da Daniela e da Sissi, Ottavia e Arianna Magnani – di svolgere alcune riflessioni sulla “pluralità del vedere”, in relazione alle molteplici suggestioni elaborate con grande merito da Lauro Magnani, ho accolto molto volentieri la proposta. Non solo per l’amicizia e stima che ho nei suoi confronti, ma anche perché è un argomento che abbiamo condiviso insieme in occasione di vari convegni e incontri. Nel mio campo di ricerca, quello dell’arte figurativa gesuita, infatti, la “pluralità del vedere” costituisce la teoria basilare di ogni creazione artistica.

Non mi addentro certo ora negli argomenti ben conosciuti della *compositio loci* e delle varie indicazioni negli *Esercizi Spirituali* di sant’Ignazio di Loyola; vorrei invece ricordare qual è la caratteristica specifica della “pluralità del vedere” nella spiritualità ignaziana. Ossia che si deve sempre mostrare il passaggio da “spazio esteriore” a “spazio interiore”. La spiritualità ignaziana, infatti, insiste a indicare l’attraversamento, per così dire, delle due dimensioni – reale e immaginale – mettendone in evidenza l’assenza di frattura. Colui che prega non vive isolato, staccato dal mondo, ma nel mondo, in una continua interazione con le due realtà: terrena e celeste. Un esplicito brano dell’*Autobiografia* spiega bene: “ (Ignazio) era sempre andato crescendo in devozione, cioè nella facilità di trovare Dio (...) Questo gli accadeva spesso mentre stava trattando questioni importanti, e la

visione costituiva per lui una conferma”. La contemplazione perciò non solo come momento intimo, privato di preghiera, ma anche come verifica delle scelte per la vita reale. E questo alternarsi di stati/spazi nei quali agire, deve essere appositamente “mostrato” per essere efficace e conforme agli intendimenti ignaziani. Da questa pluralità del vedere sono scaturite quelle numerose immagini gesuitiche, pitture e incisioni del tutto speciali, che appunto hanno negli anni riguardato molto anche la ricerca di Lauro.

Come esempio *princeps* userei le pitture eseguite nella seconda metà del Seicento dal gesuita Andrea Pozzo nel Corridoio antistante le camere di sant’Ignazio nella Casa Professa a Roma. Mi fa piacere ricordare che proprio a partire dalle varie iniziative culturali dedicate a Pozzo una dozzina di anni fa si sono intensificati gli scambi di idee con Lauro. Nel Corridoio compaiono tutte le diverse casistiche della visione pittorica elaborate per l’arte figurativa dalla Compagnia di Gesù. Il contributo di Pozzo a questo riguardo è decisivo: nel Corridoio ci si rende subito conto che l’artista ci vuole trasportare in una dimensione spaziale ben precisa, ossia in un “luogo di meditazione”. Basta entrare fisicamente all’interno e sembra di varcare uno spazio trascendente, in quanto si è letteralmente avvolti da una visione legata alla santità di vita di Ignazio di Loyola: sopra, ai lati, di fronte e alle spalle. Pozzo riesce ad estremizzare la prassi consolidata della *com-*



positio loci, trasformando direttamente il Corridoio in un *locus meditandi* attivo, nel quale chi entra è trascinato con forza nel vivo della meditazione. Tale forza strumentale è ottenuta, sappiamo bene, soprattutto con l'applicazione della tecnica dell'anamorfoosi sia nelle parti architettoniche che nelle figure. È l'ultimo atto, l'apoteosi di una ricerca visiva e spaziale operata in pittura dai gesuiti.

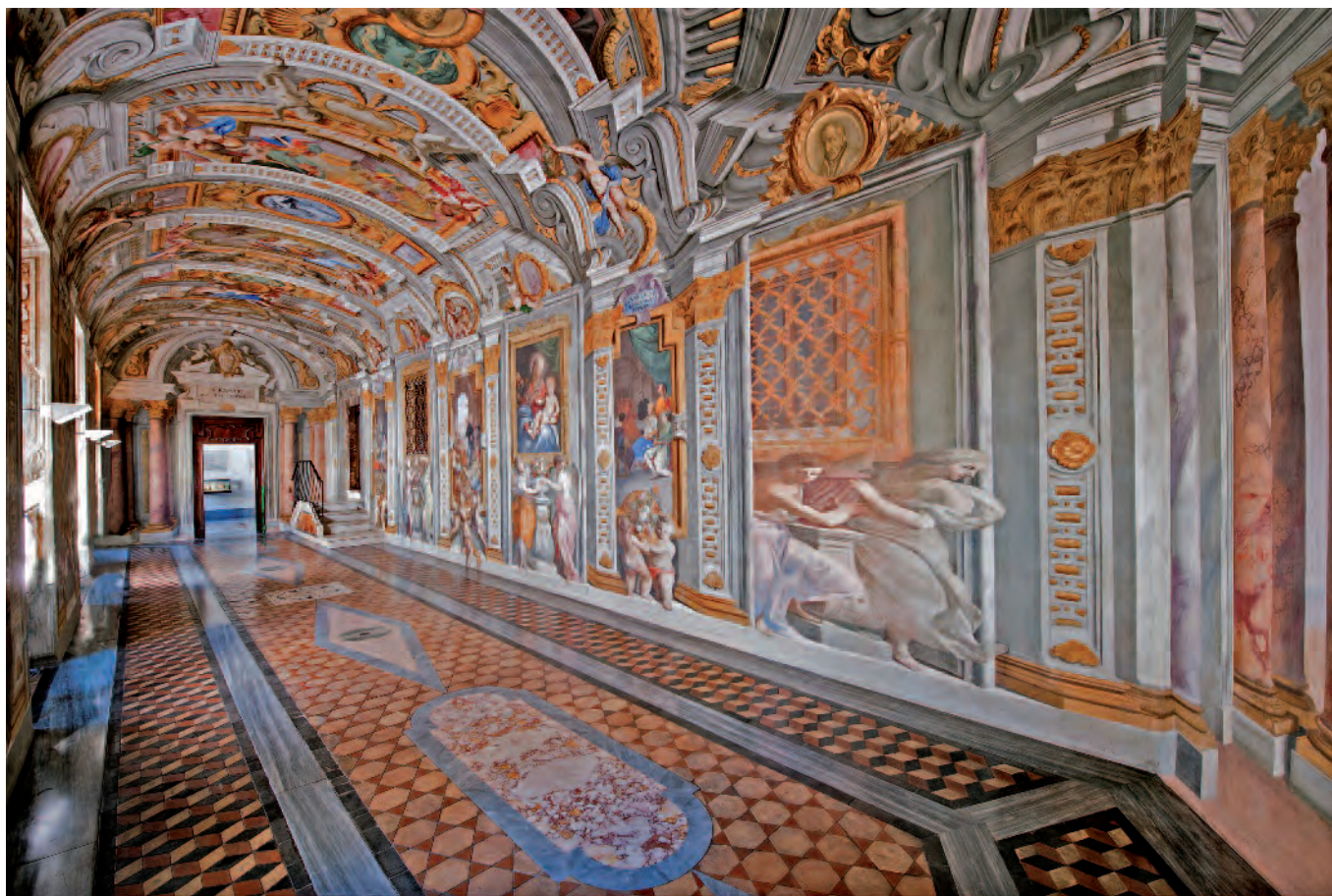
Nel Corridoio gli effetti di spettacolarità e visionarietà, acquistano risultati ancora più sorprendenti con l'inserimento anche di un altro importante concetto visivo, molto elaborato nella Compagnia – ad esempio nelle loro committenze a Bernini – la “rappresentazione di meraviglie”, cioè lo spazio teatrale degli apparati. Il Corridoio, infatti, non è altro che uno spazio effimero sapientemente trasformato: l'unico teatro sacro dove si può fisicamente star dentro ed essere ancora di più “gabbati” dalle prospettive illusorie di Pozzo. Qui ciascuna decorazione figurativa e architettonica è posta nella sua giusta collocazione. C'è da aggiungere, però, che, per rendersi conto di tale rigoroso ordine spaziale delle immagini, Pozzo ci spinge a ricercare la corretta visibilità prospettica e anamorfica, facendoci posizionare alla giusta distanza, ossia al centro. L'artista introduce una nuova tipologia di sguardo: quello per così dire filosofico o meglio ancora etico. Non è da sorprendersi, infatti, se si scopre che una realizzazione artistica come il Corridoio contiene degli impliciti dettami filosofici da ricondurre all'*Etica nicomachea* di Aristotele. Si tratta della teoria della giusta distanza da tenere in relazione a tutto ciò che ci circonda, per rimanere in una posizione di equilibrio etico. Pozzo ne è talmente convinto che farà lo stesso anche per

la volta affrescata nella chiesa di S. Ignazio, inserendo una frase tratta dall'*Etica aristotelica* intorno al disco di marmo posto sul pavimento, a indicare il punto unico di osservazione dell'affresco. Come bisogna saper individuare il punto equidistante da ogni eccesso, negativo o positivo che sia, per uniformarsi ad un comportamento eticamente corretto, così si deve cercare l'unico punto valido, posto al centro della navata della chiesa di S. Ignazio, per cogliere la visione corretta dell'imponente affresco sulla volta. Nel Corridoio il risultato dell'applicazione di questa misura prospettico-filosofica è ancora più marcato, perché il luogo è più piccolo. Pozzo usa così lo spazio reale per esprimere concetti filosofici, assicurandosi in questo modo un'efficace comprensione. Per questa sottile traduzione dello spazio in chiave filosofica ho già individuato (nel libro sul Corridoio, 2014) l'ispiratore del progetto teorico. Si tratta di p. Silvestro Mauro, rettore della chiesa di S. Ignazio di quegli anni: egli è anche professore di filosofia e teologia al Collegio Romano, e soprattutto traduttore e commentatore molto apprezzato proprio dell'*Etica nicomachea* di Aristotele.

Ho continuato a chiedermi se l'operazione di Pozzo e di p. Mauro sia stata qualcosa del tutto originale. Certamente l'intuizione di far corrispondere il punto centrale di osservazione con l'ideale punto etico di equidistanza dagli eccessi rimane unica nel suo genere. Invece, l'idea di trasporre i principi etici aristotelici in una costruzione ideale di spazi/immagini ben articolati risale a quel vasto bagaglio culturale umanistico che p. Mauro presumibilmente ben conosceva. Un'interessante ispirazione, infatti, si può ritrovare in un prezioso libro

rinascimentale, questa volta non di ambito gesuitico, ma che ha avuto una notevole diffusione in Europa. Si tratta dell'affascinante libro *Civitas veri* uscito postumo a Parigi nel 1609, ma scritto tra il 1565 e il 1568 dall'umanista fiorentino Bartolomeo Del Bene, che, trasferitosi alla corte di Francia, dedica quest'opera a Margherita di Valois, figlia di Francesco I. Senza addentrarmi ora nella storia editoriale di quest'opera illustrata da raffinate in-

cisioni, vale la pena ricordare soltanto che l'intento prefissosi dall'autore consiste nel dimostrare l'importanza del raggiungimento della virtù nella propria vita, così come spiegato da Aristotele nell'*Etica nicomachea*. Per fare questo descrive una città ideale perfettamente costruita in ogni parte nella quale immagina che per un mese lo stesso Aristotele accompagni la principessa all'interno di vari palazzi – pluralità del vedere – dove i pregi della virtù



sono allegoricamente descritti e mostrati nelle incisioni. Il ragionamento filosofico sull'etica acquista così forma e immagine reale, più facilmente comprensibile nelle sue complesse articolazioni. Tali immagini venivano considerate alla stregua di emblemi



o anche come *loci mnemonici*, riconducibili comunque ai linguaggi figurativi, in uso soprattutto nei collegi della Compagnia di Gesù.

Anche la prolifica ed eterogenea attività didattica e scientifica nei collegi è un argomento che mi trova in sintonia con le ricerche e considerazioni di Lauro. Per questo mi fa piacere soffermarmi ora sulla produzione artistica dell'impresa, genere artistico-letterario tanto praticato nei Collegi. La produzione editoriale gesuitica di emblematica è sterminata e le migliaia di incisioni ideate in tutta Europa dimostrano la capacità creativa della Compagnia nel proporre questa particolare tipologia di immagine/spazio "intellettuale". Ci sono regole ben codificate per mostrare il legame tra la figura – il corpo dell'emblema o dell'impresa – e la parola – lemma o motto – che ne sveleranno il giusto significato.

Un esempio molto originale di libro di emblemi, in quanto l'autore è un architetto gesuita, Willem van Hees, detto Hesius è *Emblemata sacra de fide, spe, charitate*, pubblicato nel 1636. Hesius, al quale si deve tra l'altro la chiesa di San Michele a Lovanio, è stato anche un grande predicatore molto apprezzato nella corte di Bruxelles. L'aspetto curioso di vari emblemi consiste nel fatto che Hesius ha trasformato gli strumenti e le nozioni del suo mestiere di architetto in chiave spirituale. Ad esempio fa tenere in mano ad un angioletto il filo a piombo per misurare il raggiungimento della perfezione della fede, oppure paragona il saggiare la stabilità di una superficie a quanto si deve fare per verificare la solidità della propria fede. Lo spazio "intellettuale" dell'emblema, dove l'autore anima il proprio ragionamento, si articola così in molteplici significati.

Per questi motivi nell'arte figurativa dei gesuiti, l'emblema tende ad acquistare un ruolo teorico predominante. Di conseguenza le potenzialità espressive della resa dello spazio, inteso come luogo di visione, offrirà sempre nuove suggestioni.

A questo si collegano altri aspetti eruditi coltivati nelle cerchie culturali dei collegi, che suggeriranno un ulteriore ampliamento del concetto di immagine. In particolar modo mi riferisco alla tecnica mnemonica sperimentata ad esempio da Matteo Ricci. Il gesuita, tra le numerose intuizioni avute per il suo progetto missionario in Cina, riprende la radicata tradizione rinascimentale dell'arte della memoria e la riadatta ai suoi fini. Del suo *Trattato sulle arti della memoria*, iniziato nel 1596, sono ri-

maste solo quattro immagini mnemoniche risolte con ideogrammi, da inserire all'interno del suo ideale palazzo della memoria. La loro collocazione spaziale è ben descritta da Ricci: si trovano appesi nella sala d'attesa, che è un ambiente ampio, sostenuto da colonne. Il palazzo è arioso, illuminato e ben distribuito; ogni suo elemento deve essere tenuto sotto controllo dall'occhio della mente. C'è da chiedersi quante di queste indicazioni saranno poi state utilizzate per elaborare progetti iconologici, rigorosi nella ripartizione spaziale. Certi cicli pittorici gesuiti sembrano, infatti, veri palazzi della memoria, dove ogni elemento, apparentemente decorativo, occupa, invece, il suo giusto spazio significante.

Lydia Salviucci Insolera



La via virtuosa e quella della perdizione, studiata nei modi Lauro Magnani, in un curioso pendant di Pedro Nuñez de Villavicencio e Luca Giordano

Lauro è un amico con il quale dialogare è stato singolarmente naturale se si ricorda che nel nostro mondo siamo così complicati, quasi tutti. Ma fra studiosi c'è una forma di dialogo molto più sommersa e a suo modo autentica, ed è quella che si concretizza nella lettura degli scritti dell'altro. Per quanto mi riguarda la sintonia con Lauro è, se possibile, ancor più forte: conosco pochi studiosi di questo

secolo che abbiano offerto letture così efficaci del rapporto tra religiosità e arte, e senza mai perdere di vista le opere. Pensando a questa sensibilità, a questa corda che ho sempre ammirato, vorrei offrire qui un modesto esempio di come l'esercizio dell'attenzione possa fornire letture in grado di uscire dalle routine del meccanismo attribuzione / riscontri inventariali / iterazione delle interpretazioni.



1. Pedro Nuñez Villavicencio e Luca Giordano, *Ragazzini che giocano a dadi*, Madrid, Museo del Prado, depositi.



2. Luca Giordano, *Combattimento di ragazzi*, Madrid, Museo del Prado, depositi.

Breve storia critica di un pendant.

Il caso in specie è quello di due dipinti ormai piuttosto noti agli studi: quello della *Riña de muchachos* (in italiano: *Combattimento di ragazzi*) di Luca Giordano, che è custodito nei depositi del Prado (fig. 2), e che com'è ormai chiaro è nato per fungere da pendant con i *Niños jugando a los dados* di Pedro Nuñez Villavicencio (fig. 1). La storia critica dei due dipinti è facilmente riassumibile: nati nel corso dell'ultimo decennio del Seicento – di certo dopo l'arrivo di Luca Giordano a Madrid come pittore di Corte (1692), probabilmente intorno al 1694, un anno prima della morte di Nuñez de Villavicencio, essi formarono apparentemente sin dal momento della loro esecuzione – o più plausibilmente, sin da quando si progettò di affiancare il dipinto di Giordano a quello di Nuñez – un pendant ubicato a Madrid, se non in origine almeno già nel 1701, nel Palazzo della Zarzuela, “en el Quarto de Su Majestad”¹.

Andrés Úbeda de los Cobos ha recuperato criticamente la questione del pendant in tempi relativamente recenti, documentando anche dal punto di vista diagnostico il fatto che Giordano espanse in verticale le dimensioni del dipinto Nuñez per adeguarne le misure a quelle del suo elemento del pendant². Lo stesso studioso ha fornito una lettura dettagliata delle singole parti del dipinto di Nuñez, ed si è soffermato più in sintesi sull'iconografia dell'opera di Giordano. In ogni caso ha mantenuto per entrambi i dipinti le rispettive intitolazioni tradizionali: *Niños jugando a los dados* di Nuñez de Villavicencio; *Riña de muchachos* di Luca Giordano. In sostanza, discutendo della *Riña de muchachos*, Úbeda ha insistito su una interpretazione dell'episodio incentrata sulle doti di “imitatore” degli stili di altri artisti per la qua-

le Giordano fu famoso sin dagli inizi della sua carriera. In ciò lo studioso è tornato su un argomento da lui già trattato nel 2008³ in termini che sono stati in parte accolti, in parte confutati con motivate argomentazioni da Giuseppe Scavizzi nel 2017⁴, e però ha sostenuto che il dipinto di Giordano “carece de la gracia, ternura y humanidad presente en los modelos murillescos, al mismo tiempo que se manifiesta incapaz de imitar la descripción un tanto ruda, aunque sincera, de Villavicencio” (p. 324).

Cosa raffigurano i due dipinti.

In realtà con il suo dipinto Giordano ha istituito non solo un legame figurativo, ma soprattutto un nesso concettuale con l'opera di Nuñez. Egli raffigura un angolo di vita urbana in cui l'infanzia è già stata travolta, e la stessa adolescenza femminile è in procinto di esserlo. Da sinistra a destra notiamo l'uomo in abiti borghesi con un fiasco di vino e lo sguardo annebbiato dal bere; al lato opposto della scena la giovane coperta da un manto bianco, con scarpe da contadina, avanza spaventata da quel che vede e soprattutto cerca di ignorare il losco figura che la molesta; inoltre questa ragazza sta per essere derubata da un monello. Il piccolo accattone che mostra la moneta nell'angolo inferiore sinistro, il ragazzino seduto di spalle che gioca a carte e i due monelli che lottano al centro della scena – forse per una lite causata dalla partita a carte – sono già avviati verso una vita spreca.

Ed è in ugual modo un'esistenza segnata dal disordine quella dei bambini che giocano a moscacieca in alto a sinistra: quello che accorre a braccia levate per sorprendere quello ‘che sta sotto’ alla conta, e quello che dalle scale guarda ghignando la scena in



primo piano. Solo un personaggio non partecipa a questa bolgia; è un malinconico anziano i cui abiti sono quelli di un maestro di scuola, simili, come vedremo vari decenni dopo, a quelli dello stesso personaggio in un dipinto ormai famoso di Giuseppe Bonito. Il maestro triste nel dipinto di Giordano simboleggia la sconfitta dell'educazione e della ordinata crescita dell'infanzia, le cui cause producono marginalità e criminalità, ed è un'altra chiave per comprendere il significato del pendant.

Passiamo ora al dipinto di Nuñez, e per la metà superiore di Giordano. Anche qui, ma in un contesto sostanzialmente agreste, i personaggi compongono quasi tutti – non proprio tutti, come vedremo – una scena di vita marginale, ma il senso è del tutto opposto. Sul lato a destra per chi guarda, un gruppo di bambini vestiti di logori abiti sta giocando a dadi; un sacco di monete è al suolo e c'è una sottile diversificazione di ceto sociale tra il ragazzino vestito di rosso alla estrema destra, chino verso la scena e in procinto di puntare una moneta, e quelli in piedi, due contadinelli, immediatamente alle spalle del gruppo in primo piano. A terra è un ragazzino che punta il dito verso i dadi e si rivolge al ragazzo inginocchiato, che con fare serio sta evidentemente tenendo un discorso. L'allocazione di quest'ultimo è enfatizzata dalla mano sinistra aperta verso l'alto davanti al busto; la destra punta l'indice verso l'alto in evidente opposizione a quel che fa l'altro, che indica i dadi, forse invitando il suo interlocutore al gioco o chiedendogli di non interrompere la partita.

A sinistra un bimbo in abiti eleganti – indimenticabile la sua minuscola marsina verde – indica la discussione in atto tra i ragazzini; reca un pezzo di pane e alle sue spalle quella che sembra essere la sua ancella

reca una rosa. Sullo sfondo due giovani contadini vanno da qualche parte: al mercato? Al lavoro? Ma non si fanno attrarre dal gruppo delle figure in primo piano.

L'interpretazione dei soggetti.

Nel dipinto di Nuñez il ragazzo inginocchiato in primo piano indica il cielo a quello che lo esorta al gioco; gli chiede, cioè, di ispirare la sua vita alla legge divina abbandonando il vizio. I due contadini che assistono alla scena alle loro spalle sono come sospesi nell'indecisione se seguire o no la strada sbagliata. Sono ignoranti, non sanno che fare e osservano la scena con sguardi perplessi. Al contrario, i due contadinelli sullo sfondo si allontanano dalla scena verso qualcosa di concreto da fare. Il piccolo aristocratico indica allo spettatore la discussione tra i ragazzi e la loro situazione sul crinale di una scelta esistenziale decisiva, e però con il suo gesto sembra affermare il ruolo della carità – simboleggiata dal pane – nell'alleviare le vite sprecate dei bambini travati; la sua ancella reca una rosa che, come già notato da altri, è simbolo d'amore. Forse in questa parte del dipinto è anche da vedere una sorta di allegoria del dovere di praticare la carità verso i meno fortunati da parte delle classi più agiate. Altri due dettagli aggiunti da Giordano rafforzano la narrazione: l'uccello bianco dal lungo collo a sinistra non è un "extraño pájaro"⁵; è una cicogna, che nella *Iconologia* di Cesare Ripa è posta tra le mani dell'allegoria della Gratitude. Il ragazzo in bilico sull'albero non è solo un dettaglio compendiario: il suo braccio sinistro indica didascalicamente la scena mentre il suo volto è rivolto all'esterno del dipinto, a destra di chi guarda. Il ragazzo sull'albero funge da raccordo tra il quadro di Nuñez e

quello di Giordano⁶, e indica i due percorsi possibili nella vita di un bambino povero: il quadro di Giordano raffigura i rischi e il prezzo che si paga quando l'infanzia smarrisce la via della rettitudine e della moralità, abdicando ai pericoli della vita di strada; il quadro di Nuñez rappresenta la via della redenzione attraverso la carità e l'amore per il prossimo. È geniale la capacità del maestro napoletano di costruire non solo dipinti, ma 'concetti'. In questo caso, infatti, sembra plausibile che il pendant lo abbia inventato lui, collegando il suo dipinto a quello di Nuñez mediante un adeguamento che non riguarda solo il formato: la figura del ragazzo sull'albero crea tra le due opere la connessione che produce il concetto. Aveva

dunque in parte intuito qualcosa del significato del dipinto Diego Angulo Iñiguez, quando nel 1975 postulava che esso “esconde un significado especial a juzgar por los detalles del niño que señala a la escena principal, que sostiene un pan, y la muchacha que lo atiende, que muestra una rosa, simbolo del Amor, quizás en relación con la Caridad”⁷.

Lo stile e la composizione dei due dipinti, in breve.

Come notato, secondo Úbeda de los Cobos il dipinto di Giordano “carece de la gracia, ternura y humanidad presente en los modelos murillescos, al mismo tiempo que se manifiesta incapaz de imitar



3. Anton Gobau, *Contadini e viandanti davanti agli scalini di una chiesa*, già Londra, Bonhams.



4. Bernhard Keilhau, *Giovane venditore di verdure*, Boston, Museum of Fine Arts.



la descripción un tanto ruda, aunque sincera, de Villavicencio”.

Questo giudizio è sicuramente pertinente se tarato sulla produzione aulica di Giordano per la Corte spagnola, ma non è adeguato all'esame della *Riña de Muchachos*. Dal punto di vista della composizione Giordano non ha per nulla imitato i modi di Nuñez: la sua scena si espande su una graduazione di architetture che non appaiono gratuitamente “pobladas de inutiles escaleras o arcos”⁸, ma mostrano un contesto urbano contrapposto al suburbio rurale che si intuisce nel quadro di Nuñez. È una soluzione attinta a dipinti di tendenza bamboccianta come i *Contadini davanti agli scalini di una chiesa* variamente attribuito a Jan Miel, a Jan Lingelbach, ad un anonimo bamboccianta e ultimamente a Anton Gobau (fig. 3)⁹.

È infatti proprio al mondo bamboccianta, approfondito anche mediante una evidente conoscenza di

stampe nordiche tratte da dipinti di un David Teniers II o di un Abraham Bloemaert, che Giordano si riferisce nella *Riña de muchachos*. Il riso bleso del manigol-do che molesta la contadina; quello del mendicante seduto in basso a sinistra e anche quello dell'ubriaco risalgono a una vasta casistica nordica di immagini della volgarità e dell'inganno, rappresentate anche dal riso.

Invece il tocco diluito e volutamente fluido di brani come il verde bottiglia di uno dei due giovani lottatori o gli aloni di luce intorno alla figura del ragazzino di spalle in primo piano, esprimono una evidente nozione dei modi di Bernhard Keil, detto Monsù Bernardo, maestro ben noto in Italia sin dal 1651 – anno in cui vi si stabilì – e fino alla morte (Roma, 1687)¹⁰. Per capire questo riferimento basta indicare, ad esempio, il *Giovane venditore di verdure* a Boston, Museum of Fine Arts (fig. 4), dove anche il sorriso del ragazzo



5. Giacinto Gimignani, *Gioco della cavallina e delle girandole*, dalla serie *Scherzi e giochi de diversi putti*, Roma, 1647. Incisione.



6. Claudine Bouzonnet Stella da Jacques Stella, *Le Cheval fondu (La cavallina)* dalla serie *Les jeux et plaisirs de l'enfance*, Parigi, 1657. Incisione.

ha a che fare con lo spirito ambiguo e allusivo che ritroviamo nel manigoldo del dipinto di Giordano.

Non sorprende più, ormai, la profondità delle conoscenze di quest'ultimo nel campo delle stampe¹¹. I bambini che lottano e quelli che giocano a cavallina/moscacieca in alto a sinistra sono impensabili senza la serie di *Scherzi e giuochi de diversi putti* di Giacinto Gimignani (Roma, 1647). Basta anche solo un esempio di questa serie per rendersene conto (fig. 5), ma forse ancor più diretto dev'essere stato lo studio di *Le Cheval fondu* (cioè *La cavallina*) della serie di *Les jeux et plaisirs de l'enfance* di Jacques Stella, incisi dalla nipote Claudine Bouzonnet Stella a Parigi nel 1657 (fig. 6).

Infine, il ragazzo sull'albero nella parte aggiunta da Giordano al dipinto di Nuñez è un evidente riferimento a simili figure di Jacopo e Leandro Bassano: ad esempio taglialegna in alto a sinistra della *Allegoria dell'Inverno* a Roma, Galleria Borghese, o il ragazzo aggrappato all'albero nel *Miracolo dell'acqua* di Jacopo, noto attraverso una serie di copie¹².

Di questo repertorio, com'è universalmente noto, Luca Giordano aveva esperienza diretta sin dai suoi esordi, e la usò almeno in due delle quattordici gigantesche tele eseguite nel 1684 coordinando specialisti di natura morta¹³. È forse questo dettaglio così vicino al mondo di Bassano ad aver generato l'equivoco, più volte riportato da fonti spagnole ed italiane, secondo cui Giordano avrebbe eseguito un dipinto nello stile di Bassano da porre accanto ad un'opera del maestro veneto.

Quali picari per quale contesto.

Il pendant oggi al Prado deve aver rivestito un ruolo specifico alla Zarzuela, una residenza reale pratica-

mente privata: come registrato ripetutamente, nel 1701 era nel "Quarto de Su Majestad", dunque non in un angolo qualsiasi del palazzo e probabilmente neanche in una zona di rappresentanza dell'appartamento reale.

Quasi tutti i protagonisti dei due dipinti sono picari, e sono visti nella realtà sociale della Spagna seicentesca. È tutt'oggi difficile trovare una lettura del fenomeno della maturazione della marginalità sociale in Spagna che sia più acuta di quella dataci oltre quarant'anni fa Bronislav Geremek nella sua *Stirpe di Caino*¹⁴. Nel capitolo di questo studio ormai classico dedicato a "Il picaro e il rifiuto della socializzazione" (pp. 299-380), Geremek dimostra la drammatica estensione del problema e ne analizza i termini anche dal punto di vista della percezione delle stesse classi al potere, testimoniata da opere letterarie diffusissime in tutta Europa come il *Lazarillo de Tormes* (1554), il *Guzmán de Alfarache* di Mateo Aleman (1599) e lo stesso *Quijote*.

Lascio ora ai colleghi spagnoli il compito di spiegare il senso della donazione del dipinto di Pedro Nuñez de Villavicencio al Re di Spagna, e anche di domandarsi più a fondo a seguito di quale dibattito nel seno della Corte di Madrid si sia stati portati ad approfondire, sul piano della figurazione pittorica, la tematica picaresca con l'integrazione di Luca Giordano e con l'aggiunta della *Riña de muchachos*. Ma resta il fatto che, posti uno accanto all'altro, i due dipinti ci trasmettono una profondità di temi e di questioni che va ben oltre la problematica strettamente storico-artistica delle attribuzioni e dei generi pittorici. Ed è per questo che, pensando a un omaggio a Lauro, spero che gli interesserà leggere questa storia.

Riccardo Lattuada



- 1 Cf. le schede estremamente dettagliate di A. Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado, catálogo razonado*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2017, pp. 310-324, nn. 68-69.
- 2 Cf. ora le puntuali note di A. Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano*, cit.,
- 3 Cf. A. Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*, Madrid, 2008, in particolare il capitolo *Luca Giordano alla maniera di*, pp. 141-175.
- 4 Cf. G. Scavizzi, *Luca Giordano. La vita e le opere*, Napoli, 2017, pp. 9-42.
- 5 Cf. A. Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado*, cit., p. 315.
- 6 Dettaglio notato da A. Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado*, cit., p. 322.
- 7 Cf. D. Angulo Iñiguez, *Murillo y su escuela*, Siviglia, 1975, p. 14; citato da R. González Ramos, *Pedro Nuñez de Villavicencio. Caballero pintor*, Siviglia, 1999, p. 144.
- 8 Cf. A. Úbeda de los Cobos, *Luca Giordano en el Museo Nacional del Prado*, cit., p. 324. Questi elementi, per inciso, Giordano li rielabora dalla cultura prospettica veneziana.
- 9 Cf. Bonhams, Londra, Rau UNICEF Sale, 3/12/2013, lotto 65; olio su rame, cm 46.5 x 28.2, offerto en pendant con il *Concertino en plein air di contadini e viaggiatori*. Nella scheda di Bonhams, corredata da ampia bibliografia, mancava però la menzione del dipinto da parte di G. Briganti – L. Laureati – L. Trezzani, *I Bamboccianti*, Roma, 1983, p. 240; p. 242, n. 15; p. 246, fig. 8.11.
- 10 Cf. Minna Heimbürger, *Bernardo Keilhau detto Monsù Bernardo*, Roma, 1988.
- 11 Su questo punto la svolta negli studi su Giordano è stata impressa da vari studi di Giuseppe Scavizzi, ora riassunti in G. Scavizzi, *Luca Giordano. La vita e le opere*, cit., pp. 92-99.
- 12 Cf. ad esempio A. Ballarin, *Jacopo Bassano*, I, tomo I, Cittadella, 1995, tav. a col. 155; Idem, *Jacopo Bassano*, I, tomo II, Cittadella, 1996, figg. 966-967, 969, per copie a Vaduz, Collezione Liechtenstein, o a Palermo, Collezione Scibilia.
- 13 Cf. R. Lattuada, *Luca Giordano e i maestri napoletani di natura morta nelle tele per la Festa del Corpus Domini del 1684*, in *Capolavori in festa. Effimero barocco a Largo di Palazzo (1683-1759)*, catalogo della mostra, Napoli, 1997, pp. 150-161. Ragazzi in posizioni di quinta come nell'aggiunta di Giordano al dipinto di Nuñez sono presenti nelle due gigantesche tele già in collezione Publio Podio, le più bassanesche della serie (cf. p. 151, figg. 1-2).
- 14 Cf. B. Geremek, *La stirpe di Caino. L'immagine dei vagabondi e dei poveri nelle letterature europee dal XV al XVII secolo* (1980), trad. it. a cura di F.M. Cataluccio, Milano, 1988. Molto ben scelta, nell'edizione italiana, è l'immagine di copertina che raffigura *Due bambini che mangiano frutta* di Bartolomé Esteban Murillo a Monaco, Alte Pinacothek.

Visioni barocche: la pala dei carmelitani di Guido Cagnacci

Quando, ormai un trentennio fa, vidi la mostra di Rimini su Guido Cagnacci rimasi affascinato da un pittore per me allora sconosciuto e fui colpita da quella insolita teoria di nudi femminili che accomunava eroine dell'età classica in atto di darsi alla morte, come Cleopatra e Lucrezia, e martiri cristiane o Maddalene penitenti¹. Santi e sante poi, senza distinzione di genere, venivano ritratti con gli occhi rivolti al cielo.

Dopo l'innovativa pala di Raffaello raffigurante l'estasi di santa Cecilia², l'atteggiamento estatico ebbe un duraturo riferimento iconografico nello sguardo volto verso l'alto. Ma quanta differenza tra l'estasi neoplatonica, serena e dolce, della santa Cecilia e le drammatiche ed estranianti estasi barocche! Certo un secolo era trascorso e lunghe vicende belliche, gravi crisi sociali, profondi rivolgimenti religiosi ed entusiasmante scoperta di un Mondo Nuovo avevano radicalmente mutato il panorama culturale che separava il maturo Raffaello, impegnato nella realizzazione delle committenze romane ma disposto ad accondiscendere alle richieste di una donna devota cara ai potenti fratelli Pucci³, e il giovane pittore romagnolo, che si formava ancora alla scuola dei maestri bolognesi come Ludovico Carracci, Guido Reni e Guercino, per poi approfondire le proprie esperienze artistiche nella Roma di Caravaggio⁴.

Era stato un secolo così intenso da accelerare le trasformazioni in tutti i campi, ma furono soprat-

tutto la crisi religiosa e le strategie messe in atto per il suo superamento che incisero più direttamente nel nuovo modo di percepire il sacro ed esprimere l'amore di Dio. Predicazione, preghiera mentale, esercizi spirituali che sollecitavano la rappresentazione iconica favorirono una spiritualità che aspirava alla contemplazione di Dio⁵, mentre, in ossequio al decreto tridentino sull'arte sacra, venivano meno i referenti artistici tradizionali e i testi, come la *Legenda aurea*, che avevano fino allora ispirato i pittori⁶. Le estasi barocche avvertono senza dubbio la nuova tendenza spirituale che ricerca senza intermittenza l'unione con Dio e riflettono quel naturalismo e realismo nella rappresentazione che il decreto tridentino sull'arte sacra aveva auspicato.

Dopo la mostra di Rimini del 1993 il Cagnacci ha goduto di un vivace approfondimento e di una fama meritata⁷. Tra le molte sue opere affascinanti, mi aveva colpito soprattutto la pala dei Carmelitani che, oltre alla qualità pittorica e alla novità inventiva, suggeriva ad uno storico interessanti quesiti. Primo fra tutti: a che si doveva la concomitante canonizzazione di tre religiosi Carmelitani, figure emergenti di un ordine storicamente povero di santi? Mentre era spiegabile la rapida 'carriera' della grande Teresa d'Avila⁸, sostenuta dal re di Spagna e dal nuovo ordine degli Scalzi, a che cosa si doveva il fulmineo successo di Maria Maddalena de' Pazzi, morta nel 1607 e beatificata nel 1626⁹, e



del vescovo di Fiesole Andrea Corsini, morto nel 1373 e considerato santo dalla chiesa fiorentina fin dal Quattrocento, per poi giungere alla canonizzazione nel 1629¹⁰? E ancora: quali referenti letterari, iconografici e visivi avevano guidato l'artista nell'*inventio* e nella realizzazione dell'opera d'arte?

Gli studi intrapresi nel corso degli ultimi decenni e qualche personale ricerca consentono ora di contestualizzare con minor approssimazione la bellissima pala del Cagnacci.

Era forse l'anno 1630 quando i Carmelitani di Rimini, stanziati dal 1573 nell'antichissimo monastero di San Giovanni Battista, commissionarono al giovane pittore romagnolo Guido Carracci un dipinto che celebrasse i santi carmelitani da poco tempo elevati all'onore degli altari. Se le figure da rappresentare erano ben definite, e in quegli anni assurte a notorietà, ci si potrebbe chiedere se i committenti contribuirono a orientare il pittore nella conoscenza della spiritualità carmelitana e nella scelta dei testi che potevano suggerire la tematica complessiva del dipinto. Se vi era certamente affinità tra le due mistiche monache, pur appartenenti a rami diversi della religione carmelitana e pur caratterizzate da differenti esperienze di vita, come poteva il pittore conciliare le due religiose con un autorevole vescovo il cui attributo più noto era quello profetico e politico: l'aver protetto i fiorentini nella battaglia di Anghiari e averne favorito la vittoria?

Certamente Guido Cagnacci aveva a disposizione diverse opere che gli consentivano di approfondire vita e spiritualità delle figure da rappresentare e non gli mancarono neppure suggestioni visive; la soluzione che infine trovò per accomu-

nare i tre santi fu di straordinaria originalità ed espressività. Nella grande pala l'ispirazione carmelitana viene posta in primo piano nella disposizione piramidale delle figure che culminano con la Vergine e il Bambino benedicienti e inoltre nella scelta del tema estatico e della visione che, pur in modi diversi, accomuna i tre santi raffigurati: l'ordine carmelitano nasce infatti come ordine contemplativo che assume Maria come madre e patrona.

I referenti letterari che potevano ispirare il pittore erano costituiti sostanzialmente dalle leggende agiografiche e, nel caso di Teresa d'Avila, dalla sua stessa autobiografia. I referenti visivi rinviano sostanzialmente agli stendardi di canonizzazione e agli apparati delle feste tenute in onore del santo o beato. Cicli pittorici della vita del santo, come le sanguigne del Curradi per Maria Maddalena de' Pazzi¹¹, difficilmente potevano avere divulgazione fuori del monastero o della città.

Il prioritario richiamo alla devozione mariana dell'ordine carmelitano è tratto da un episodio della leggenda agiografica di Andrea Corsini. Santo venerato per lo più a Firenze, venne successivamente conosciuto attraverso una tardiva bio-agiografia ricavata dal panegirico pronunciato nel 1440 dal carmelitano Andrea del Castagno in occasione della commemorazione della battaglia di Anghiari. Lo scritto rimase nascosto per oltre un secolo, fino ad una prima edizione a stampa ad opera di Lorenzo Surio. Lorenz Saur, agiografo e storico, certosino a Colonia, dedicò la sua vita alla traduzione latina e alla edizione di testi di argomento ascetico e mistico. La sua opera più famosa fu il *De probatis Sanctorum historiis*... tratta dall'opera dell'italiano Luigi Lippomano, dal Surio aumentata e corretta. In

questa copiosa raccolta agiografica figura anche la vita di Andrea Corsini¹². Questo non fu tuttavia l'unico testo a cui Cagnacci poteva ispirarsi perché proprio sul finire del secolo XVI un prolifico agiografo fiorentino come il camaldolese Silvano Razzi scrisse le *Vite de' Santi e Beati toscani* comprendendovi anche Andrea Corsini¹³. In entrambe le edizioni citate, le vite del Surio e del Razzi, si ricorda la visione avuta dal beato carmelitano nel corso della sua prima messa. Il Razzi, che traduce fedelmente il Surio, narra in questi termini l'apparizione mariana e la reazione del novello sacerdote:

“Non molto dopo havendo Andrea (tutto ardente nelle virtù, e santità della vita) presi gl'ordini sacri, volevano i Corsini, havendo egli a cantare la sua prima Messa, andare a offerta con grande apparato e solennissima pompa. Ma egli havendo ciò udito, havuta prima licenza dal Provinciale, se n'andò sette miglia lontano dalla città, al Convento delle Selve. E quivi offerendo divotissimamente le primizie del suo Sacerdozio, gli apparve la Beata Maria Vergine, con gran compagnia d'Angeli, e gli disse: *Servus meus es tu: quia elegi te, et in te gloriabor*. E queste cose dicendo a poco a poco si levò in aria. Andrea percorso da gran stupore, non solo non divenne perciò altiero, anzi maggiormente s'ingegnava per humiltà, e fuggendo l'humane laudi, rendersi degno servo di così gran Reina, e con lo studio delle buone arti procacciarsi l'immortalità”¹⁴.

Se il dipinto riminese pare testimoniare la conoscenza dei testi letterari, non possiamo sapere se Cagnacci ebbe occasione di vedere lo stendardo eseguito per la canonizzazione romana o di assistere alle celebrazioni solenni che si tennero a Firenze

nel 1629 e si cominciarono a preparare per una analoga festa a Roma, nella chiesa dei Fiorentini¹⁵. Nonostante i solleciti preparativi, la cerimonia romana dovette essere posticipata al 1632, periodo in cui la pala riminese, secondo gli attuali studi, doveva essere già stata terminata. Se come referente per la rappresentazione dobbiamo attenerci unicamente ai testi letterari, possiamo constatare che il Cagnacci non sembra sottolineare stupore ed umiltà nel viso ispirato del santo vescovo, ma piuttosto intensa contemplazione espressa nello sguardo estatico rivolto alla Vergine e al Bambino. Un viso e uno sguardo che non si discostano molto dalla espressione rapita del posteriore Andrea Corsini di Guido Reni ora custodito alla Galleria degli Uffizi o da quello dello stesso pittore, nel Seicento esposto in una chiesa del centro di Bologna, ora alla Pinacoteca della stessa città.

Decisamente diversa appare la rappresentazione dell'estasi delle due monache carmelitane che il pittore coglie e interpreta stralciando due episodi fondamentali dell'autobiografia di Teresa d'Avila e della vita di Maria Maddalena de' Pazzi composta dal sacerdote Vincenzo Puccini, confessore del monastero fiorentino di Santa Maria degli Angeli. Nel primo caso è la stessa Teresa che descrive analiticamente lo stato dell'estasi mettendone in rilievo gli effetti spirituali e le risonanze corporee; nel secondo caso è il confessore che descrive lo stato d'animo di Maria Maddalena al culmine di lunghissimi rapimenti estatici che si concretizzano nel dono di una corona di spine e nella offerta del proprio cuore da parte di Cristo.

Per apprezzare con maggior consapevolezza la originalità interpretativa del dipinto in relazione



alla rappresentazione dell'estasi non sarà inutile ripercorrere le pagine dei testi che a suo tempo lo stesso Cagnacci poteva aver avuto tra le mani.

L'autobiografia di Teresa D'Avila era stata precocemente tradotta in volgare italiano e aveva già avuto diverse ristampe¹⁶. La *princeps* era datata 1599, ma si erano succedute rapidamente ben sei edizioni tra il 1602 e il 1629. Cagnacci aveva potuto leggere il seguente brano che per certo aveva ispirato il suo dipinto:

“vedevo uno Angelo appresso di me, dal lato manco in forma corporale... Hora questo, che io dico vedeale in mano un dardo d'oro longo et al fin del ferro, pareva havesse un poco di fuoco, con questo pareva mi passasse il cuore alcune volte, et arrivava alle viscere, et al cavarlo parmi le portava seco, et lasciavami tutta infocata dell'amor di Dio, et era il dolor sì grande, che mi faceva dar quei gemiti; è tanto eccessiva la soavità che mi porge questo grandissimo dolore, che non si può desiderare si tolga via. Né si contenta l'anima con cosa veruna minore di Dio. Non è questo dolor corporale, ma spirituale, quantunque non lasci di partecipar il corpo, et non poco, egli è una carrozza tanto soave che passa tra l'anima et Dio, che prego io sua Maestà et bontà lo faccia gustare a chi pensa forsi che io menta”¹⁷.

Diversamente dalla ben nota scultura del Bernini che, pur riferendosi al medesimo brano dell'autobiografia di Teresa, privilegia la rappresentazione del fuoco dell'amore di Dio e del piacere della ferita, il dipinto di Cagnacci rappresenta l'estasi della carmelitana spagnola evidenziando il dolore “soave” inferito dalla freccia infuocata.

Dolcezza e stupore pare caratterizzare anche l'e-

stasi misurata e serena della giovane Maria Maddalena de' Pazzi, canonizzata a pochissimi anni dalla morte, avvenuta nel 1607. Più di un motivo aveva infatti favorito la immediata apertura del processo ordinario nella Firenze del primo Seicento: la accreditata fama di santità e la presenza nel monastero delle carmelitane di due nipoti del papa regnante: Urbano VIII Barberini. Certo Maria Maddalena era soggetta a fenomeni mistici straordinari che si manifestavano con vere e proprie *performance* all'interno delle mura monastiche: profetava e parlava in estasi correndo per il monastero, seguita dalle compagne che raccoglievano le sue parole e le trascrivevano¹⁸. Educata dai domenicani, reputava Caterina da Siena la propria maestra e poté godere dei doni già offerti alla santa senese, come il cambio del cuore e la stigmatizzazione invisibile. Il gesuita Virgilio Cepari, confessore di Maria Maddalena, pubblicò nel 1621 un breve scritto spirituale che trattava della presenza di Dio e dell'azione e effetti di questa nell'anima. In poche ma efficacissime parole il religioso descriveva lo stato dell'estasi fornendone quasi una rappresentazione iconografica:

“In questo puro e felice stato di perfetto amore prova l'anima varii gradi l'uno più perfetto dell'altro, e prima da questo amore perfetto l'anima resta ferita nel cuore tanto che può dire: “Vulnerata charitate ego sum” [‘Sono ferita dall'amore’], e questa ferita non è altro che percossa d' un celeste raggio d'amore che ferisce ed impiaga, per così dire, il cuore, e fa che di quando in quando si volti a Dio nel suo interno con atto di puro e perfetto amore verso quella immensa bontà [...] sono quasi inenarrabili gli effetti et affetti che passano per l'anima che è in questo felicissimo stato, e solo chi li prova basta a intenderli,

ma non ad esplicarli: ora s'agghiaccia, ora si riscalda, ora è muttola, ora non si sa tenere di parlare, ora è palido il viso, ora infiammato, ora gagliarde sono le forze corporali, ora smarrite, ora ride, ora piange, e tutti sono effetti del divino amore che ha preso possesso della rocca del cuore, ed ha posto il sigillo sopra il cuore e sopra il braccio dell'anima; perché essa non può né pensare, né amare altro che Dio, né operare per altro che per Dio le azioni esteriori"¹⁹.

Anche nel caso di Maria Maddalena la ferita d'amore produce caldo e freddo, pallore e fiamme al volto e la persona percossa da questo "celeste raggio" ora parla ora ammutolisce, ora piange e ora ride. Forse

seguendo queste parole Cagnacci rappresenta la carmelitana fiorentina con viso compunto che regge con la mano sinistra il cuore ricevuto da Cristo, e con la destra indica il suo petto, ripetendo puntualmente la descrizione dell'estasi fornita anche dal Puccini nella vita della beata²⁰.

La pala dei Carmelitani di Cagnacci svolge con realismo e naturalismo il tema dell'estasi, rappresentandolo in tre differenti momenti dettati dalla conoscenza e personale interpretazione dei fatti prodigiosi, letti nei testi o ascoltati nella predicazione e nelle parole dei committenti.

Gabriella Zarri





Rimini, Chiesa di San Giovanni Battista, Guido Cagnacci, Pala dei Carmelitani [c. 1630]

- 1 Guido Cagnacci. Catalogo della mostra tenuta a Rimini nel 1993, 21 agosto-28 novembre, a cura di D. Benati e M. Bona Castellotti, Milano 1993. Ringrazio vivamente Carla Bernardini e Alessandro Martoni per i preziosi suggerimenti bibliografici.
- 2 *La Santa Cecilia di Raffaello: indagini per un dipinto*, introduzione di A. Emiliani; con scritti di C. Bernardini ... [et al.]; e un repertorio fotografico di P. Monti, Bologna 1983.
- 3 G. Zarrì, *L'altra Cecilia: Elena Duglioli dall'Olio (1472-1520)*, in *La Santa Cecilia di Raffaello* cit. pp. 83-118.
- 4 S. Vasco, Cagnacci, Guido, in *Dizionario biografico degli italiani*, 16, 1973, [https://www.treccani.it/enciclopedia/guido-cagnacci_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/guido-cagnacci_(Dizionario-Biografico)/)
- 5 M. Fumaroli, *Il gologoto bolognese*, in *La scuola del silenzio. Il senso delle immagini nel XVII secolo*, Milano 1995, pp. 257-458; V. I. Stoichit, *Cieli in cornice: mistica e pittura nel secolo d'oro dell'arte spagnola*, a cura di L. Corrain, Roma 2002.
- 6 L. Magnani, *Immagine, meditazione, visione*, in "Archivio italiano per la storia della pietà", XXIX, 2016, pp. 19-72.
- 7 Si ricordino almeno: *Seicento inquieto: arte e cultura a Rimini fra Cagnacci e Guercino*, a cura di A. Mazza e P. G. Pasini, Milano 2004; *Guido Cagnacci: protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, catalogo della mostra a cura di D. Benati, A. Paolucci, Forlì; Cinisello Balsamo 2008.
- 8 Impossibile indicare una bibliografia esaustiva. Per un orientamento sugli studi recenti: *Attraverso il tempo: Teresa di Gesù: la parola, il modello, l'eredità*, a cura di E. Marchetti, Ravenna, Longo, 2017.
- 9 *Maria Maddalena de' Pazzi: santa dell'amore non amato*, a cura di P. Pacini; presentazione di B. Santi; contributi di G. Aranci ... [et al.], Firenze 2007., con bibliografia precedente.
- 10 Ludovico Saggi, *Andrea Corsini, santo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 3, 1961, [https://www.treccani.it/enciclopedia/santo-andrea-corsini_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/santo-andrea-corsini_(Dizionario-Biografico)/); Serena Spanò, *Andrea Corsini*, in *Il grande libro dei santi: dizionario enciclopedico*, diretto da C. Leonardi, A. Riccardi, G. Zarrì; a cura di E. Guerriero, D. Tuniz, Cinisello Balsamo 1998, I, pp. 129-131.
- 11 P. Pacini, *Contributi per l'iconografia di Santa Maria Maddalena de' Pazzi: una "vita" inedita di Francesco Curradi*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 28, 3, 1984, pp. 278-350.
- 12 Laurentius Surius, *De probatis sanctorum historiis, partim ex tomis Aloysii Lipomani, doctissimi episcopi, partim etiam ex egregiis manuscriptis codicibus, quamum permultae antehac nunquam in lucem prodeire, nunc recens ... collectis*, Tomus primus, Coloniae, apud Geruinum Calenium et haeredes Quentelios, 1570, pp. 143-148; Idem, *Vitae sanctorum ex probatis authoribus & mss. codicibus primo quidem per R.P.Fr. laurentium Surium Carthusianum editae. Nunc vero multis sanctorum vitis auctae, emendatae, & notis marginalibus illustratae. Hac postrema editione*, Coloniae Agrippinae, sumptibus Ioannis Kreps & Hermanni Mylii, 1617, pp. 96 [ma 90]-93
- 13 Silvano Razzi, *Vite de' santi, e beati toscani, de' quali infino à hoggi comunemente si ha cognizione. Raccolte, e parte ancora, ò scritte, ò volgarizzate*, In Fiorenza, per gli eredi di Iacopo Giunti, 1593; Idem, *Vite de santi e Beati Toscani de' quali infino a hoggi comunemente si ha cognizione, di nuovo ristampata*, in Firenze, nella stamperia de' Sermantelli, 1627, pp. 548-555 (edizione da cui si cita).
- 14 Ibidem, p. 550.
- 15 C. Paltrinieri, *The Celebrations of the Canonization of Saint Andrea Corsini: a Florentine Saint in Rome*, in *Roma 1629: una microstoria dell'arte*, a cura di J. Blanc, M. Osnabrugge, Roma 2020, pp. 189-200. V. anche Martine Boiteux, *Rituale e immagini della santità nelle cerimonie di canonizzazioni romane*, in *A la luz de Roma. Santos y santidad en el barroco iberoamericano. I. La capital pontificia en la construcción de la santidad*, a cura di Fernando Quiles García, José Jaime García Bernal, Paolo Broglio, Marcello Fagiolo Dell'Arco, Roma Tre Press, 2020 pp.107-128.
- 16 E. Marchetti, *Le prime traduzioni italiane delle opere di Teresa di Gesù, nel quadro dell'impegno papale post-tridentino*, Bologna, Lo Scarabeo editrice, 2001.
- 17 *Vita della M. Teresa di Giesu', fondatrice di molti monasteri delle monache, & de frati Carmelitani Scalzi della prima regola, ... Tradotta dalla lingua spagnuola nell'italiana dal reuerendissimo monsignor Gio. Francesco Bordini ... Aggiuntoui di nuouo. Vn trattato di sante riuelationi, & affettuosu ricordi dell'istessa*, In Venetia, appresso Giouanni Alberti, 1618, cap. 29, pp. 205-206
- 18 *Maria Maddalena de' Pazzi. Santa dell'Amore non amato*, catalogo della mostra (Firenze, Seminario Arcivescovile), a cura di P. Pacini, Firenze 2007; Idem, *Contributi per l'iconografia di santa Maria Maddalena de' Pazzi* cit., pp. 280-350; *Maria Maddalena de' Pazzi, Le parole dell'estasi*, a cura di G. Pozzi, Milano 1984.
- 19 *Essercitio della presenza di Dio del p. Virgilio Ceparì della Compagnia di Giesù*, Milano, appresso Gio. Battista Bidelli, 1621, in *Mistici italiani dell'età moderna*, a cura di G. Jori; introduzione di C. Ossola, Torino, 2007, pp. 306-307.
- 20 *Vita della veneranda madre suor M. Maddalena de' Pazzi Fiorentina monaca dell'ordine carmelitano ... Raccolta, e descritta dal molto reuer. M. Vincenzio Puccini ... Con l'aggiunta, della terza, quarta, quinta, e sesta parte del medesimo raccolta, ed ordinata. La qual contiene le mirabili intelligenze, che in diuersi tempi da Dio le furon comunicate, e molti suo' documenti per la perfezione della vita spirituale*, in Firenze, appresso i Giunti, 1611, pp.144, 150-151. Sulle vite del Puccini: Laura Quadri, *Una fabula mystica nel Seicento italiano. Maria Maddalena de' Pazzi e le Estasi (1609-1611)*, Firenze, Olschki, 2020.



Per Lauro Magnani

Tralascio di dire le difficoltà – oggettive – di rendere un degno omaggio all'amico Lauro, come ci è stato chiesto.

Scriverò dunque senza indugio di una persona di grande affabilità, rara avis nel nostro mondo accademico, tutto pieno di mine antiuomo, per cui bisogna di continuo stare attenti dove posare il piede, cioè cosa dire e quali mobilità dare al viso a seconda delle circostanze. Con lui si è subito in un altro pianeta. Da dove vengono tante varietà di attitudini? Che vanno dall'allegria contagiosa al motto di spirito, alle pungenti schermaglie, eccetera. Ma, sotto tutto questo, c'è anche un fondo di timidezza?

Certo, beati gli studenti che hanno avuto la fortuna di venire in contatto con un professore così. Così unico. Chi lo sostituirà avrà un compito difficilissimo. Dovrà essere del tutto diverso.

Coniugare ricerche di grande impegno – e quante! – con una umanità straripante: è aspirazione che in molti abbiamo avuto, anche per infrangere luoghi comuni che ci vogliono catafratti e financo sussiegosi: le ardue fatiche della vita del professore! I contegnosi atteggiamenti!

Ma qualcuno ha detto che le creazioni sono di miglior livello se originate dalla letizia del vivere, piuttosto che dal 'corrucio' di stampo romantico.

Quindi, ricorrendo a una frase del Vangelo: la-

sciamo che i morti seppelliscano i loro morti. 'Passiamo' oltre.

Uno degli ultimi professori, comunque, che si possono identificare con una università importante di una grande città. Ora, con facoltà sopprese, con corsi di laurea triennale che hanno desertificato didattica e ricerca, con tesi che sono tesine affrettate, eccetera, non c'è più posto per figure simili.

E uno si chiede: scalino dopo scalino – in discesa – come e cosa abbiamo fatto per ridurci così?

Ma a quasi tutti vanno bene queste 'novità'. Mi sbaglio?

Spostiamo ora lo sguardo su un'altra realtà. In famiglia, Lauro, è come un'ape regina al contrario: unico maschio tra quattro figure femminili, che, naturalmente, lo adorano e lo viziano. Vederlo in casa, a tavola, in quella singolare, ed eccezionale compagnia!

Comunque, benedetta 'pensione'! Ecco il tempo per nuovi progetti, per 'chiudere' tante ricerche rimaste in sala d'attesa. Possiamo star certi: resteranno deserte le panchine al parco; nessun cibo per i colombi, come tanti 'colleggi' si augurano dei 'colleggi' più anziani.

Un aggettivo, per chiudere? Effervescente!

Giuseppe Pavanello

La mélodie invisible.

Mystique, musique et peinture

Dans la littérature mystique, l'élévation de l'âme jusqu'au plus haut degré de la perfection, c'est-à-dire l'union à Dieu ou contemplation, suscite de nombreuses métaphores telles que la montagne, le vol ou le baiser. Parmi celles-ci la métaphore musicale ne cesse d'enrichir l'imaginaire spirituel, des Pères de l'Église jusqu'à l'époque contemporaine¹. Elle trouve sa source dans l'Écriture, notamment dans le chant par excellence qu'est le *Cantique des cantiques* où l'âme-Épouse entend la voix du Bien-Aimé (Ct 2, 8²) et s'entretient avec lui (Ct 2, 10³).

LA MÉLODIE INTÉRIEURE

La métaphore sonore, l'écoute de la voix divine, devient musicale avec saint Augustin qui emploie le terme de « mélodie intérieure » (*interior melodia*), perceptible par les oreilles du cœur : « C'est pourtant, ô douce Vérité, vers ta mélodie intérieure que je cherchais à les tendre, lorsque je réfléchissais vers le Beau et le Seyant : mon désir, c'était d'être là, debout, de *t'écouter et jouir de joie à la voix de l'Époux* [Jn 3, 29]⁴. » Une métaphore semblable, celle de la « louange intérieure » (*laus interna*), est développée par Grégoire le Grand dans ses *Morales sur Job* à propos du verset « Qui narrera la raison des cieux ? Qui fera dormir le concert du ciel ?⁵ ». D'un côté se trouvent les élus, capables de dépasser les réalités visibles, qui en regardant les bonnes choses créées se tournent vers le Créateur [Sg 13, 1-3]. Sourds au « vacarme des désirs extérieurs »,

ils peuvent entendre grâce à l'oreille du cœur le « concert du ciel » (*concentus cæli*), le « concert qui retentit au-dedans » : « Ce qui leur parle intérieurement, c'est la langue invisible de la componction qui résonne sans bruit ; [...] leur âme tend l'oreille de l'amour et connaît la douceur de la louange céleste. C'est au-dedans qu'ils entendent ce qu'ils recherchent, et leur désir même de Dieu les instruit des récompenses célestes⁶. » À l'opposé se tiennent les réprouvés, esclaves des seules réalités terrestres, sans la moindre ferveur et totalement sourds à la « voix de la componction ». Ainsi le Seigneur « [...] fait dormir le concert du ciel, quand, par un juste jugement, il cache au cœur des réprouvés les hymnes harmonieuses des anges et les joies merveilles des puissances célestes⁷ ».

LA DANSE DE L'ESPRIT

La métaphore du chant mystique s'élargit au thème de la danse, considérée comme une partie de la musique dans l'Antiquité en tant que déploiement du rythme dans l'espace, selon l'image d'origine platonicienne du chœur entourant le coryphée⁸. Ainsi Plotin décrit-il dans les *Ennéades* la danse de l'âme autour du premier principe de l'Un-Bien dans la contemplation mystique: « Lorsque nous regardons vers lui, c'est là notre fin et notre repos ; notre voix ne détonne plus et nous dansons vraiment autour de lui une danse inspirée. Dans cette danse on contemple la Source de la Vie, la



Source de l'Intellect, le Principe de l'Être, la Cause du Bien, la Racine de l'Âme⁹. » Déjà réinterprétée par Philon d'Alexandrie¹⁰, la métaphore de la danse est christianisée par les Pères, notamment par Grégoire de Nysse. Dans le *De virginitate*, c'est la Virginité, puissance qui arrache l'homme à la corruptibilité des biens terrestres et l'élève vers le Beau et le Pur éternel, qui participe à la danse angélique : « Si grande est la puissance de la Virginité, qu'elle demeure dans les cieux près du Père des Esprits [Col 2, 9], qu'elle danse en chœur avec les puissances hypercosmiques [...]»¹¹. Dans le traité *Sur les titres des psaumes*, à propos du terme « *Maeleth* » [Ps 52, 1 ; 87, 1] (danse chorale), c'est l'homme avant la chute jouissant de la condition paradisiaque qui évolue en « danse chorale avec les puissances angéliques » : « Il fut, en effet, une époque où le chœur dansant de la nature raisonnable, ne faisant qu'un, regardait vers l'unique coryphée de la danse et, en suivant la mesure qu'il imprimait de là au mouvement par son commandement, déployait sa danse¹². » Traditionnellement, les danses chorales et les témoignages de joie sont réservés aux vainqueurs des combats, à l'instar de David remportant son combat singulier contre Goliath [1 R 18, 6-7]. De même sur le plan spirituel, le combattant de la vertu, qui lutte contre les tentations et remporte grâce à sa sueur et sa peine la victoire contre Satan, reçoit « la divine danse chorale ».

L'image de la danse mystique est reprise par les médiévaux. Ainsi, pour Richard Rolle dans son *Melos amoris*, la récompense du contemplatif dont l'âme est purifiée est de prendre place dans la danse du chœur angélique : « élevé à une contemplation

secrète, l'homme a le cœur embrasé, et ses reins purifiés ne désirent plus que la suprême consolation de l'amour : prendre part dans l'allégresse aux danses sacrées parmi les chœurs harmonieux dans la citadelle du Créateur¹³ [...]. » Pour Jean Gerson, l'esprit sorti de lui-même dans l'union divine fait passer du « chant du cœur » à la « danse de l'esprit¹⁴ » : « Le chant moral, si l'on en croit la parole de notre préchantre le Christ, contient en lui des danses, à savoir une exultation, une jubilation et des bonds d'allégresse spirituelle, comme dans l'épithalame¹⁵. »

LES SENS SPIRITUELS

La métaphore musicale de la mélodie intérieure relève d'une mystique d'introversio qui invite à la vie solitaire, à se convertir à son propre cœur. Pour obtenir l'unification de l'âme indispensable à la contemplation, il faut prendre « soin de soi-même¹⁶ », « vivre pour soi-même¹⁷ » selon Grégoire de Nysse, ou encore « habiter avec soi-même » selon la formule de Perse *tecum habitare* (*Satires*, IV, 52) appliquée à la vie spirituelle par Grégoire le Grand¹⁸. Dans cette voie du dedans expérimentée par saint Augustin¹⁹, le retour à soi, d'origine néoplatonicienne et paulinienne, mène au Père céleste. Pour cela, il faut tout d'abord éviter la dispersion provoquée au contact des objets matériels par les sens qui attirent inexorablement au-dehors, puis chercher à l'inverse à se rassembler, se ramasser en soi, cultiver la concentration vers l'intérieur, le recueillement absolu. Par ce retour à elle-même, l'âme purifiée devient un véritable miroir de la Beauté divine. Elle permet de trouver Dieu au plus profond de soi en son image et sa ressemblance. Il

faut ainsi retourner en soi-même pour s'élever au-dessus de soi-même²⁰, dans un mouvement d'intériorisation ascendante, construire une habitation intérieure totalement imperméable à la dysharmonie du monde, véritable « château le plus intérieur de l'âme²¹ » dont Thérèse d'Avila décrit magnifiquement les sept demeures. Il faut acquérir l'art suprême d'être un, seul avec le Seul, c'est-à-dire l'autonomie spirituelle qui procure l'art de se suffire.

Cette mystique de l'intériorité suppose une ascèse fondée sur le détachement du sensible, notamment une ascèse des deux sens supérieurs, le regard et l'écoute, dont le mauvais usage attire l'âme au-dehors vers les tentations du monde et l'éloigne de Dieu. Plus encore, elle valorise le développement des cinq sens spirituels, appelés aussi sens divins, sens de l'homme intérieur ou sens du cœur, dont la doctrine remonte à Origène : « Et ce sens comporte des espèces : la vue qui peut fixer les réalités supérieures aux corps, dont font partie les Chérubins et les Séraphins : l'ouïe percevant des sons dont la réalité n'est pas dans l'air ; le goût pour savourer le pain vivant descendu du ciel et donnant la vie au monde [Jn 6, 33] ; de même encore l'odorat, qui sent ces parfums dont parle Paul qui se dit être "pour Dieu la bonne odeur du Christ" [2 Co 2, 15] ; le toucher grâce auquel Jean affirme avoir touché de ses mains "le Logos de vie" [1 Jn 1, 1] ». La sensation purifiée ou spiritualisée préside à la naissance de l'homme nouveau qui s'oppose au vieil homme ou homme charnel, l'homme intérieur (2 Co 4, 16) ou céleste, l'homme noble ou déifié capable d'appréhender le monde selon la mesure de l'amour divin et non plus selon les sens limités de l'homme pécheur et de son corps cor-

ruptible. Ainsi, « ayant trouvé le sens divin [Pr 2, 5], les bienheureux prophètes regardaient divinement, écoutaient divinement, goûtaient et sentaient de la même façon, pour ainsi dire d'un sens qui n'est pas sensible [...]»²² »

VISION ET AUDITION

Si dans la littérature mystique tous les sens spirituels sont convoqués pour exprimer la jouissance que l'âme éprouve dans l'union à Dieu, les deux sens supérieurs, la vision et l'audition, sont traditionnellement associés. Ainsi saint Paul, voulant faire comprendre la sublimité de sa vision, ne dit pas : « *Vidit arcana verba*, mais *Audivit arcana verba...* (J'ai entendu des paroles secrètes, qu'il n'est pas permis à l'homme de prononcer) [2 Co 12, 4] ». Et Job, témoignant d'une révélation qu'il venait d'avoir, dit : « Je t'ai entendu de mon oreille, et maintenant mon œil te voit [Jb 42, 5] ». Chez Hildegarde de Bingen, la contemplation lie intimement la métaphore de la lumière avec celle de la musique, dans la dernière vision du *Scivias* : « Ensuite, je vis de l'air éclatant de lumière, dans lequel j'entendis, au-dessus de toutes les images que j'ai évoquées, toutes sortes de musiques merveilleuses, louanges pour les joies d'en haut [...]»²³ ». Chez Dante, dans le *Paradis* de la *Divine comédie*, la double métaphore du chant-lumière ponctue la longue ascension du poète en compagnie de Béatrice vers le dixième ciel ou empyrée où réside la Cour céleste des anges et des bienheureux. Ainsi au cinquième ciel, le ciel de Mars où résident les âmes de ceux qui ont combattu pour la foi, l'intensité de la lumière se fait plus vive : « Et voici tout autour, de clarté uniforme, naître une lumière



en plus de celle qui était là, semblable à un horizon qui s'éclaire²⁴. » Dans ce ciel qui voit scintiller l'Esprit Saint et les chœurs des esprits de Mars former une croix lumineuse où le Christ lance des éclairs, surgit un chant de louange : « Et comme vielle et harpe, en tension tempérée de plusieurs cordes, font un doux tintement pour qui ne sait d'où vient la note, ainsi, des lumières qui m'apparaissent là une mélodie s'épanchait dans la croix qui me ravissait, sans j'entende l'hymne²⁵. »

C'est chez Richard Rolle que cette double métaphore trouve son plein épanouissement, avec la belle expression de « mélodie invisible » (*invisibilis melodie*)²⁶ qui désigne la Divinité. On retrouve encore l'association de la lumière et de la musique dans les « ondes lumineuses de la louange²⁷ » ou à propos de l'âme déifiée « devenue lumière et hymne au plus intime d'elle-même²⁸ ». De fait, pour le mystique anglais Dieu est Lumière, le Christ est Splendeur éternelle, il est Soleil. Contempler, c'est donc voir avec son œil intérieur, l'œil du cœur, la splendeur de la lumière céleste, la beauté de l'Époux, la Face du Créateur, le visage de la Vérité. Mais plus encore pour l'auteur du *Melos amoris*, la Divinité est « mélodie douce comme miel », « cantique réconfortant et cri de joie », le Christ lui aussi est chant, « musique consolante du chant de l'amour ». Contempler, c'est donc « s'unir au cantique nuptial réservé par le Créateur à ses bien-aimés²⁹ », « écouter au-dedans de soi l'écho de la louange éternelle et les secrètes harmonies des anges ».

Dans la mystique de Rolle, le chant des anges occupe une place inégalée. Il constitue le modèle de la contemplation parfaite, inaccessible à l'

homme ici-bas en raison de la pesanteur de la chair, mais que l'élu peut atteindre après la mort dans la vision béatifique. De fait, l'ange, image de Dieu, possède une dignité éminente dans la création. Jouissant d'une raison incorrompue et d'une impassibilité parfaite, approchant Dieu sans intermédiaires, il a l'insigne privilège de contempler le visage de Dieu et entonne un chant de louange parfaite et éternelle adressée au Créateur. Par le chant de la contemplation, inchoation de la musique céleste, le mystique devient l'égal des anges. Il parvient à la vie parfaite ou vie angélique, c'est-à-dire un certain état théologique de l'homme retrouvant l'harmonie paradisiaque de la création, qui « [...] anticipe la restauration eschatologique de la nature humaine, délivrée de sa condition animale présente, et introduite parmi les chœurs angéliques³⁰ ».

PEINDRE LA JOIE INEFFABLE

L'expérience intérieure de la mélodie invisible, avec l'extrême difficulté d'en traduire l'ineffabilité, n'a pas manqué d'inspirer la peinture religieuse. Inauguré et rendu célèbre par Raphaël avec son *Extase de sainte Cécile* (1514-1516, Bologne, Pinacothèque Nationale), le thème de l'extase musicale est repris par Michel Serre, l'un des grands représentants de la peinture baroque en Provence, dans un tableau aux dimensions imposantes, *La Madeleine enlevée par les anges* (1696, Marseille, Église Sainte-Marie-Madeleine des Chartreux). Passé à la postérité pour ses toiles sur la grande peste de Marseille en 1720 pendant laquelle il fit preuve d'un dévouement et d'une charité remarquables, Michel Serre laisse une vaste production de pein-

ture religieuse. Celle-ci reflète la spiritualité post-tridentine et les dévotions nouvelles issues du Concile de Trente (Sacré-Cœur, Enfant Jésus, culte de la Vierge, culte des saints) qui s'éloignent du thème de la souffrance lié à la Passion du Christ. Comme le remarque Marie-Claude Homet, « pour les saints, le courant morbide est également moins fréquent, mis à part le martyr de saint Pierre Véronne ; les représentations habituelles des saints traditionnels ou locaux insistent sur les apothéoses, les extases ou des épisodes heureux [...] »³¹.

De fait, parmi les multiples possibilités offertes par l'iconographie traditionnelle de Marie-Madeleine, représentée tantôt en pénitente nue aux longs cheveux défaits, tantôt en ermite sauvage et contemplative, tantôt en disciple la plus aimée du Christ dans la scène du *Noli me tangere*³², Michel Serre choisit d'illustrer la thématique beaucoup plus originale de l'extase musicale, très rarement associée à l'ermite de la Sainte-Baume. Éloignée de tout pathos et de toute amertume, *La Madeleine enlevée par les anges*, propose ainsi une ample vision céleste qui met l'accent sur la jouissance et la jubilation éprouvée par la sainte lors de son ravissement, selon une tradition transmise par Jacques de Voragine dans sa *Légende dorée*. Retirée pendant trente ans dans le désert de la Sainte-Baume dépourvu d'eau et de toute nourriture terrestre, Marie-Madeleine se délecte de la nourriture céleste, portée sept fois par jour par les anges jusqu'au Mont Pilon : « [...] chaque jour, à l'instant des sept heures canoniales, elle était enlevée par les anges du ciel et elle y entendait, même des oreilles du corps, les concerts charmants des chœurs célestes³³ ».

La métaphore musicale de l'audition mystique

s'enrichit de celle de la vision. Des trois excellences parts choisies par la sainte – la pénitence, la contemplation intérieure et la gloire céleste – les deux dernières sont en effet liées par Jacques de Voragine à la lumière symbolisant la connaissance de Dieu. En tant qu'elle a choisi la deuxième part de la contemplation intérieure, « [...] elle reçoit le nom d'illuminatrice, parce qu'elle y a reçu avec avidité ce qu'elle a dans la suite rendu avec abondance : elle y a reçu la lumière avec laquelle elle a plus tard éclairé les autres³⁴ ». Et en raison de la troisième part de la gloire céleste, « [...] elle est nommée illuminée, parce qu'elle est maintenant illuminée dans son esprit par la lumière de la parfaite connaissance, et que, dans son corps, elle sera illuminée de clarté³⁵ ». Le corps de Marie-Madeleine laisse transparaître la musique et la lumière célestes qui l'habitent : sa voix semblait celle d'un ange et son visage « [...] rayonnait de telle sorte par les continuelles et longues communications avec les anges que les rayons du soleil étaient moins éblouissants que sa face³⁶ ».

Dans le tableau de Michel Serre, la nature musicale de l'extase de Marie-Madeleine est bien mise en évidence. Dans le foisonnement des anges qui entourent la sainte se distingue nettement le groupe supérieur, le chœur des anges dont l'un des attributs majeurs est la louange perpétuelle adressée au Créateur qu'ils contemplent face à face. Ils sont tous représentés soit avec des partitions musicales, soit avec des instruments de musique dont le plus visible est l'orgue tenu par l'ange de gauche. Toutefois, la représentation de l'extase musicale est considérablement enrichie par le peintre baroque qui combine les trois registres de métaphore atta-



chés à la contemplation : l'audition et le chant angélique ; la vision et la lumière ; le mouvement ascensionnel et la danse de l'esprit. Ainsi la métaphore de la lumière vient-elle ostensiblement concurrencer celle du chant céleste. Le chœur des anges est disloqué par une éclatante lumière jaune, véritable Soleil de Dieu qui occupe le centre du ciel et dont la véhémence du coloris éblouit le regard. Les yeux de la sainte, tournés vers le haut, suggèrent l'expérience de la vision céleste.

Mais ce qui frappe davantage encore dans la composition du tableau, c'est la force du mouvement. Tout semble bouger, à commencer par le chœur supérieur des anges musiciens. Si les anges de droite, assis sur un nuage, chantent et jouent dans une position stable et calme, ceux de gauche sont représentés dans un mouvement ascensionnel qui les place dans une position en déséquilibre. Occupant le centre de la composition, le corps de Marie-Madeleine ne touche plus terre, elle est portée par des anges. Son exaltation est traduite avec beaucoup de virtuosité par Michel Serre. Ses bras écartés, paumes tournées vers le haut, s'élèvent vers le ciel, tandis que le drapé qui entoure son corps tourbillonne au-dessus de sa tête, aspiré par

le souffle de l'Esprit. Si le corps de la sainte reste droit, son élévation s'inscrit dans un très ample mouvement diagonal ascendant allant de gauche à droite. Il est souligné par la position mouvante des anges inférieurs qui la portent et leurs grandes ailes qui battent l'air dans leur vol. Les deux groupes d'anges forment un cercle presque parfait tourbillonnant autour de Madeleine, seulement interrompu par l'irruption tout en haut de la lumière céleste. Plus encore que l'audition ou la vision mystique, Michel Serre illustre à merveille la danse de l'esprit sorti de lui-même qui, mû par l'amour, se hâte vers le Principe pour s'unir à lui dans une ronde éternelle.

Ainsi l'image, avec sa beauté, sa force et sa pédagogie, apporte-t-elle une contribution majeure à l'histoire du sentiment religieux. Elle permet d'approcher un peu plus le mystère de la contemplation ou de l'union à Dieu : écouter l'invisible et voir l'inaudible. Elle est une invitation à la joie ineffable de l'âme réenchantée par l'Amour, anticipation de la jubilation éternelle des élus dans la vision béatifique, que le Bien-Aimé réserve dès ici-bas à ceux qui l'aiment.

Florence Malhomme



- 1 Avec notamment le mystique et musicien soufi Hazrat Inayat, *Notes de la musique silencieuse* (1923), *La Divine Symphonie* (1926), *La Danse de l'âme* (1928), Tempere, Atrementa, 2017.
- 2 « La voix de mon bien-aimé ! C'est lui, il vient ... Il bondit sur les montagnes, il court sur les collines »
- 3 « Il parle, mon bien-aimé, il me dit : Lève-toi, mon amie, ma toute belle, et viens ... »
- 4 Augustin d'Hippone, *Les Confessions*, IV, xv, 27, éd. P. Cambronne, *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 853.
- 5 Grégoire le Grand, *Morales sur Job*, XXX, 19-21, *Sixième partie (Livres XXX-XXXII)*, éd. ; A. de Vogüé, Pris, Cerf, 2009, p. 63-67.
- 6 *Ibid.*, XXX, 20, p. 63-65.
- 7 *Ibid.*, XXX, 19, p. 63.
- 8 Platon, *Phèdre*, 250b.
- 9 Plotin, *Ennéades*, VI, 9, 8, 43 sq., trad. P. Aubin, *Plotin et le christianisme. Triade plotinienne et Trinité chrétienne*, Paris, Beauchesne, 1992, p. 113.
- 10 Philon d'Alexandrie, *Les Lois spéciales*, I, 207 ; *La Confusion des langues*, 174 ; *Commentaire allégorique des saintes lois*, III, 7.
- 11 Grégoire de Nysse, *Traité de la virginité*, II, 3, 1-3, éd. M. Aubineau, Paris, Cerf, 1966, p. 269.
- 12 *Id.*, « La participation à la danse chorale des anges », *Sur les titres des psaumes*, II, 6, 37, éd. J. Reynard, Paris, Cerf, 2010, p. 307..
- 13 R. Rolle, *Le Chant d'Amour (Melos Amoris)*, 21, éd. F. Vandenbroucke, Paris, Cerf, 1971, t. 1, p. 265.
- 14 J. Gerson, *Sur la théologie mystique*, VI, 29, éd. M. Vial, Paris, Vrin, 2008, p. 153.
- 15 *Id.*, *Traité des chants*, éd. I. Fabre, *La doctrine du chant du cœur de Jean Gerson*, Genève, Droz, 2005, p. 463.
- 16 Grégoire de Nysse, *Traité de la virginité*, XIII, éd. cit., p. 423.
- 17 *Id.*, *Vie de sainte Macrine*, 5, 3, éd. P. Maraval, Paris, Cerf, 1971, p. 155.
- 18 Grégoire le Grand, *Dialogues*, t. 2, *Vie de saint Benoît*, chap. II, 3, 5, éd. A. de Vogüé, Paris, Cerf, 1979, p. 143-145.
- 19 Augustin d'Hippone, *Les Confessions*, III, vi, 11 : « Mais toi, tu étais plus intérieur que l'intime de moi-même et plus haut que le haut de moi-même [Jc 1, 17] », éd. P. Cambronne, *Œuvres*, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 825.
- 20 *Id.*, *Les Confessions*, VII, x, 16.
- 21 Théolepte de Philadelphie, « Renoncement aux souvenirs et pensées », *Petite Philocalie de la prière du cœur*, éd. J. Guillard, Paris, Seuil, 1979, p. 168.
- 22 Origène, *Contre Celse*, I, 48, éd. M. Borret, Paris, Cerf, 1967, t. 1, p. 205.
- 23 Hildegarde de Bingen, *Scivias*, III, 13, éd. P. Monnat, Paris, Cerf, 2011, p. 702.
- 24 Dante, « Le Paradis », XIV, *La Divine Comédie*, éd. J. Risset, Paris, GF-Flammarion, 2004, p. 139.
- 25 *Ibid.*, p. 141.
- 26 R. Rolle, *Le Chant d'amour*, 2, éd. cit., p. 105 ; *Le Feu de l'amour*, I, 15, éd. D. M. Noetinger, Tours, Mame, 1928, p. 97.
- 27 *Id.*, *Le Chant d'amour*, 15, éd. cit., p. 213 ; 18, p. 241.
- 28 *Ibid.*, 14, p. 207.
- 29 *Ibid.*, 24, p. 291.
- 30 É. Goutagny, « Pureté de cœur », *La voie royale du désert. Lecture thématique des apophtegmes des pères du désert*, Méolans-Revel, DésIris, 1995, p. 328.
- 31 M.-C. Homet, *Michel Serre et la peinture baroque en Provence (1658-1733)*, Aix-en-Provence, Édisud, 1987, p. 12.
- 32 Voir D. Arasse, « L'excès des images », *L'apparition à Marie-Madeleine*, Paris, Desclée de Brouwer, 2001, p. 79-126.
- 33 Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, éd. J.-B. M. Roze, Paris, GF-Flammarion, 1967, t. 1, p. 462.
- 34 *Ibid.*, p. 456.
- 35 *Ibid.*
- 36 *Ibid.*, p. 463.

Arte popolare e tradizione artigiana tra memoria e innovazione digitale

A metà anni Settanta del secolo scorso la tradizione artigianale del nostro territorio affiancava altri temi altrettanto importanti nella riflessione di un manipolo di studiosi che incrociarono le loro diverse competenze sintetizzandole in un ideale progetto che veniva presentato attraverso un nuovo periodico¹, il cui titolo – *Indice per i beni culturali del territorio ligure*² – indicava la volontà di riflessione comune e di sintesi interdisciplinare sul tema. Così recitava l'*incipit* del periodico: “Chiamati a confrontarsi e a lavorare sul tema dei beni culturali, i componenti la redazione, dotati naturalmente di competenze ed esperienze non omogenee, hanno potuto verificare da vicino, la necessità ed insieme la difficoltà di un reale collegamento interdisciplinare. Per questo, l'editore ha creduto opportuno non avallare l'immagine di un fittizio unanimità e ha preferito chiedere a ciascuno, in una sorta di dibattito a più voci, di esprimere le proprie idee e le proprie speranze progettuali attorno alla rivista. È attraverso la dialettica e la verifica delle opinioni, più che in base ad una piattaforma preconstituita, che *Indice* intende contribuire alla costruzione di una consuetudine di lavoro comune: che è una delle ragioni non ultime della sua esistenza”³. Seguivano i singoli interventi di presentazione dell'iniziativa dei componenti la redazione.

Lorenzo Coveri scriveva: “nel contesto politico-culturale in cui si colloca la nascita di *Indice*, spiccano tre ordini di fattori: il dibattito, parallelo alla costi-

tuzione del nuovo ministero per i beni culturali e ambientali, sulla nozione stessa di bene culturale...”⁴; la richiesta, sempre più pressante e alimentata dalla crescita delle istituzioni locali, di una gestione realmente sociale e decentrata del patrimonio culturale...; la riscoperta ... dei valori alternativi della cultura popolare...”⁵. Gaspare De Fiore precisava: “Bisogna operare diversamente ... Percorrendo la Liguria e parlando con i contadini, i commercianti, i parroci, i sindaci dei paesi ho capito come questa gente “senta” oggi il problema della terra e della città in maniera nuova, cioè quello della “loro terra”, o almeno come sia disponibile per una coscienza nuova...”⁶. Ezia Gavazza aggiungeva: “La materia oggetto della nostra indagine conoscitiva può sembrare labile a causa di un errato concetto del valore e del significato attribuito a quelle che tradizionalmente sono “le opere d'arte”. Ma un quadro, un oggetto di culto, uno strumento di lavoro, una stoffa ... recuperati nella loro unità di struttura culturale come “opere” dell'uomo e della sua storia riacquistano un significato nuovo”⁷. Tiziano Mannoni infine richiamava “la necessità di coinvolgere... le popolazioni locali, diverse persone, specialmente giovani, [che] si costituiscono spontaneamente in gruppi locali di ricerca e di tutela”⁸.

Tra i giovani studiosi che da subito aderirono al progetto – non solo editorialmente inteso – ci fu Lauro Magnani, allora ricercatore del CNR e poi redattore di *Indice*. Anche chi scrive, allora studente,



era già impegnato concretamente sul campo.

La conoscenza tra noi era stata originata da comuni interessi di studio. In quegli anni Lauro editava proprio per la Sagep, nella collana *Guide di Genova*, alcune sintetiche monografie dedicate ad alcune chiese genovesi⁹; chi scrive collaborava con mons. Francesco Repetto (Genova, 1915-1984) alla raccolta dei documenti archivistici, storici ed artistici per la continuazione del *Dizionario delle chiese di Genova*¹⁰.

In questa sede intendo focalizzare l'attenzione su un progetto al quale allora si lavorò con entusiasmo, sul quale spesso – anche in maniera autonoma – si è ritornati nei decenni successivi, ma che per motivi indipendenti dalla volontà non ha avuto finora un riscontro sistematico: la tradizione artigianale locale¹¹. Lauro proprio su *Indice* – oltre ad altri articoli – pubblicava un breve saggio intitolato *Recupero della tradizione artigiana come bene culturale*¹² in un numero monografico sul tema che veniva introdotto da T. Mannoni, *Premesse ad una ricerca storico-culturale sull'artigianato*¹³, che ospitava pure l'intervista realizzata da Paolo Giardelli e dallo stesso Magnani all'artigiano Paolo Chimeri. Quest'ultimo, tra l'altro, affermava: “Nei confronti delle nuove generazioni noi non abbiamo alcuna preclusione, chiediamo solo che non sia una scelta folkloristica. Io ho cominciato a 15 anni, ora ne ho 45, da trent'anni sono nel mestiere e ogni giorno che entro in laboratorio mi sento un apprendista, perché tutti i giorni faccio il mio errore, tutti i giorni faccio la mia esperienza. ... Per noi la cultura è manuale: la cultura noi la facciamo con le mani e col cervello”¹⁴. L'impegno delle interviste era infatti proprio quello di “fissare” anche attraverso il racconto orale degli artigiani il lavoro

delle loro mani¹⁵ e cogliere lo “spirito” che alimentava la loro attività.

L'attenzione sia di Lauro che mia si era anche rivolta agli oggetti liturgici, quell’“arte minore” che a motivo dell'uso quotidiano veniva nel tempo “sostituita”. Su questo tema Lauro scriveva il breve saggio *Tutela e conservazione degli oggetti liturgici*¹⁶ continuando ed ampliando poi la ricerca¹⁷.

Questo contesto apriva alla riflessione sia sulla devozione popolare che sull'arte devozionale¹⁸, affiancando allo studio di opere di artisti famosi quello di espressioni artistiche spesso anonime che – nei decenni successivi, grazie alla ricerca sui territori da parte di appassionati e di studiosi – ha permesso di individuare nuovi artisti e le loro opere: pittori, scultori, argentieri, tessitori, ma anche ebanisti, stuccatori e organari¹⁹.

Devozioni, espressioni artistiche, tradizioni liturgiche richiamano un altro tema che – nei decenni – ci ha visto collaborare: la presenza sul territorio ligure degli ordini religiosi²⁰. Nel 1988 avevo fondato un nuovo periodico: *Quaderni Franzoniani. Semestrale di bibliografia e di cultura ligure*, che idealmente si correleva sia al già citato *Indice*, sia al *Bollettino Ligustico per la storia e la cultura regionale* fondato – sotto gli auspici della Società Ligure di Storia Patria – da Teofilo Ossian De Negri nel 1949 e concluso nel 1981-82, con un tentativo di ripresa iniziato con una nuova serie, ma durato solo dal 1989 al 1991.

Un'occasione unica ci veniva offerta nel 1989, in occasione dell'80° compleanno di p. Cassiano Carpaneto da Langasco (Genova, 1909-1998), che fu antesignano della valorizzazione del patrimonio culturale cappuccino attraverso la raccolta delle testimonianze artistiche dei frati esistenti nei conventi

della Provincia di Genova e la concentrazione dei materiali provenienti dai conventi soppressi presso quel che sarebbe diventato il Museo di vita cappuccina²¹ presso il convento genovese di santa Caterina. Nel volume, edito in onore dello studioso, invitai Magnani a pubblicare un saggio²² nel quale presentava, tra l'altro, una serie di opere che testimoniavano la devozione alla santa genovese attraverso l'arte popolare.

Esperienza che si ripeté nel 1990 quando la biblioteca Franzoniana promosse un convegno di studi in occasione del quinto centenario dell'apparizione della Madonna della Guardia sul monte Figogna: anche allora Lauro presentò un saggio con questo particolare taglio²³.

Un altro tema vide ancora incrociarsi i nostri interessi di studio: quello sui giardini storici e sulle grotte artificiali²⁴. Il luogo concreto d'incontro fu la grotta Doria-Pavese di Sampierdarena²⁵ che rimane tuttavia impegno comune per il suo restauro: ne è testimonianza il convegno internazionale svoltosi nel dicembre 2019 che ha visto lo svolgimento di una sessione proprio nella cinquecentesca residenza²⁶.

L'elemento che ha permesso – anche da parte delle pubbliche amministrazioni – un passaggio definitivo per la riqualificazione urbana di Sampierdarena fu il convegno promosso²⁷ dalla Fondazione Franzoni nel 2012 e al quale aderirono l'Università degli studi, la Soprintendenza della Liguria, il Comune di Genova e il Municipio di Sampierdarena e che – attraverso l'iniziale dibattito ed un successivo impegno concreto e determinato – giunse alla pedonalizzazione di via Nicolò Daste²⁸ segnando nuovamente il percorso delle ville cinquecentesche locali che in anni più recenti hanno portato – anche at-

traverso il progetto nazionale sulle periferie²⁹ – al finanziamento di interventi su alcuni complessi storici attualmente in corso.

A quasi cinquant'anni dall'esperienza inizialmente descritta, forti dell'esperienza maturata nei decenni, auspico si possa ripartire da quel progetto che oggi potrebbe più facilmente realizzarsi grazie alla tecnologia informatica e digitale, sulla quale Lauro – in collaborazione con altri – ha pure elaborato alcuni esempi proprio su Sampierdarena³⁰.

I materiali di allora e altri raccolti nel tempo esistono e attendono di essere riordinati. Nel frattempo, come accennato, molti saggi sono stati editi da parte di studiosi e appassionati: anche questo facilita – coinvolgendo gli stessi attori e le istituzioni locali – un nuovo progetto digitale che, attraverso database appositamente realizzati e visibili *on line* tramite piattaforme dedicate, possa non disperdere e organizzare quanto fin qui conosciuto, favorendo anche la salvaguardia di archivi, documenti, strumenti e quant'altro possa favorire la pubblica fruizione di questo segmento culturale e stimolare le nuove generazioni a continuare indagini, ricerche e studi.

Si può affermare – ad una attenta lettura degli sviluppi successivi – che quell'idea iniziata da pochi ha portato in mezzo secolo ad una coscienza e conoscenza che hanno avuto risultati allora insperati quali, nel luglio 2006, il riconoscimento Unesco per i palazzi dei rolli genovesi, e che avevano precedentemente fissato sia nel 1992 – in occasione del quinto centenario della scoperta dell'America – che nel 2004 – anno nel quale Genova fu Capitale europea della Cultura – storici approdi per il cambiamento urbano e culturale della città e del territorio.

Claudio Paolucci



1 Il Comitato di redazione era composto da Lorenzo Còveri (Genova, 1946) allora assistente di storia della lingua italiana, attualmente socio dell'Accademia della Crusca, Eugenio De Andreis presidente della Sagep ed editore del periodico, Gaspare De Fiore (Roma, 1926-2011) docente di disegno e rilievo dei monumenti, Ezia Gavazza (Pozzolo Formigaro 1928 – Genova 2019) docente di storia dell'arte medievale e moderna, Tiziano Mannoni (Parma 1928 – Genova 2010) allora ispettore onorario della Soprintendenza Archeologica, poi docente presso l'Ateneo ed Ennio Poleggi (Genova, 1927–2017) docente di storia dell'urbanistica – come i colleghi – presso l'Università degli studi di Genova.

2 Il primo numero della rivista bimestrale fu edito nel dicembre 1976, l'ultimo nel dicembre 1983.

3 «Indice», I/1 (1976), p. 2.

4 Sull'argomento: G. Spadolini, *Una politica per i beni culturali. Discorsi alla Camera e al Senato della Repubblica per la conversione del decreto istitutivo del ministero*, [Roma], 1975.

5 «Indice», I/1(1976) , p. 2.

6 *Ibidem*.

7 *Ivi*, p. 3.

8 *Ibidem*.

9 San Martino d'Albaro (1976), Santuario della Madonnetta (1976), SS. Annunziata di Sturla (1977), Santa Marta (1977), San Francesco d'Albaro (1978), abbazia di San Siro di Struppa (1978), Santuario di San Francesco da Paola (1978), alle quali altre seguirono.

10 I primi due volumi furono editi nel 1970 e 1974: l'opera non continuò per scelta dello stesso promotore.

11 Sull'argomento T. Mannoni e G. Meriana, su «Indice» II/5 (1977), pp. 27-29: *Per un inventario dell'artigianato ligure. Primo quadro informativo; Raccolte di oggetti dell'artigianato e della cultura contadina*.

12 «Indice», III/5-6 (1978), pp. 16-18.

13 *Ivi*, pp. 26-28.

14 P. Giardelli – L. Magnani, *Intervista a Paolo Chimeri artigiano, ivi*, pp. 26-27.

15 Lo stesso tema è stato recentemente presentato nel volume *Le mani che lavorano. Il marmo a Carrara*, curato da G. Biagini, 2017 in occasione del riconoscimento (2018) di Carrara *creative city* Unesco, progetto al quale la Fondazione Franzoni ha partecipato con la preparazione dei materiali culturali presentati ufficialmente a Parigi. Sullo stesso tema la Fondazione è tuttavia impegnata attraverso un progetto pluriennale sugli *incroci d'arte* dell'artigianato: marmo, carta, tessuti che vede Genova protagonista insieme con molte altre città italiane.

16 «Indice», III/4 (1977), pp. 24-25.

17 A. De Gloria, L. Magnani, V. Fiore, S. Rulli, *The Baroque altar and liturgical furnishings in 3D reconstruction and reframing: suggestions for a new layout of diocesan museums*, in *Electronic Imaging and the Visual Arts*, Florence, 2014.

18 Continuata anche in anni recenti: L. Magnani, *Distanza e continuità in un tentativo di ricerca. Santuario, immagine, devozione*, in S. Barillari, *Religiosità e culture. Segni e percorsi della devozione popolare*, Alessandria, 2004, pp. 33-43.

19 Moltissime le pubblicazioni che negli ultimi cinquant'anni hanno ricostruito un quadro d'insieme spesso creduto disperso: tra i temi trattati si richiamano qui, esemplificativamente, quelli degli ex-voto devozionali e – in epoca più recente – quello dei cartelami.

20 Diversi i saggi con i quali Lauro ha collaborato nell'ambito dei convegni di studi promossi dalla biblioteca Franzoniana: *Immagini e retorica gesuitica: gli artisti genovesi*, in *I Gesuiti fra impegno religioso e potere politico nella Repubblica di Genova*. Atti del convegno internazionale di studi sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica (Genova, 2-3-4 dicembre 1991), a cura di C. Paolucci, «Quaderni Franzoniani» V/2 (1992), pp. 277-294; *Iconografia agostiniana in Liguria: continuità e innovazioni tra XIV e XVIII secolo*, in *Gli Agostiniani a Genova e in Liguria tra Medioevo ed età moderna*. Atti del Convegno internazionale di studi (Genova, 9-11 dicembre 1993), a cura di C. Paolucci, «Quaderni Franzoniani» VII/2 (1994), tomo II, pp. 147-180; *Dall'immagine della carità, alla rappresentazione dell'estasi, al "decoro" dell'edificio religioso: spunti per una ricerca sull'iconografia oratoriana a Genova*, in *La Congregazione di S. Filippo Neri. Per una storia della sua presenza a Genova*. Giornata di studio in occasione del quarto centenario della morte di S. Filippo Neri (Genova, 15 novembre 1995), «Quaderni Franzoniani» X/2 (1997), pp. 91-125; *Vicenda narrativa, immagine, storia del culto: spunti per un'analisi dell'iconografia del Battista in Liguria*, in *San Giovanni Battista nella vita sociale e religiosa a Genova e in Liguria tra medioevo ed età contemporanea*. Atti del convegno di studi in occasione del nono centenario della traslazione a Genova delle Ceneri del Precursore (Genova, 16-17 giugno 1999), a cura di C. Paolucci, «Quaderni Franzoniani» XIII/2 (2000), pp. 453-495.

La collaborazione è continuata anche con la ricerca sulla presenza degli ordini religiosi femminili sfociata nel volume *Monasteri femminili a*

Genova tra XVI e XVIII secolo, a cura di E. Gavazza - L. Magnani, Genova, 2011: L. Magnani, *Negli occhi delle monache*, pp. 31-44 ; C. Paolucci, *Presenza religiosa femminile a Genova tra XII e XVIII secolo: note di storia e di bibliografia*, pp. 45-62.

21 Nel 1990 Cassiano da Langasco pubblicò una collana di dieci fascicoli intitolata *Museo di vita cappuccina*, vero *thesaurus* di cultura francescana, che illustrava le diverse competenze artigianali dei religiosi: cerusici, farmacisti, intagliatori, ornatori, ceramisti, lanari, pittori e scultori.

22 *Caterina da Genova: immagini, visioni, raffigurazioni*, in *Studi in onore di p. Cassiano da Langasco*, «Quaderni Franzoniani» II/2 (1989), pp. 67- 105.

23 *Immagini della Vergine nelle rappresentazioni per il culto, per la devozione privata e per la pietà popolare*, in *Genova e Maria: contributi per la storia*. Atti della giornata di studio (Genova, 24 novembre 1990), a cura di C. Paolucci, «Quaderni Franzoniani» IV/2 (1991), pp. 95-118.

24 Oltre al testo, divenuto un classico, *Il tempio di Venere. Giardino e villa nella cultura genovese*, nelle due edizioni genovesi del 1987 e del 2005, si richiamano qui altri suoi contributi: *Introduzione alle grotte dei giardini genovesi in Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia. Italia settentrionale, Umbria, Marche*, a cura di V. Cazzato, M. Fagiolo, M. A. Giusti, Milano, 2002, pp. 37- 47; *Giardini genovesi tra paesaggio e dimensione urbana*, in *Viaggio nei giardini d'Europa. Da Le Nôtre a Henry James*, a cura di V. Cazzato e P. Corniglia, Torino, 2019, pp. 220-233.

25 L. Magnani, *Struttura e tecnica decorativa della grotta artificiale a Genova: la grotta di villa Pavese*, in «Studi di storia delle arti», III (1980), pp. 77- 125.

26 *Grotte artificiali di giardino. Genova nel panorama europeo*. Convegno internazionale di studi (Genova, 9-10 dicembre 2019). L'introduzione al convegno è di L. Magnani: *Introduzione alle grotte genovesi*; mentre C. Paolucci ha presentato una relazione su *Villa Doria Pavese: innovazione nella tradizione*.

27 Nell'ambito del progetto per il quinto centenario della nascita di Galeazzo Alessi, promosso dalla Fondazione Franzoni, il 19 ottobre 2012 presso la sede del Municipio di Sampierdarena si è tenuta la tavola rotonda *Ville alessiane a Sampierdarena. Recupero, utilizzo e fruizione: prospettive future*, alla quale ha pure partecipato l'Associazione Dimore Storiche – sezione Liguria.

28 Lavori di riqualificazione previsti dal POR-FESR 2007-2013. Asse 3. *Sviluppo urbano. Progetto integrato Sampierdarena*, che si poneva l'obiettivo di riqualificazione dell'abitato di Sampierdarena attraverso un nuovo sistema di accessibilità e il potenziamento dei servizi pubblici e che, al n. 2, prevedeva la riqualificazione di via Daste: “La strada è il fulcro del centro storico di Sampierdarena, ma è caratterizzata da condizioni di degrado, nonostante vi si affaccino numerose sedi di servizi pubblici come il Centro civico Buranello e diverse scuole pubbliche, prive di spazi esterni qualificati. L'intervento prevede una riqualificazione della strada, che costituisce ideale prolungamento dell'asse storico di via Rolando recentemente riqualificato con la realizzate degli interventi previsti dall'omonimo CIV. Si prevede quindi un riordino dei marciapiedi e delle aree di sosta e un incremento della pedonalizzazione nei tratti più stretti, oltre alla riqualificazione della piazzetta posta davanti alle scuole Mazzini e Casaregis, con adeguata pavimentazione e inserimento di arredi e alberature”. Sull'argomento, tra l'altro: G. Pellegrini, *Un rilievo urbano ambientale per il progetto di recupero della città storica: il tessuto di Villa di Sampierdarena a Genova*, in «Disegnarecon. Scientific Journal on Architecture and Cultural Heritage», I/1 (2008), pp. 1-14.

29 Presidenza del Consiglio dei Ministri. Comunicazione ai Comuni del finanziamento dei progetti candidati al *Bando per la riqualificazione urbana e la sicurezza delle periferie delle città metropolitane, dei comuni capoluogo di provincia e della città di Aosta*. Si tratta del *Bando Periferie* lanciato dal Governo nel maggio 2016 che consente “di recuperare edifici storici e non, ridisegnare spazi pubblici meno assediati dal traffico, ampliare la fibra ottica a Sampierdarena, Campasso e Certosa”.

30 *Sampierdarena tra ricostruzione storica e restituzione tridimensionale*, DIRAS, Università degli Studi di Genova, 2007; L. Magnani, L. Leonardi, *Genova come “tempio di Venere”: la ricostruzione virtuale di un quartiere di ville*, in M. Fagiolo, *Atlante tematico del barocco in Italia. Residenze nobiliari. Italia settentrionale*, Roma, De Luca, 2009, pp. 97- 103.



Ricordo il mio primo incontro...

Ricordo il mio primo incontro con Lauro Magnani in occasione della preparazione e poi dell'apertura della mostra *Metamorfosi del mito* nel Palazzo Ducale di Genova (ormai circa venti anni fa, nel 2002). I primi scambi di qualche parola e subito una grandissima simpatia (spero, reciproca!). Naturalmente, lo conoscevo già prima, grazie ai moltissimi saggi e ricerche sulla pittura genovese. Da quel primo approccio nacque un'amicizia, e anche se non ci siamo visti spesso, non abbiamo mai perso quel filo, che ancora ci lega.

Dopo quella prima visita, cominciai ad esplorare Genova – la città di Lauro, che aprì per me molti tesori artistici della città – Palazzo del Principe, palazzi di Strada Nuova, chiese, Accademia di Belle Arti.

Persona aperta e cordiale, Lauro è molto stimato come studioso, in particolare per gli importanti risultati scientifici conseguiti con le sue ricerche sull'arte genovese. Ha davvero fatto tanto! Sempre apprezzo molto i suoi consigli e suggerimenti: mi ha aiutato quando mi occupavo di un ritratto di Bernardo Strozzi, oppure di un quadro della bottega di Luca Cambiaso.

Luca Cambiaso: il pittore, forse, prediletto di Lauro Magnani, protagonista di molte sue pubblicazioni, e non solo: nel 2007 grazie a Lauro si è tenuta a Genova la mostra monografica che ci ha dato l'opportunità di estendere la nostra amicizia anche al campo "famigliare": arrivai da Torino insieme con mio figlio Vadim, che allora studiava nel capoluogo piemontese. A Genova ci siamo riuniti con i 'veneziani': Giuseppe Pavanello accompagnato da alcuni allievi e giovani colleghi.

Tutta la nostra grande compagnia fu cordialmente accolta da Lauro e Daniela e dalle tre figlie, molto carine, nella loro bellissima casa.

Non posso dimenticare l'incontro a Roma, dove in Palazzo Barberini aprii la discussione del convegno presentando le sue *Considerazioni a margini di alcuni dipinti di artisti genovesi*.

E sono passati già 10 anni, e Lauro, purtroppo, non ha ancora visitato l'Ermitage!

E oggi, mandando i miei auguri, mi auguro di vederlo finalmente a Pietroburgo, insieme con Daniela!

Lauro, ti aspetto!

Irina Artemieva

热那亚的怀念

时间定格在 2006 年 8 月 22 日下午 6 时许，意大利热那亚火车站。我们拎着行李下车，在站台上搜寻接我们的人。眼看着站台上的人渐渐地少了，直至全空了。莫非我们的信息没有达到，亦或是出了什么别的问题？正焦急着，看到两位年轻的女孩向我们走来，我认定，这就是接我们的人。果然是。热那亚大学教授劳诺（Prof. Lauro Magnani）派他的两位女儿来接我们。

小车在热那亚的街上穿行，一会儿，来到劳诺教授的家，劳诺教授和他的妻子正在等着我们，餐桌上摆满了丰盛的菜肴，喷发着诱人的芬香。

在家里招待，又是这样的丰盛，可见，主人是将我们当贵宾了，我们真个是受宠若惊了。

享受美味佳肴后，劳诺教授问我们：可否愿意住在他们的家里。他们的父母出外旅行去了，房子正好空着。

我们非常感动，这不只是信任，更是将我们视为亲人。我们还能假装推辞吗？

其实，我与劳诺教授一家，这是第一次见面。

2005 年，我有幸应美国哈佛大学敦巴顿橡树园高级研究中心邀请，出席在该中心所在地华盛顿举办的中美学者关于中国园林史研讨会，结识了该中心园林和景观研究部主任米歇尔·尔柯南（Michel Conan）教授。会后，米歇尔·柯南教授与我商议，拟在中国武汉举办“城市与园林”国际学术研讨会。米歇尔·柯南提供的与会名单中有意大利热那亚大学教授劳诺（Prof. Lauro Magnani）。2006 年 3 月，德国特里尔大学邀请我去做访问学者，访问结束后，我与我太太想去意大利旅行，于是，就发电邮与劳诺联系。劳诺热情地邀请我们访问

他的城市和他的大学。于是，就有了这一趟奇妙的、温馨旅行。

劳诺教授领着我们访问了热那亚大学，这是一所古老的大学，创建于 1471 年，高大的石头建筑耸立云霄。黑色的石头廊柱像墨玉一般发出迷人的光彩。我们来到人文学院，人文学院（Via Balbi 4）有一个小公园，培育着碧绿的植物、鲜艳的花朵，极为雅致。在人文学院中观赏植物，与大自然接近，有着别样的情调。我们又来到图书馆，穿过一条走廊，走廊两旁排列着雕塑，这都是科学巨匠，是他们的智慧，让世界有了城市，有了大学，有了诗，有了音乐，有了飞机，有了电灯……最后，我们来到劳诺工作的学院，学院的院长已经在等着我们。我与院长有过愉快的交谈，我介绍中国、武汉、武汉大学。

谈话中，我特意谈到马可波罗，这位可爱可敬的在热那亚的人。他在 13 世纪访问过当时的中国，在中国政府做过官。他后来写了一部游记，这部书一直影响很大。中国人也许未必知道热那亚，但没有不知道马可波罗的。

在热那亚的两天时间里，劳诺和他的家人领着我们游遍了热那亚。

这是一个美丽的城市，一座山海相依的园林城市，一座具有长达数千年历史的文化名城！

走在古老、狭窄的街道上，脚底似乎感受到历史的体温。登临山顶，站在城市的最高处，鸟瞰城市全貌，鳞次栉比的石头屋子，尽收眼底，每一座屋子都藏着无数的神秘的故事。

山下是大海，海湾停着很多游船，桅杆如林，海天相连。马可波罗是否从这启航，开始他名载



史册的世纪之旅？

我略知道热那亚的历史，它原是小公国，地位与威尼斯一样。因为有优秀的海港，贸易很发达，早在 13 世纪就靠海船走向世界了，马可波罗也就是凭借热那亚航海的优势才得以来到中国的。

在热那亚的一座教堂前的小广场，我们发现有人摆的货摊，货物中有老花眼镜。我太太正好想换一副眼镜，就走上前去挑选。在与摊主的聊天中，得知在热那亚有很多中国商人，大多来自浙江。他们说，热那亚环境美丽，经济繁荣，文化发达，是一个很适合人生活也适合他们作小商品生意的地方。我向劳诺传达中国摊主对热那亚的赞美，劳诺高兴得哈哈大笑。

劳诺的太太原来是建筑师，后来是老师，她亲和，善良，对我们特别关心。

劳诺有三个女儿，我们访问他家时，大女儿在外旅行，二女儿、小女儿在家，那天火车站接我们的，就是他们。这两天，姐妹俩一直陪着我们。两位女儿都很漂亮。老二比较文静，不爱说话；老三则比较喜欢和我说话，开始我以为是性格使然，后来，我发现她总是问“这话中文怎么说”，我猛然明白，她是在学中文。我问她是不是，她笑着点点头，随即将一绺飘在胸前的长发轻轻地往后一甩，从口袋拿出一本袖珍的意中小辞典给我看。劳诺跟我说，她的名字叫爱莲，很喜欢中国，想去中国留学。我兴奋地说，好啊！来中国，一定要到武汉来，一定要去看长江，一定要登黄鹤楼。

两个月后，由哈佛大学迈克尔·柯南教授与我共同主持的国际会议“绿色盟约——城市与园林国际学术研讨会”在武汉大学举行。劳诺夫妻俩带着老二、老三两个女儿出席会议来了。

好朋友，能够这么快就见面，高兴极了。在武汉大学的珞珈山庄见到他们一家时，真想将他们

举起来！

会议期间，我太忙，不能陪他们逛街，这事就让我太太做了。

劳诺在会有精彩的发言。他发言的题目是《热那亚园林：政治与娱乐的结合》。他的发言与我对于热那亚的观感完全切合，这里，不妨将他的发言摘要录在这里吧：

作为 16 世纪和 17 世纪之间欧洲最重要的金融中心之一的寡头政治的执政团体，热那亚共和政体的统治阶级赋予了别墅与园林一种特别的意义：一种高质量生活与贵族身份的象征。这种广为流传的观念说明为何 16 世纪中期详细阐述的时尚能够促进如此之多的别墅建筑，并由此创造了园林与郊区别墅景观；这样一种景观成为一种有特色的城市象征，并且这种象征被热那亚人与外国旅游者所公认。

这种城市象征物建立在一种景观的独特认识的基础之上的，这种景观是由以下几个因素所创造的：海与山的紧密相连，舒适的气候，植物繁衍的便利环境，以及按照时尚改变景观的能力。并且这种能力根源于热那亚贵族特殊的财力，并将统治阶级的这种成功形象传达给国际金融与贸易伙伴。

与此同时，可供选择的策略使得由热那亚人与外国人提供的景观象征得以形成：一方面是拥有环绕市区周围的园林城市的“甜蜜”（sweetness）；另一方面是 17 世纪 30 年代的从港口到山顶的新修围墙所造成的“可怕”（fearfulness）。这种与生活方式相符合的传递的策略有这样一个目的，这就是使得共和国的统治阶级与共和国的职责在由君主政体和封建王朝所主导的欧洲政治舞台上合法化。

同时代的资源也有助于详细说明这些景观干涉社会与政治的意义，也可以说明由此产生的园林

网络的特性。这种庞大的设计中继续存在的花园片断由于受到城市发展的威胁，所以目前的这种状态受到批评，这就要求采取保存这种遗产某种和谐与意义的措施，这也必须考虑到赋予城市后工业化形象合理地位的问题。

劳诺（Lauro Magnani）是热那亚大学近代艺术史教授。他的研究集中在 16、18 世纪的绘画和雕塑以及园林建筑方面，上面所录的论文说的正是 17 世纪热那亚的园林与城市风貌。让我感到惊讶的是，劳诺所说的 17 世纪的热那亚的园林与城市风貌，在今天还有留存。今天在这个城市走动，处处能够闻得 17 世纪的气息，热那亚人在保存古迹方面，做得太出色了。

劳诺的研究天地很宽，他工作的单位跨了两个学院，他既在人文学院教授讲授近代艺术史，又在工程学院担任虚拟世界的艺术形象和叙事结构（Artistic Image and Narrative Structure for a Virtual World）课程。

劳诺退休前是艺术史研究博士项目的协调员、艺术遗产研究生院院长，还是热那亚大学文化遗产保护和传播的校长代表。

我与劳诺在研究经历上有共同之处：

我们都与美国哈佛大学敦巴顿橡树园（Dumbarton Oaks）高级研究中心结缘。我 2005 年出席由敦巴顿橡树园高级研究中心园林与景观部主办的中美学者关于我知道劳诺对于 17 世纪意大利的画家有着精湛的研究。著名画家科雷吉欧（Correggio）、巴罗奇（Barocci）、卡拉瓦乔（Caravaggio）、波佐（Andrea Pozzo）、克雷斯皮（Daniele Crespi）、伦勃朗（Rembrandt），他都研究过。如果将郎世宁加进来，格局肯定不一样，而我也可因此向劳诺学习诸多西方的油画文化，也许我的研究能开辟一个新天地。但是因为没有

申请到经费，我们的计划不能不搁置。很遗憾啊！

当然，我们也不必悲观，中国与意大利的文化交流肯定会越来越好。让我最感欣慰的是劳诺的第三个女儿爱莲后来果然学好中文了，而且拿到了博士学位，现在她在意大利的大学教中文和中国历史，我一直盼望她来武汉，虽然由于疫情等原因，她还没有来，但我想，她一定会来的。而且，我希望劳诺一家都来，包括我上次没有见到的他们的大女儿！

中国是个好地方，我们盼着你们一家来做客。

中国园林研讨会，并应邀会前面向华盛顿社会公众做一个学术讲演；劳诺与敦巴顿结缘比我早，1997 年，他成为美国哈佛大学敦巴顿橡树园（Dumbarton Oaks）高级研究中心园林与景观部的暑期学者（Summer Fellow），2001 年，又参加第二十三敦巴顿橡树园的园林与设计景观史讨论会（XXIII Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture）。

当然，我们最重要的学术交集是 2006 年在武汉大学召开的“城市与园林”国际学术讨论会。会议休息期间，我们一同登黄鹤楼，一同看长江，一同游东湖，也一起交流着共同感兴趣的园林与艺术的话题。

这时，我们彼此有了一定的了解，都希望有继续合作的机会。他回国后，我提出我们共同研究意大利的画家郎世宁。这位出生意大利米兰的画家，17 世纪来到中国，担任中国宫廷画家，为中国清朝康熙、雍正、乾隆三位皇帝画过肖像。郎世宁带来的油画震撼中国画坛，影响极大。我的建议，劳诺很赞成。

陈望衡





Ricordando Genova (traduzione a cura di Arianna Magnani)

L'orario stabilito era alle sei del pomeriggio del 22 agosto 2006, presso la stazione di Genova, in Italia. Siamo scesi con le valige dal treno, cercando al binario le persone che ci sarebbero venute a prendere. La gente al binario si faceva via via di meno, fino al completo svuotamento. Possibile che il nostro messaggio non fosse arrivato, o che ci fossero state altre problematiche? Davvero angosciato, notai due giovani ragazze che ci venivano incontro e io mi convinsi fermamente, queste dovevano essere le persone venute per noi. E davvero fu così.

Il Prof. Lauro Magnani dell'Università di Genova aveva mandato le sue due figlie a prenderci. La macchina si mise in viaggio tra le strade di Genova e in un attimo arrivammo a casa del Prof. Lauro Magnani, dove ci stava aspettando insieme alla moglie, con la tavola gremita di piatti sontuosi e dai profumi attraenti.

Essere accolti in casa, e per di più con questa ricchezza, era chiaro segno che il padrone di casa ci considerava come ospiti illustri, e questo ci ha davvero lusingati. Dopo aver gustato il cibo delizioso, Lauro ci chiese se fossimo d'accordo ad alloggiare a casa loro. I loro genitori erano partiti per le vacanze, e la casa era opportunamente vuota.

Ci sentimmo molto commossi; questo gesto non solo voleva dire fidarsi, ma ancor più considerarci parte della famiglia. Come potevamo rifiutare?

A dire il vero, quella era la prima volta che incontravo la famiglia di Lauro.

Nel 2005, avevo avuto la fortuna di essere invitato dal centro di alti studi sul giardino del Dumbarton Oaks Advanced Research Center dell'Università di Harvard, per partecipare a un seminario organizzato in questo centro a Washington da studiosi di estetica cinese focalizzato sulla storia del giardino cinese; conobbi qui il direttore del dipartimento sul giardino e paesaggio, il Prof. Michel Conan. Dopo la conferenza, il Prof. Conan discusse con me e abbozzammo il progetto del symposium internazionale "Gardens and cities", da tenersi presso l'Università di Wuhan. Nella lista proposta dal Prof. Conan era incluso il Prof. Lauro Magnani dell'Università italiana di Genova. Nel marzo del 2006, l'Università di Treviri in Germania mi invitò come visiting scholar. Dopo la visita, mia moglie ed io volevamo viaggiare in Italia, così abbiamo inviato un'email a Lauro, che ci ha invitati calorosamente a visitare la sua città e la sua università. Dopo di che, si è realizzato questo meraviglioso ed emozionante viaggio.

Il Prof. Magnani ci ha guidati nella visita dell'Università di Genova, un'università antica, fondata nel 1471. L'alto edificio in pietra si ergeva possente verso il cielo, l'ingresso dai pilastri di pietra scura brillava di una luce attraente come giada nera. Entrammo nel dipartimento di umanistica, in Via Balbi 4 dove c'è un piccolo cortile, con alberi verdi e fiori briosi, di molto buon gusto.



La vegetazione decorativa dentro il dipartimento è molto simile a quella naturale, con tuttavia una sensazione diversa. Siamo inoltre giunti nella biblioteca, superando un corridoio accompagnato ai lati da una fila di busti di personaggi dell'antichità...alla fine, giungemmo alla facoltà di Lauro, dove il Preside ci stava aspettando. Io qui ho avuto un felice colloquio con il Preside, e ho presentato la Cina, Wuhan e la sua università.

Durante la conversazione, ho volutamente citato Marco Polo, personaggio noto a tutti e che fu imprigionato proprio a Genova. Dopo aver visitato la Cina nel XIII secolo, ed esercitato la carica di funzionario per il governo cinese, scrisse il Milione, un'opera la cui influenza è ancora molta. Forse i cinesi non conoscono Genova, ma non ce n'è uno che non conosca Marco Polo.

Nei due giorni a Genova, Lauro e la sua famiglia ci hanno guidati nella visita della città. È una bella città, una città giardino racchiusa tra il mare e i monti, una famosa città ricca di una storia secolare! Camminando nella città vecchia, nelle stradine strette, sembrava quasi di percepire sotto i piedi il calore della storia. Saliti in cima alla montagna, in piedi sul punto più alto, si può avere una vista a volo d'uccello di tutta la città, con file su file di case in pietra, in cui, con uno sguardo d'insieme, ogni casa nasconde innumerevoli storie misteriose. Sotto la montagna ecco il mare, dal golfo che ospita molte imbarcazioni, le cui vele sono come alberi, e il mare e il cielo si fondono insieme. Forse Marco Polo ha iniziato qui il racconto del suo viaggio che lo consacrerà negli annali storici?

Io conosco sommariamente la storia di Geno-

va, è stato un piccolo regno, dallo status simile a Venezia. Per via del porto eccellente, il commercio si sviluppò ampiamente, e dal XIII secolo si spostò nel mondo per via marittima. Oggi, al contrario, sono tanti a compiere il viaggio in direzione opposta e a sbarcare a Genova. In giro per la città, durante la nostra visita genovese, in una piazza di fronte ad una chiesa ci siamo accorti che c'era una bancarella gestita da un cinese, e fra i prodotti venduti vi erano degli occhiali. Mia moglie doveva giusto giusto cambiare gli occhiali, e si recò a sceglierli. Nel discutere con il proprietario, venimmo a sapere che a Genova ci sono molti negozianti cinesi, la maggior parte proveniente dallo Zhejiang. Loro ci dissero che l'ambiente a Genova è bello, gli affari vanno bene, la cultura è sviluppata, è un luogo molto vivibile e che ben si adatta alle loro attività di commercio. Io ho riferito l'apprezzamento del commerciante cinese a Lauro, che ha sorriso felice.

La moglie di Lauro – architetto ed insegnante – è amichevole, gentile, e si è presa cura in particolar modo di noi.

Lauro ha tre figlie, quando abbiamo fatto loro visita la maggiore era fuori in un viaggio, mentre la media e la piccola erano in casa, e le due ragazze che quel giorno ci sono venute a prendere alla stazione erano proprio loro. In quei due giorni, le sorelle ci hanno sempre accompagnato nei nostri giri. Le due figlie sono molto belle, la seconda è molto tranquilla e gentile, non ama troppo parlare, alla terza piace chiacchierare con me, all'inizio pensavo fosse nella sua indole, ma poi, mi sono accorto che spesso mi chiedeva “questa parola come si dice in cinese” e mi resi conto che stava

studiando cinese. Le chiesi se era così, e lei ridendo annuì, e immediatamente scostando i lunghi capelli, tirò fuori dalla tasca un piccolo dizionario di italiano-cinesi che mi fece vedere; Lauro mi disse che il suo nome è “Ailian” e che ama molto la Cina, e che vuole andare a studiare in Cina. Io dissi felice “certo, vieni in Cina, e certamente devi venire a Wuhan, a vedere il Fiume Yangtze, e a scalare la pagoda della Gru Gialla”.

Due mesi dopo, si è tenuta presso l’università di Wuhan la conferenza internazionale “Alleanza verde: symposium internazionale sulle città e i giardini” organizzata da me e dal Prof. Conan dell’Università di Harvard. Lauro partecipò alla conferenza portando con sé la moglie e le due figlie, la seconda e la terza.

Ero felicissimo di poter incontrare così rapidamente i miei buoni amici. Quando ho visto la loro famiglia arrivare nell’Università di Wuhan, volevo davvero abbracciarli!

Durante l’incontro, ero troppo impegnato per girare con loro, quindi lo ha fatto mia moglie. Lauro tenne un eccellente discorso alla conferenza. Il titolo del suo intervento è stato “I giardini di Genova: un’unione di politica e intrattenimento”. Il suo discorso corrispondeva perfettamente alla mia impressione di Genova, e perciò, qui posso fare un riassunto della sua presentazione: essendo un’organizzazione governativa oligarchica di uno dei più importanti centri finanziari dell’Europa del XVI-XVII secolo, la classe dirigente della Repubblica di Genova attribuiva alle ville e ai giardini un significato peculiare: l’emblema di uno status nobiliare e di un certo elevato stile di vita. Questo diffuso modo di pensare spiega per-

ché la moda attentamente elaborata alla metà del XVI secolo ha potuto promuovere così tante costruzioni di ville e realizzare così paesaggi di giardini e ville suburbane. Questo tipo di paesaggio è diventato un simbolo distintivo della città, nonché caratteristica riconosciuta dai genovesi e dai visitatori stranieri.

Questo tipo di caratteristica della città si basa su una comprensione unica del paesaggio, creato sulla base dei seguenti fattori: la posizione compresa tra il mare e le montagne, il clima mite, l’ambiente facilitato per la ricchezza vegetativa, e la capacità di modificare il paesaggio sulla base della moda. Inoltre, grazie alle ingenti risorse finanziarie dell’aristocrazia genovese, poteva trasmettere questa immagine di successo della classe dirigente ai partner finanziari e commerciali internazionali.

Allo stesso tempo, strategie alternative hanno fatto sì che elementi paesaggistici offerti da genovesi e da stranieri prendessero forma: da un lato, la “dolcezza” della città giardino che circonda l’area urbana; dall’altro, la “minacciosità” della restaurata cinta muraria nel 1630, dal porto alla cima della montagna. Questa strategia di comunicazione coerente con lo stile di vita aveva lo scopo di legittimare la classe dirigente della repubblica e le responsabilità della repubblica sull’arena politica europea, dominata dalla monarchia e dalle dinastie feudali.

Le risorse naturali dell’era contemporanea aiutano inoltre a spiegare in dettaglio il significato di questi paesaggi che interferiscono nella società e nella politica, così come le caratteristiche della rete di giardini che ne deriva.



I frammenti di giardino che ancora sussistono all'interno di quest'enorme disegno sono minacciati dallo sviluppo urbano, perciò il loro status attuale è ora oggetto di critiche, il che richiede misure per preservare una certa armonia e il significato di questo patrimonio, ma deve anche considerare la questione di conferire alla città uno status ragionevole come immagine della sua post-industrializzazione.

Lauro Magnani è professore ordinario di Storia dell'arte moderna presso l'Università di Genova. La sua ricerca verte sulla pittura, sulla scultura e sull'architettura dei giardini nei secoli XVI e XVIII. Quanto sopra riportato fa riferimento ai giardini e al paesaggio urbano della Genova del XVII secolo. Quello che mi ha sorpreso è che i giardini e lo stile urbano di Genova nel XVII secolo raccontati da Lauro sopravvivono ancora oggi.

Ancora oggi passeggiando per questa città, è possibile respirare ovunque l'atmosfera del XVII secolo: i genovesi hanno fatto davvero un ottimo lavoro nel preservare i monumenti storici.

Il campo di ricerca di Lauro Magnani è molto ampio, il suo lavoro abbraccia due facoltà, dal momento che non solo insegna storia dell'arte moderna come professore nella Facoltà di studi umanistici, ma si occupa delle lezioni di *Artistic Image and Narrative Structure for a Virtual World* presso la Facoltà di ingegneria.

Prima del pensionamento, Lauro è stato coordinatore del Dottorato in Storia e conservazione dei beni culturali artistici e architettonici, delegato del Rettore per la valorizzazione del patrimonio artistico e monumentale dell'Ateneo, Preside della Scuola di Scienze Umanistiche dell'Università degli Studi di Genova.

Io e Lauro abbiamo alcune esperienze in comune nell'ambito della ricerca: abbiamo entrambi uno stretto legame con il centro di alti studi di Dumbarton Oaks presso l'Harvard University in America. Io partecipai nel 2005 ad un seminario di estetica cinese sui giardini cinesi ospitato dal dipartimento sul giardino e paesaggio del centro di alti studi di Dumbarton Oaks Park, e sono stato invitato prima dell'incontro a svolgere una conferenza accademica a Washington; il legame di Lauro con Dumbarton Oaks è invece precedente al mio. Nel 1997 è stato Summer Fellow presso il Gardens and Landscape Department del Dumbarton Oaks Advanced Research Center dell'Harvard University; nel 2001 ha inoltre preso parte al XXIII Dumbarton Oaks Colloquium on the History of Landscape Architecture.

Ovviamente, il nostro incontro accademico più importante è stato al symposium internazionale "City and Garden *Chengshi yu yuanlin*" convocato dall'Università di Wuhan nel 2006. Nei momenti di pausa dalle conferenze, abbiamo scalato insieme la Pagoda della Gru Gialla, abbiamo visto il Fiume Yangtze, visitato l'East Lake e sempre insieme abbiamo inoltre avuto modo di confrontarci sulle tematiche di comune interesse connesse ai giardini e all'arte.

In quel momento, abbiamo avuto entrambi una forte comprensione reciproca, ed entrambi speriamo di avere l'opportunità di continuare la cooperazione.

Dopo il suo rientro in patria, ho proposto una ricerca in comune sul pittore italiano Lang Shining, Giuseppe Castiglione. Questo pittore italiano nato a Milano, e giunto in Cina nel XVII secolo, ha

assunto il ruolo di pittore di corte, ed ha effettuato i ritratti di tre imperatori Qing: Kangxi, Yongzheng e Qianlong.

La pittura ad olio di Lang Shining ha scosso lo stile pittorico cinese, influenzandolo grandemente. La mia proposta è stata accolta con grande approvazione da Lauro.

So che Lauro possiede una consumata conoscenza dei pittori italiani del XVII secolo. Pittori celebri come Correggio, Barocci, Caravaggio, Andrea Pozzo, Daniele Crespi e Rembrandt, sono stati infatti tutti studiati da lui. Ma se a questi aggiungiamo Lang Shining, le caratteristiche sicuramente sono diverse, e anche io di conseguenza posso imparare molto da Lauro sulla cultura pittorica occidentale e forse anche la mia ricerca potrà aprire una nuova frontiera. Ma dal momento che non sono stati otte-

nuti i fondi, il nostro progetto non ha avuto modo di concretizzarsi. Che grande peccato!

Certamente, non dobbiamo essere pessimisti, lo scambio culturale tra l'Italia e la Cina di sicuro migliorerà sempre più. Quello che mi gratifica maggiormente è che la terza figlia Ailian abbia poi imparato il cinese, ha ottenuto un dottorato ed ora insegna lingua cinese e storia all'università; spero sempre che lei venga a Wuhan, e sebbene ora non ha ancora avuto modo di farlo per via dell'epidemia, sono sicuro che in futuro verrà di certo. Inoltre, spero che Lauro ritornerà a trovarmi con tutta la sua famiglia, compresa la figlia più grande che non ho visto la scorsa volta! La Cina è un bel posto, noi non vediamo l'ora che tutta la vostra famiglia sia nostra ospite.

Chen Wangheng



Tre Icone di “riparazione” nella pittura europea dell’età moderna, rilette nei giorni del Covid-19

Il Cristo Crocifisso e Risorto di Grünewald nell’altare di Isenheim.

Mentre a Roma tra il 1512 e il 1516 Raffaello termina la Stanza della Segnatura e Michelangelo la volta della Sistina, a Isenheim in Alsazia Mathias Grünewald sta lavorando al grandioso polittico ad ante mobili destinato all’altare maggiore della chiesa dell’ospedale degli antoniti, monaci medici che curano con farmaci palliativi soprattutto il “fuoco sacro”, detto anche “fuoco dell’inferno”. È un terribile morbo letale che colpisce soprattutto i più poveri, gli ultimi del mondo; la pelle si riempie di ulcere sanguinolente che corrodono le membra fino alla cancrena: le braccia e le gambe debbono essere amputate. Il corpo è ridotto ad un tronco nero e putrefatto. Alla pala d’altare è affidata una funzione terapeutica per non dire taumaturgica.

Nei giorni feriali, quando il polittico è a scomparti chiusi, gli ammalati, ricoverati nell’ospedale in attesa di morire, la malattia è lenta come la lebbra, intrattengono un dialogo toccante ed intenso con il *Crocifisso* (fig. 1) di gigantesche dimensioni, che sta morendo nel buio insondabile di uno spazio desolato, urlando il dolore disumano di un corpo tutto crivellato da piaghe ripugnanti. Un *Crocifisso* che non si è mai visto: Grünewald sembra oltrepassare il *Christus patiens*, il servo sofferente, l’Uomo dei dolori, descritto dal profeta Isaia. Nel Cristo spaventoso e repellente sembra

vivere tutto il travaglio di una epoca e di un popolo: l’intero corpo sfigurato da ferite suppuranti, la bocca è un grido, le labbra tumefatte, le carni livide, le mani e i piedi si torcono nella tensione spasmodica dello sforzo che precede la morte.

Grünewald non vuole provocare turbamento, vuole portare conforto agli ammalati incurabili che stanno guardando il suo *Crocifisso*. I poveri moribondi sono consolati dalla forza espressiva sprigionata dalla immagine: si rispecchiano in quell’uomo Figlio di Dio, *Crocifisso*, sfigurato dalle stesse pustole e ulcere che trafiggono anche i loro corpi. Ognuno di loro, toccando con gli occhi i dettagli più scioccanti (fig. 2 e fig. 3), vi legge la propria tragedia, il proprio sigillo di morte. Incomincia tuttavia a nutrire meno disprezzo per il proprio corpo, che è simile a quello del *Crocifisso*; inizia a sentirsi meno abbandonato in quanto vive gli stessi tormenti del Figlio di Dio; impara a scoprire nei segni della propria malattia quel *Deus absconditus* che può dare un senso alla sua tragica esistenza.

Nelle domeniche si passa all’improvviso attraverso le ante mobili del polittico, dal dramma notturno della Morte al gaudio luminoso del Mistero dell’Incarnazione (*Annunciazione, Allegoria della Natività*) e della Resurrezione (*Cristo Risorto*). Lo sguardo del malato non può non posarsi attonito sull’ultimo pannello, dove Cristo (fig. 4) uscito dal sepolcro, diafano, etereo si libra



Fig.1 Matthias Grünewald, *Altare di Isenheim*, Colmar, Musée d'Unterlinden, Cristo Crocifisso



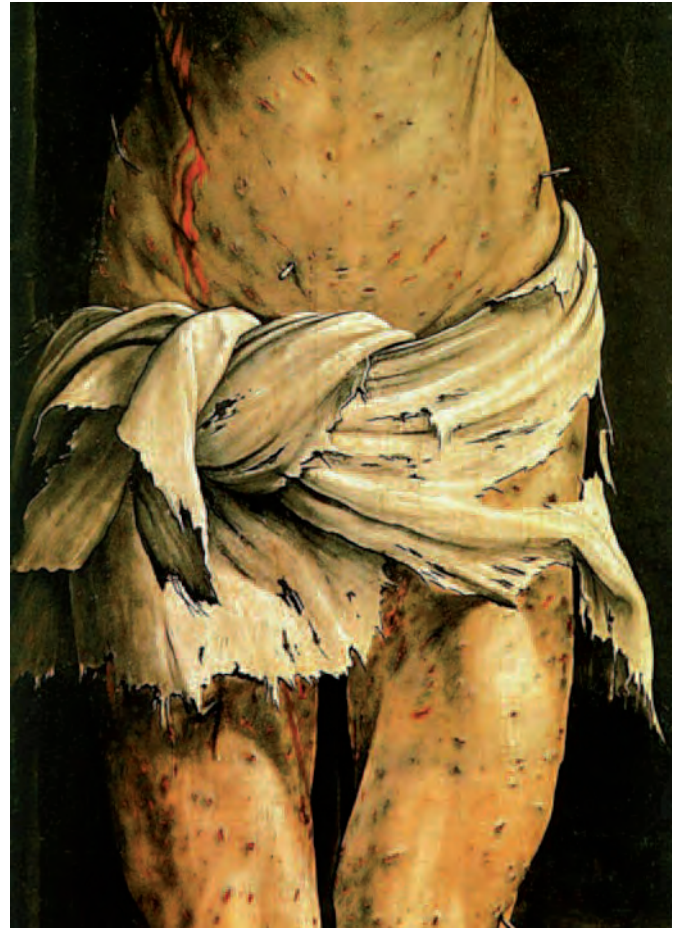


Fig.2 e 3 Matthias Grünewald, *Altare di Isenheim*, Colmar, Musée d'Unterlinden, particolare del Cristo crocifisso

nell'aria avvolto in un abbagliante alone d'oro che risplende nell'azzurro cupo del cielo trapunto di stelle. È il Cristo risorto che ha vinto la morte: pur mostrando le ferite della Passione, è irriconoscibile, se si paragona al *Crocifisso*: il corpo è trasfigurato dalla luce, nel volto non più l'urlo dispe-

rato, ma una serena dolcezza che trasmette pace e fiducia. Per il malato è un segno di speranza: come quel Cristo flagellato dalle ferite è Risorto nello splendore di un corpo radioso, anche lui, infetto da un fungo devastante e incurabile, può essere destinato ad una nuova vita, dove il proprio corpo



Fig. 4 Matthias Grünewald, *Altare di Isenheim*, Colmar, Musée d'Unterlinden, Particolare del Cristo risorto

potrà ritrovare una nuova bellezza. Nella comparazione fra le due immagini Grünewald è riuscito a visualizzare il messaggio più autentico del cristianesimo: *per crucem ad gloriam*, portando un po' di luce nelle lunghe giornate angoscianti di chi aspetta la morte emarginato dal mondo.

Caravaggio, *Le Sette Opere di Misericordia* (Nostra Signora della Misericordia), Napoli, Pio Monte della Misericordia.

A Napoli tra il 1606 e il 1607 Caravaggio è scelto dai fondatori del Pio Monte della Misericordia per eseguire la pala destinata all'altare maggiore della chiesa della loro congregazione (fig. 5). Tra l'artista e la committenza nasce una insolita affinità di intenti. I committenti, tranne Luigi Carafa Colonna, sono giovanissimi cadetti dell'aristocrazia meridionale, portatori di una cultura anticonformista, secondo gli studi di Ferdinando Bologna e di Vincenzo Pacelli. Questi atteggiamenti di dissenso nei confronti del perbenismo controriformista ufficiale si possono rispecchiare nella innovativa organizzazione del Pio Monte della Misericordia, dove i vari settori di intervento assistenziale sono individuati nella concreta situazione napoletana. I miserabili sono "serviti" o "rifocillati" a spese degli stessi fondatori. Simili "gentiluomini" non possono non essere in sintonia con l'artista, mente sperimentale e contraria ad ogni principio di autoritarismo gerarchico laico o religioso, portato a sentire una intensa empatia per la vita del ceto popolare.

Caravaggio inventa l'opera più rivoluzionaria del suo iter artistico, dove il tema della misericordia tradizionalmente legato all'antica iconografia romanica, viene trasposto nel fulminante intreccio esistenziale di "tranches de vie" ambientate in un crocicchio di Napoli. Le operazioni di misericordia corporale con incalzante simultaneità si svolgono in un contesto "disperatamente popolare" (Longhi): una pittura condotta su un vivo scottante, come prima non è stato mai fatto. Per la prima volta la vita quotidiana dei vicoli di Napoli sale sull'altare visualizzata nel-





Fig. 5 Caravaggio, *Sette opere di Misericordia*, 1606-7, cm 390x260, Napoli, Pio Monte della Misericordia



Fig. 6 Caravaggio, *Sette opere di Misericordia*, 1606-7, particolare della *Sepoltura dei morti*

l'immagine davanti alla quale si prega e si celebra la Santa Messa. Il radicale accento pauperistico si allontana dalle esigenze devozionali proprie alla ortodossia controriformata che avrebbe richiesto, come in seguito si vedrà, una esemplificazione illustrata sub specie di episodi evangelici o agiografici. Una costruzione complessa, dove il degrado ambientale viene evocato da un buio profondo attraversato da improvvisi fasci luminosi: i protagonisti sono gli abitanti dei quartieri più poveri anche quando debbono impersonare o personaggi di antichi miti come Pero e Cimone nell'episodio del carcere o la Madonna con il Bambino che, per dirla con Longhi, è bella "come un Raffaello 'senza seggiola'" perché è ripresa dalla "verità nuda" di Forcella o Pizzo Falcone. La Vergine con il Bambino sorretta da angeli acrobati è pronta a scendere nell'ingorgo esistenziale del quadrivio napoletano non solo per confortare e alimentare la "grazia" della misericordia, ma anche per testimoniare la misteriosa presenza divina in ogni derelitto, sia esso affamato, carcerato, morto, ammalato, ignudo, pellegrino, assetato.... Tangibile e coinvolgente è il messaggio che non si limita ad illustrare il grande valore etico e sociale della solidarietà, ma ha l'audacia di assimilare il sacro all'umano ridotto al grado più debole ed emarginato della dimensione esistenziale in nome di una istanza religiosa intensamente evangelica. Caravaggio sembra superare il rigore devozionale del catechismo (1597) di Roberto Bellarmino, per rivolgersi direttamente al capitolo 25 del Vangelo di Matteo, fonte che anche i laici fondatori debbono avere scelto come modello esemplare. Nel testo evangelico si legge che nel giorno del Giudizio Finale il Signore premiando i giusti che hanno praticato la misericordia verso i *minori*

della terra, si riconosce in maniera esplicita presente in ognuno di quei "fratelli più piccoli". Una grande passione per una straordinaria pittura: indelebili nella memoria restano i piedi dell'anonimo cadavere, che sbucano da un lenzuolo sporco, trascinati da un becchino e illuminati dalla torcia di un diacono. È il terribile racconto di chi muore povero e abbandonato da tutti (fig. 6). L'opera di Caravaggio è impegnata a "riparare" una ingiustizia ancestrale: gli *ultimi* sono portati sull'altare a riprendersi quella dignità che è stata per secoli loro tolta da ogni potere autoritario e gerarchico, laico o religioso.

Rembrandt, Il ritorno del Figlio prodigo, San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage.

Alla morte di Rembrandt questa tela di grandi dimensioni (262x205 cm.) figura fra i pochi dipinti elencati nell'inventario dei beni rinvenuti nella sua casa (fig. 7). Non si conosce la committenza: si è ipotizzato che l'artista l'abbia eseguito per se stesso come un religioso momento di riflessione sul destino ultimo della sua esistenza.

Rembrandt, il più sublime, profondo, libero interprete della Bibbia nell'Olanda protestante, propone una nuova versione della parabola evangelica: non il racconto dei diversi episodi della vita del figlio seguendo il testo del vangelo di Luca (15: 14-23) come ha già fatto in altre redazioni, ma solo il momento culminante dell'abbraccio fra il padre che perdona e il figlio che domanda il perdono. È una scelta strategica per svelare la novità rivoluzionaria celata nella parabola: la speranza di un mondo sotto il segno della gratuità e dell'amore (Enzo Bianchi). Ma procediamo con ordine.





Fig. 7 Rembrandt, *Ritorno del figliol prodigo*, 1668, cm 262x206, San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage

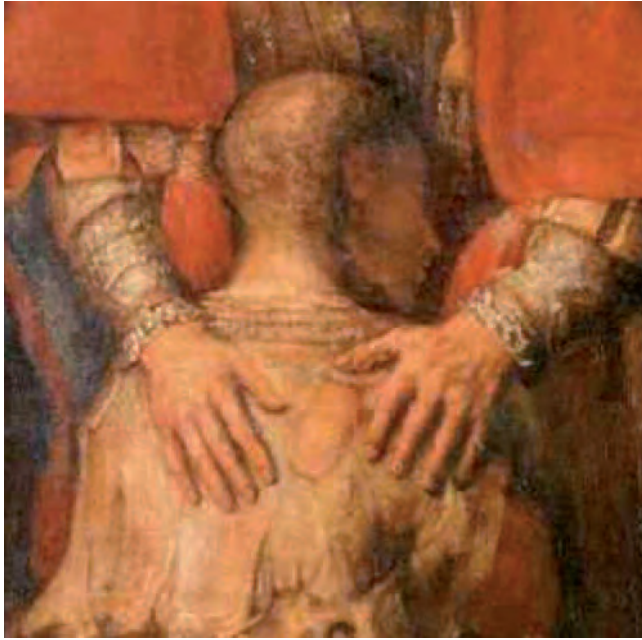


Fig. 8 Rembrandt, *Ritorno del figliol prodigo*, 1668, particolare

La sapiente regia è attenta ad ogni dettaglio. Nell'oscurità profonda i due protagonisti – le tre altre figure sono state aggiunte più tardi dagli allievi – sono messi in risalto da una luce teatralmente visionaria: il vecchio padre, quasi cieco, avvolto in una elegante tunica ricamata in oro, fronteggia il figlio inginocchiato di spalle – le vesti stracciate, i sandali

consunti – che lievemente si gira nel gettarsi tra le braccia paterne, mostrando nella penombra il profilo del volto. Tutto è stato studiato per mettere in massima evidenza le mani del padre mentre toccano la ruvida stoffa dell'abito del figlio (fig. 8). Rembrandt affida ai gesti di contatto il compito di rivelare i sentimenti che animano le relazioni fra le persone (Svetlana Alpers). È nel contatto delle mani che si manifesta l'amore rinato tra padre e figlio. Le mani del padre non sono uguali: la destra affusolata è femminile, la sinistra robusta è maschile. Virili sono le braccia del padre che stringono il figlio, mentre il corpo ricurvo nel gesto di accoglienza ha la tenerezza di un grembo materno. In Dio dunque convivono maternità e paternità: una divina congiunzione che genera l'amore capace di fare rinascere a vita nuova la creatura che si era perduta. Aderendo radicalmente al fondamento interiore della parabola, Rembrandt inventa l'immagine scandalosamente innovativa di un Dio che si allontana dalle interpretazioni ufficiali proposte dalle religioni cristiane del momento. Non il Dio degli eserciti che dividono l'Europa nelle sanguinose guerre tra cattolici e protestanti, ma il Dio del Vangelo che apre alla Misericordia gratuita e senza limiti per realizzare il sogno di una nuova umanità o meglio di una nuova pratica di umanità. Ieri come oggi.

Vera Fortunati



Pensare a Lauro...

Pensare a Lauro è pensare a un mondo fantastico, fatto di grotte e di ninfei. Ci conoscevamo da prima, ma la nostra frequentazione si è fatta più assidua quando anche io, molto dopo di lui e molto meno “attrezzato” di lui, ho iniziato a occuparmi di questo argomento e, insieme con Marcello Fagiolo e Maria Adriana Giusti, abbiamo dato alle stampe nel 2002 l’impegnativo lavoro dell’*Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia*, risultato di un’attività di ricerca avviata in occasione del convegno internazionale “Artifici d’acque e giardini: la cultura delle grotte e dei ninfei in Italia e in Europa” (Firenze-Lucca, settembre 1998), promosso dal Comitato per lo studio e la conservazione dei parchi e giardini storici, insieme alle Soprintendenze di Firenze e di Pisa.

La natura stessa dell’*Atlante* implicava una scansione regionale dei repertori comprendenti grotte e ninfei, intesi come testimonianze figurative e funzionali del più complesso e articolato sistema delle acque del giardino. Ogni regione, insieme a una serie di schede, doveva presentare un saggio introduttivo che enucleasse la genesi del fenomeno, le specificità culturali dei territori e gli intrecci, le relazioni, gli scambi interregionali.

Lauro, da par suo, in quella magistrale *Introduzione alle grotte dei giardini genovesi* ci fa comprendere in poche pagine, ma dense di contenuti, come la grotta sia il luogo centrale e l’emblema stesso del giardino genovese, soprattutto fra Cinque e Seicento, scenario di un vivere in villa raffinato; come

essa sia il segno dell’aggiornamento culturale di alcuni membri della classe di potere locale, del loro ruolo e della loro ricchezza; come Genova sia uno dei centri propulsori e uno dei punti di irradiazione di questo gusto a livello europeo, con caratteri originali, unitari e costanti.

Con leggerezza e competenza Lauro traccia la vicenda del segreto mondo delle acque, addentrandosi nella complessità dei riferimenti mitologici, letterari, nonché delle tecniche e dei materiali che rimandano all’universo degli elementi e alla dinamica delle metamorfosi. A pianta ottagonale o circolare, con coperture a cupola, le grotte genovesi hanno tutte un forte connotato figurativo nelle decorazioni e un uso totalizzante di un mosaico polimerico fatto di tessere di maiolica, ciottoli, coralli, cristalli, conchiglie di varie specie, vetri che – per usare le sue stesse parole – instaurano una gara “tra potere della natura e umano artificio, dall’immutabilità della pietra alla forma perfetta della cristallizzazione, alla ‘congelata’ casualità della concrezione, alla motilità cangiante dell’acqua trasformata dall’ingegno dei giochi idraulici”.

Gli studi di Lauro, in questo come in altri contesti, sono stati uno strumento imprescindibile, mirato non solo alla conoscenza, ma anche alla conservazione e alla valorizzazione di un patrimonio vasto, costituito spesso di oggetti muti o abbandonati, molto spesso decontestualizzati. Grazie ancora, Lauro!

Vincenzo Cazzato

Per Lauro, a proposito di un ritratto di Cristoforo Colombo

Solo pochi mesi or sono è stato messo all'asta in una galleria statunitense (Sarasota, Florida, Helmut Stone Gallery) un ritratto di Cristoforo Colombo che reca dietro di sé una storia intricata e anche curiosa, che testimonia la tortuosa fortuna/sfortuna nei secoli di un dipinto cinquecentesco.

Si tratta di una copia di una tela famosa eseguita dal russo Ivan Akimovich Sushchenko nato nel 1910, pittore di ritratti e paesaggi che fu anche illustratore per l'infanzia e autore di filmstrips su scrittori sovietici. Nel catalogo dell'asta l'opera è descritta come: "portrait based upon a painting by Italian artist Lorenzo Lotto which is just one of the many renditions of Columbus".

L'originale sul quale cui questa copia si basa, era un dipinto su tela firmato e datato 1512, che Bernard Berenson volle inserire nella monografia del 1955 dedicata al pittore veneziano e di cui era stata data notizia nel 1892 da John van Dyke, docente di storia dell'arte al Rutgers College del New Jersey. Nel suo saggio dedicato a Lotto, Berenson descriveva il "viso intellettuale, un po' sdegnoso, che porta i segni di una ferma volontà" del Navigatore, intento a sfiorare con la mano sinistra una clessidra collocata su uno scaffale contenente alcuni volumi, mentre con la destra il ritrattato sorreggeva una mappa che testimoniava alcune isole caraibiche dove era approdato a seguito del primo viaggio e che continuerà ad esplorare nei successivi. Ai nomi di "Spagnola" (Hispaniola), "Monferrato" (Montserrat) e "Dominica" (San

Domingo), erano accostati quelli di "Terra Sante Crucis" e di "Canibalorum", due località, a mio avviso, storicamente non attestate.

Ma come era giunto negli Stati Uniti il dipinto? Rilevante era l'evento che lo aveva portato al di là dell'Atlantico: nel 1893, per celebrare il terzo centenario della "scoperta dell'America", era stata organizzata nell'immenso Jackson Park di Chicago una grandiosa "World's Columbian Exposition", dove dovevano essere esposti una miriade di documenti colombini, tra i quali medaglie, statue e ritratti che si riferivano al grande genovese, di cui veniva tuttavia a mancare un'effigie antica. Il problema fu risolto da Frank Mason, console generale degli Stati Uniti a Francoforte che aveva avuto la ventura di individuare a Venezia presso l'erudito Antonio Della Rovere un ritratto "originale" dell'Almirante.

L'avventurosa storia del dipinto era stata descritta già nel 1890 dal un dilettante, il palermitano Salvatore Raineri e ripresa quindi, in occasione dei preparativi dell'esposizione, dal Van Dyke. Senza prova alcuna, ambedue ipotizzavano che fosse stato commissionato a Lorenzo Lotto dal senatore e storico veneziano Domenico Malipiero che avrebbe affidato l'incarico di procurarlo ad Angelo Trevisan, segretario di Domenico Pisani, ambasciatore della Serenissima in Spagna nei primi decenni del XVI secolo. Pare che Trevisan avesse conosciuto effettivamente a Granada Colombo, del quale aveva tradotto in dialetto veneziano alcuni brani del diario di bordo.



John van Dyke, dopo aver elencato nella sua trattazione alcuni ritratti di Cristoforo (non cita tuttavia per ragioni cronologiche quello di Sebastiano del Piombo che il magnate John P. Pierpont Morgan avrebbe acquisito a Londra nel 1899 e donato un anno dopo al Metropolitan Museum di New York), passa a analizzare il dipinto di Lotto, esprimendo perplessità sulla tesi di Raineri che riteneva che l'artista lo avesse dipinto nel corso di un soggiorno spagnolo. Dava comunque notizia che l'opera, in origine nelle mani di Malipiero, era giunta, attraverso ulteriori passaggi, in possesso di Della Rovere. Fu in questo lasso di tempo che la tela subì pesanti alterazioni, sia con la riduzione delle dimensioni originarie, che con lo sciagurato inserimento di una testa di un nativo americano nella parte destra, per confermare l'identità dell'effigiato, aggiunta che fu poi rimossa causando pesanti sofferenze alla stesura pittorica.

Nell'esposizione il dipinto riscosse grande successo: fu fotografato dal celebre fotografo William James Stillman, riprodotto su una medaglia e su un francobollo commemorativi e fu oggetto di numerosi saggi e articoli giornalistici.

Al termine dell'evento espositivo, il ritratto rimase a Chicago nelle collezioni della ricca famiglia Ellesworth, per passare quindi nella galleria newyorkese Knoedler, dalla quale Bernard Berenson ottenne una fotografia su cui basò l'attribuzione. Nel 1993, riferito al "Circle of Lorenzo Lotto" e intitolato *Portrait of a Gentleman said to be Christopher Columbus*, fu posta in vendita da Sotheby's a New York e acquistato da un collezionista statunitense che attualmente lo possiede.

In tempi recenti le già intricate vicende del dipinto si sono ulteriormente complicate: un compe-

tente restauro ha svelato che dell'originaria stesura pittorica ben poco si era conservato. I libri e il cartiglio con i nomi delle isole sono risultate addizioni successive al fine di rendere più esplicita l'identità del Navigatore. Anche il paesaggio sulla sinistra risulta manomesso, così come la firma dell'artista che, resa poco visibile, era stata più volte ripassata. Brani originali erano invece offerti dal volto dell'effigiato e nella zona dove la mano sfiora la clessidra, uno strumento marino per computare il tempo di navigazione. Per volontà dell'attuale proprietario, si è intervenuti sulla tela con l'inserimento sulla destra di un anonimo muretto che ha sostituito la pila dei libri e nella sinistra dove, eliminato il cartiglio apocrifio, è stato ipotizzato che la mano sorreggesse una scatola, forse contenente una bussola. È opportuno osservare che, sulla base delle riproduzioni oggi esistenti, anche *online*, le aggiunte, di cui ignoriamo la cronologia, dovevano essere il frutto di suggerimenti plausibili, eseguiti anche da una buona mano, tanto da ingannare lo stesso Berenson che aveva d'altra parte esaminato l'opera solo mediante l'analisi di una fotografia.

Ma è possibile fornire qualche precisazione in merito all'origine dell'opera attribuita a Lorenzo Lotto?

È noto che il pittore veneziano, che in Veneto e in terra marchigiana aveva già mostrato un notevole talento sia in inedite "invenzioni" compositive e stilistiche, sia come ritrattista, era giunto nel 1509 a Roma, dove era stato chiamato a collaborare alla decorazione delle Stanze Vaticane, una commissione prestigiosa per la quale ricevette la somma di 100 ducati, cui seguirono altri 50 per "depingere cameras novas", forse la Stanza della Segnatura o quella di



Eliodoro. Con l'incarico assegnato quasi contemporaneamente al "divino" Raffaello e alla sua scuola, gli affreschi lotteschi vennero distrutti ed è facile immaginare quanto una simile umiliazione fosse costata al tormentato ed emotivamente fragile artista. Come tale, in questo triste frangente ce lo presenta con una affascinante descrizione anche Anna Banti nel romanzo/saggio *Rivelazione di Lorenzo Lotto* del 1981.

L'artista rimase a Roma fino a buona parte del 1512 e in una manciata di pochi anni, certo malinconici ma non infruttuosi, ebbe la possibilità di meditare sullo straordinario fermento artistico dell'Urbe, facendo tesoro dell'armonia formale che contraddistingueva le opere del grande suo antagonista. Oltre ad alcuni dipinti – *San Gerolamo nel deserto* del Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo e la *Giuditta con la testa di Oloferne* oggi in collezione privata – si dedicò a ritrarre Cristoforo Colombo.

L'opera gli venne commissionata dal figlio ventiquattrenne del navigatore genovese, Hernán o Fernando che, nutrito di classicità alla corte di Madrid, era giunto a Roma proprio nel 1512, dove si era dedicato al collezionismo di libri e di stampe, una passione divorante che continuò a perseguire per tutta la vita nel corso di ininterrotti spostamenti in tutta Europa, che lo portò a possedere l'impressionante numero di 15370 volumi sui più vari argomenti e di oltre 3000 incisioni di artisti italiani e nordeuropei.

Nella vivace temperie artistica e culturale che contraddistingueva la città papale, il giovane figlio di Colombo non solo commissionò al Lotto il ritratto del venerato padre, ma chiese a Sebastiano del Piombo, un artista di punta che operava per il-

lustri committenti, (tra i quali il "Magnifico" banchiere Agostino Chigi), di dipingergli, insieme ad un proprio intenso ritratto oggi conservato nella National Gallery di Washington e conosciuto col generico titolo di *Portrait of a Humanist*, anche il ritratto del padre che si conserva nel Metropolitan Museum of Art di New York.

Ma per tornare al dipinto di Lotto, pur tenendo conto delle intricate vicende che ne compromisero pesantemente l'originale stesura, possiamo comunque notare che la fisionomia del navigatore (uno dei pochi frammenti preservati) va considerata come il risultato della descrizione e dei suggerimenti forniti all'artista dal figlio. Lo attesta, ad esempio, la capigliatura precocemente incanutita a seguito della prima spedizione americana, come testimoniato da tutte le fonti, anche coeve. Il dipinto dall'artista veneziano non pretendeva comunque di offrire la "vera effigie" del personaggio, ma l'immagine di una figura che, sottoposta al filtro dei ricordi filiali e frutto dell'immaginazione del pittore, intendeva suggerire un ideale di fierezza e di magnanimità.

Singolare e di estremo interesse nel contesto della ritrattistica colombina (un soggetto rifiutato da certa "cultura" contemporanea che ambisce cancellare, senza una adeguata valutazione storica, figure considerate compromesse con violenze coloniali) la replica dell'artista russo che, caratterizzata da colori smaglianti e resa con uno stile accuratamente accademico, va considerata il frutto di un intrigante *pastiche* storico e figurativo.

Lucia Tongiorgi Tomasi

(Per ulteriori notizie su questa vicenda, cfr. Lucia Tongiorgi Tomasi, *Ritratti, libri, giardini. Sebastiano del Piombo, Fernando Colombo, Agostino Chigi*, Firenze, Olschki, 2021).

Personal tribute to Lauro Magnani on his retirement

I first met Lauro with his mother in Albaro in the early 1980s. We took a tour of the Villa Giustiniani and this began our conversation about Genoa, villas, grottoes, the city, region, and History of Art.

A few years later, I received a copy of Lauro's *Tempio di Venere* book with inscription: "Caro George, ecco finalmente il lavoro di cui abbiamo spesso parlato: spero che possa interessarti. Arrivederci a presto, Lauro". Over the years, I have enjoyed many dinners with Lauro, Daniela (l'architetto), and their beautiful family ("le tre grazie", un'artista, un medico, una sinologa) and trips to the countryside to see sights in Liguria that otherwise are inaccessible to me as a foreigner in love with Genoa and the Genoese. Lauro is my brother and this is my Genoese family. I am so grateful to Lauro and Daniela for their kindness and friendship over these past 40 some years. Every time I come back to Genoa it is like coming home. Genoa has come a long way since 1975 when I first came to the city to do research on the Villa Doria (Palazzo del Principe) for my dissertation. On this journey I have made many friends who have helped me along the way. I am grateful to you all. Lauro is one of these and during a recent sabbatical before the pandemic from January to August 2018, Lauro sponsored me for my visa and sat beside me during two public lectures at the Palazzo Balbi on current research, a thrill to meet students and colleagues,

old friends. I will never forget going to San Lorenzo with Lauro for the presentation of the restoration of the cupola and Lauro mentioning my research on the "triumphal style" of Alessi at the crossing and choir as a representation of the Genoese republic! I looked at Daniela and felt as though I was ascending into the cupola that very moment! That goes for Santa Maria Assunta, as well, in the current restoration, two related Sauli commissions in remaking the image of the Genoese republic, the "Alessian city", as a "new Rome". Lauro has magnificently continued the grand tradition of Ezia Gavazza and the Genoese school of studiosi of which we are all part. We all admire you!

Here are two quotes that I know would interest Lauro, offerings on his retirement. The first comes from Oxford clergyman Henry Maundrell in his description of Mount Tabor in 1697 (*Early Travels in Palestine*, ed. Thomas Wright, 478-9): "I cannot forbear to mention, in this place, an observation which is very obvious to all that visit the Holy Land, viz. that almost all passages and histories related in the Gospel are represented by them that undertake to show where every thing was done, as having been done most of them in grottos, and that even in such cases where the condition and the circumstances of the actions themselves seem to require places of another nature. Thus, if you would see the place where St. Anne was delivered of the blessed Virgin, you are carried to a grotto; if



the place of the Annunciation, it is also a grotto; if the place where the blessed Virgin saluted Elizabeth; if that of the Baptist's, or that of our blessed Savior's Nativity; if that of the Agony, or that of St. Peter's repentance, or that where the Apostles made the Creed, or this of the Transfiguration, all these places are also grottos; and, in a word, wherever you go, you find almost every thing is represented as done under ground. Certainly grottos were anciently held in great esteem, or else they could never have been assigned, in spite of all probability, for the places in which were done so many various actions. Perhaps it was the hermits' way of living in grottos from the fifth or sixth century downward, that has brought them ever since to be so great reputation".

The second comes from Veronese physician Bartolomeo Paschetti in his *Bellezze di Genova* of 1583, 5-6: "La nostra Città adunque come vedete ha la faccia a Mezzo giorno, le spalle à Tramontana, da quella parte il Mare, da questi a i Monti, chela difendono dalla Tramontana, di maniera che è in parte piano, et in parte montuosi a tra durissimi scogli, et asprissimi monti fabricate, con tutto ciò ripiena di tante commode case e di tanti superbi palagi, che paiono piu tosto di Principi, che di Rè esser palagi, che habitationi di private persone. Oltre questa commodità de' Monti, e del Mare, che la circondano, e la guardano; percioche le sono fortissimo mura dalla natura donate, ha ella l'aere cosi temperato, e dolce, che non habbiamo nella estate molto caldo, ne' l verno soverchiamente freddo: ma porgendo la terra per ogni stagione fiori, e frutti in grandissima copia godiamo una perpetua Primavera".

In this "paradisaal landscape", Paschetti medico prescribes a humoral theory of the "city as body" in *Del conservare la Sanità e del vivere dei Genovesi* of 1602 (123-31), in which the Molo is "più basso e piano, aere più grosso e humido e caldo, dominato dai venti di mare". San Lorenzo and Palazzo Ducale occupy a "middle zone" with "un'aere leggiero, mediocrementemente sottile e caldo", while Strada Nuova has "il miglior aere, perche quel sito è alto, e esposto alla Tramontana, di onde spira il migliore, e più salubre vento, che ci sia, mà etiandio perche non soggiace à i venti di mare lontano essendo da quello, e difeso da i suoi venti per molte altissime case. Perciò in quella parte tieni da molti anni inquà la sua habitatione l'Ambasciatore di Spagna". Carignano is "luogo alto più di tutto il rimanente della Città, essendo collocato sopra un colle molto eminente, il quale da mezo giorno soprastà al mare, da Settentrione mira, e domina la Città, gode egli aere molto salubre, puro, leggiero, e fresco lontano da quel calore, che cagionato viene dalla riflessione dei raggi solari. Così resta egli luogo opportunissimo per villeggiar l'estate; onde saggiamente fabricaronui gli vostri maggior molte case, e molti sontuosi palazzi massime la nobilissima famiglia de' Saoli, la quale parimente con incredibile spesa vi ha drizzato una Chiesa, che ad intera perfezione condotta sarà per aventura la più bella, la più grande, e la più magnifica di qualunque altra, che si trovi in Genova". And crowning the city on the hillsides, Alessian villas gazed over the Medieval and Renaissance port, like a giant theatre: "Le ville poi, nelle quali vi ritirate l'este per vostro diporto; e per goder aere più fresco, altre sono poste nel piano, come S. Pier d' Arena, Cornigliano, Albaro,

dove villeggia la maggiore parte della Nobiltà, altre sopra colli, e monti, come Moltedo, Castelletto, Graniruolo, Promontorio. [Perche l'estate fa più fresco ne i colli, e monti che ne i luoghi piani.] Quelle che poste sono sopra colli fruiscono senza dubbio più sottile, più secco, e più fresco aere di quelle, che fabricate sono nei luoghi più bassi, e più piani". This was a place of health (and wealth) in nature among verdant gardens, a "paradise" for exercise, entertainment, and retreat from the city, a place for the "city to breath", including times of pestilence, when "una moltitudine de i fuochi, del

suono delle Campane, e della frequenza de gli huomini, che rischiarano, e purificano l'aria, non sarà egli miglior, e più sottile aere nella Città, che nelle ville". Divine interventions through processions and acts of piety intermingled with classical theories of climate, body, nature and city in the early modern period. So Lauro, enjoy your "laureato in pensione" with friends and family in years to come of "villeggiatura" in this great city and region of Liguria. Siamo con Te – Auguri, George

George L. Gorse
(August 1, 2021)



El viaje de la *Coronación de la Virgen* de Luca Cambiaso de la Catedral de Tarragona al Palazzo Ducale de Génova

Para referir esta historia hay que retroceder en el tiempo y explicar algunas circunstancias ajenas a la historia principal. Primeramente hay que decir que la muerte de Monseñor Josep Martí y Aixela (Cervià de les Garrigues, 1935-Tarragona, 2010), canónigo de la Catedral de Tarragona, me dejó consternada porque para mí era un inaborrable referente cultural y sentía una gran admiración por él.

El sacerdote Josep Martí y Aixela era una persona muy inteligente, dotado de una elocuencia eminente, un amante del arte, un poeta y particularmente un devoto del misticismo de San Juan de la Cruz y de santa Teresita de Lisieux. Sus conocimientos de arqueología y del mundo del arte hicieron que lo nombraran delegado diocesano del Patrimonio Artístico y Arte Sacro; director de la Biblioteca del Seminario y del Museo Diocesano de Tarragona, así como también secretario general del Instituto Pontificio de Arqueología Cristiana de la Santa Sede en Roma.

En mis años jóvenes me enseñó a amar la lengua latina, y desplegó ante mis ojos las majestuosas puertas de la brillante y fecunda cultura grecolatina, cuyos valores me han acompañado a lo largo de mi vida. Asimismo, también me hizo conocer un cristianismo diferente del que yo conocía entonces representado, entre otros autores, por los escritos de George Bernanos (1888-1948), François Mauriac (1885-1970), Jacques

Maritain (1882-1973); también el cineasta Ingmar Bergman (1918-2007) y su *Septimo Sello* con sus impactantes cuestiones entorno de la fe, el amor y la muerte.

En 2007, muchos años después de estas vicisitudes, invité al doctor Lauro Magnani, distinguido profesor de la Universidad de Genova, a participar en un seminario sobre “Conflictes bèl·lics, espoliacions i col·leccions” que organizaba yo en el Departamento de Arte de la Universidad de Barcelona¹. Uno de los objetivos prioritarios de este evento era el coleccionismo de arte y sus vicisitudes, así como también estrechar lazos con colegas universitarios para verificar hipótesis y establecer nuevas sendas.

La intervención del Profesor Magnani en el Seminario fue muy brillante y erudita impartiendo: “Dal collezionismo aristocratico nella repubblica di Genova allo “spolio” napoleonico nei conventi e nelle chiese degli ordini religiosi in Liguria”. En este periodo el profesor Magnani estaba trabajando también sobre el pintor genovés Luca Cambiaso (Moneglia 1527 – 1585), artista que destacó como decorador palatino en Génova, siendo llamado en 1583 por Felipe II para que decorara la vuelta de la iglesia del monasterio del Escorial.

Durante su estancia en Barcelona el profesor Magnani me manifestó su deseo de visitar la capilla del Santísimo Sacramento de la Catedral de Tarragona.



La Coronación de la Virgen. Luca Cambiaso. Catedral de Tarragona



gona para examinar la *Coronación de la Virgen*, pintura atribuida a Luca Cambiaso. Hicimos el viaje de Barcelona a Tarragona en tren, trayecto que duro una hora y media o quizá dos. Tiempo que dialogamos sobre el mundo del coleccionismo y la corriente manierista italiana, comprobando que teníamos muchos puntos en común. Finalmente, cuando estuvimos ante la bella pintura de Luca Cambiaso pudimos comprobar que los barnices estaban muy croquelados y ennegrecidos por el paso del tiempo. Sin embargo, y a pesar de estas nefastas circunstancias, el profesor Magnani no se desanimó y pensó que sería una idea excelente exhibirla y darla a conocer en la magna exposición que se preparaba en Génova en el Palazzo Ducale.

Seguidamente contactamos con Monseñor Josep Martí y Aixelà entonces director del Museo Diocesano de Tarragona y responsable de la pintura catedralicia, explicándole el atrevido proyecto. Este consistía en el traslado de la *Coronación de la*

Virgen de Cambiaso a Génova, para ser restaurado allí y luego ser mostrado en la exposición que se iba a celebrar con el título: “Luca Cambiaso, un maestro del Cinquecento europeo”², evento que iría acompañado del correspondiente catálogo. Muestra que se organizaba en colaboración con el Blanton Museum of Art de la Universidad de Texas en Austin, la Supreintendenza por el Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico della Liguria, así como también la Università degli Studi di Genova Hay que decir que paralelamente a la exposición también se celebró un congreso denominado “La “maniera” di Luca Cambiaso. Confronti, spazio decorativo, tecniche”³.

A partir de estas actuaciones en torno de la pintura tarraconense de Luca Cambiaso se fue estrechando la relación científica con el profesor Magnasco abriéndose nuevas puertas de colaboración entre las universidades de Génova y Barcelona, contando, además, con su indeleble amistad.

Immaculada Socias y Batet

1 SOCIAS, immaculada (ed.) *Conflictes bèl·lics, espoliacions, col·leccions*. Barcelona: Publicacions i edicions de la universitat de Barcelona, 2009

2 “Luca Cambiaso, un maestro del Cinquecento europeo”. Palazzo Ducale. Genova: Silvana Editoriale, 2007. Vid.

Socias, Immaculada, *La Coronación de la Virgen*, p. 352-

3 “La “Maniera” di Luca Cambiaso”. Confronti, spazio decorativo, tecniche. A cura de Lauro Magnani e Giorgio Rossini. Atti del convegno. Genova, 29-30 giugno, 2007. Genova: Sangiorgio Editrice, 2007. SOCIAS y BATET, Immaculada, “Verdades y enigmas en torno a unas pinturas de Antonio Agustín Albanell (Zaragoza, 1517- Tarragona, 1586) en la Capilla del santísimo Sacramento de la Catedral Metropolitana de Tarragona”, p. 88.

Il libro e il suo meraviglioso intrattenimento.

Postilla di lettura in onore del professore Lauro Magnani

Nella lunga storia della cultura ciascuna persona, durante il suo percorso di vita, deve cercare di trovare *il coraggio di sapere*¹ o, come ci ha ricordato, *Nella critica della ragione*, Immanuel Kant (ma soprattutto prima di lui Orazio: *Epistole* I,2,40, in una lettera destinata al suo amico Massimo Lollo...), deve avere un'attenzione precisa a quell'imperativo che così recita: «sapere aude».

Il coraggio di sapere, infatti, spinge ciascuno di noi a osservare, indagare, cercare e ritrovare quanto la memoria della scrittura riesce a trasmettere (a tramandare) nel tempo, così da contribuire ad allestire quell'*Archeologie du savoir*² della quale, nel Novecento, Michel Foucault ci ha consegnato in un suo memorabile libro. Invero la ricordata conoscenza che i singoli testi trasmettono, questa conoscenza contribuisce, primariamente, ad allestire gli archivi *della memoria*. Ma questi ricordati *archivi* sono simili a quei testi dell'Estremo Oriente che si leggono a ritroso, e le cui pagine, a poco a poco, si *cancellano* e si *scolorano* via via che ci s'interna fra le righe, che si *moltiplicano*, fino a lasciare – nonostante tutto – un progresso nella storia delle persone.

Una volta nel riflettere su che cosa vuole significare, nelle vicende (nella storia) del mondo, il libro ricordavo (e rimarcavo in me) che le diverse opere scritte hanno (innanzi tutto) la funzione di presentarsi (o forse definirsi) come una forma di *illuminazione* (o di *resurrezione*) *dell'intelligenza* per-

ché se esse così non fossero – vale a dire togliendo (ipoteticamente) dalla scena del mondo i libri – e allora vorrebbe dire che non esisterebbe e non sarebbe documentabile il passato: la vita che si è *persa*, la vita che *non abbiamo vissuto* e che *non possiamo incontrare*.

Invero i libri (il libro) non sono altro che il luogo dove le storie dell'intelligenza, le cose, le persone e le esperienze degli uomini (delle persone) parlano, e si manifestano al passato (forse), entrando, come se nulla fosse, nella nostra vita privata.

I libri trasmettono un tipo di cognizione della realtà che non appartiene alla sensazione, alla sola vita presente.

I libri restano in quella parte della memoria che è la reminiscenza.

I libri chiamano in causa il tempo.

Nati dalla memoria di chi li ha scritti, i messaggi lì contenuti si manifestano e si materializzano grazie alla ricordanza e alla menzionata memoria.

I libri, del resto, sono «cose», oserei dire, *paradossali*, vale a dire i soli oggetti il cui scopo (o contenuto) non coincide con la loro fisicità.

Quando uno scrittore scrive, e propone ai lettori un suo testo, quel testo entra nel *vento freddo e infinito della storia* perché il suo contenuto non è più solamente legato alla vita fisica di chi lo ha prodotto, ma si proietta nel tempo, tentando di



raggiungere (e travalicare) quella frontiera che è dettata da: *l'oltre, oltre il tempo*.

Il libro, per richiamare un mio pensiero di lettura che ho da molto tempo all'interno di me e per il quale mi risulta difficile ritrovare la sua giusta collocazione, *concentra su di sé tutte le figure dell'ambiguo: è materiale e immateriale* (come ricordavo poc'anzi), *pubblico o privato, intellettuale e commerciale. Ma il suo consumo non è fisico, ma deperibile (o manuale) perché i suoi contenuti si misurano nei secoli e, poi, anche sulle settimane. Invero il messaggio che i singoli testi incarnano può essere indifferentemente decifrato oggi o domani cosicché si perpetua incorporeo e indistruttibile attraverso le molte vicende del mondo*.

Infine desidero ricordare (forse ripetendomi) che tutti i prodotti della scrittura si ricollegano allo scorrere inesorabile e infinito degli anni perché i medesimi restano nella memoria di chi li ha

scritti, e continuano (poi) a vivere grazie alla reminiscenza di coloro i quali vanno a leggerli.

Per concludere davvero questa mia piccola postilla ricordo, infine, che la scrittura di un'opera, in nessun momento, ne indica la durata. Qui gli scrittori devono far emergere, dal segreto dei loro pensieri, quel profondo significato che i singoli temi delle varie opere vogliono raccontare, con l'intento di proiettarle in un ipotetico universale significato.

Marcel Proust, del resto, ricorda che tutti i libri (qualsiasi testo, ogni opera) si presentano sulla scena del mondo come se fossero degli *Angeli dalle ali aperte*³.

Il libro, soprattutto, è conoscenza, o come dice da qualche parte, René Char: «Trai in luce ciò che la conoscenza vuol tener segreto»⁴.

Attilio Mauro Caproni
(Roma, luglio 2021)

1 Per questo tema vedi: Attilio Mauro Caproni, *Il coraggio di sapere. La bibliografia e il suo infinito intrattenimento*, Manziana (Roma), Vecchiarelli editore, 2021, XXVI – 272 p.

2 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

3 Scrive Proust: [...] *Durante l'intera notte funebre i suoi libri vegliarono come angeli ad ali spiegate, e sembravano per colui che non c'era come il simbolo della reminiscenza*.

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu. V. La prisonnière*, Paris, Gallimard, 1923 (trad. it. di Paolo Serini, Torino, Einaudi, 1952).

4 René Char, *Poesie*. Versione di Giorgio Caproni, Torino, Einaudi, 2018, p.69. (il testo francese è: *Produits ce que la connaissance veut garder secret, la connaissance aux cent passages*).

Mitologie intorno alla Primavera

Affollato è il *pantheon* della Primavera. Nessuna singola personificazione o allegoria è riuscita a esprimerne la ricchezza e centralità per la storia dell'uomo. I Greci non seppero darle un volto, e in fin dei conti neppure i Romani che pure ne compresero per primi l'importanza. Tuttavia proprio in età greco-romana il *pantheon* della Primavera comincia a popolarsi d'innomerevoli figure mitologiche.

È a Lucrezio che dobbiamo la prima "raffigurazione" dell'*avvento* della Primavera tra i mortali: «Ritorna primavera / ritorna Venere, ed ecco che le precorre l'alato / nunzio di Venere, e sulle orme di Zefiro, Flora, davanti a loro, la madre, sparge per tutto il cammino / vivaci tinte e fragranze». *Venus genetrix*, «delizia degli uomini e degli dèi», *Flora*, timida sposa del vento di ponente e tutrice del giardino eterno, *Zefiro* o Favonio, *genitalis spiritus mundi*, fecondatore delle ninfe: queste le figure mitologiche che scorrono in questa danza gioiosa e melanconica a un tempo.

Anche Sandro Botticelli nel 1478, quando concepisce la prima compiuta raffigurazione pittorica della Primavera (fig. 1), fa un ulteriore sforzo sincretistico chiamando a raccolta molte altre divinità: *Chloris*, ninfa dispensatrice del verde che timorosa (o forse riluttante come voleva Aby Warburg) accetta l'abbraccio di *Zefiro*, la precede *Flora*, sua controfigura e doppio, che sparge i fiori primaverili, le *Grazie*, sublime trasfigurazione delle

Ore, che danzano a loro volta un'interminabile, ciclica danza, *Cupido* bendato che sovrasta le cure del mondo, l'ambiguo *Mercurio*, il messaggero degli dèi, annunciatore dell'estate, ma in realtà simbolo di più profonde alchimie a cui sovrintende la stagione bambina, e, infine *Venere*, baricentrico simbolo dell'umano che appare «nel suo regno e in tutta la sua ricchezza», come ebbe a scrivere Warburg.

Ancora gli alchimisti, insaziabili costruttori di combinatorie, ne arricchiscono le già molteplici valenze, riscoprendo il posto della Primavera nel sistema cosmico di corrispondenze e nelle loro teorie la associano all'umore sanguigno e all'aria, inaugurando una tradizione che è certamente ancora presente nelle mirabolanti raffigurazioni arcimboldiane. Non a caso lo stesso Arcimboldo nel 1563 per glorificare l'eternità degli Asburgo pensa al ciclo delle quattro stagioni, immaginando non una timida Flora, ma la sintesi di tutti i fiori possibili, più di ottanta, in quel ritratto che riesce ad ampliare ancora una volta la semantica della Primavera (fig. 2).

Ma cosa avvince l'uomo in questa disperata ricerca d'una raffigurazione adeguata? Perché alla Primavera non è stata mai data la certezza di un'allegoria definitiva? Quale magia induce i pittori a immaginare sempre scene concitate, in movimento, anzi quasi condannate a un'eterna ciclicità?

Troppo semplice sarebbe ridurre questo movi-



mento a un rassicurante “ritorno dell’uguale”. Troppo complessa è la semantica della Primavera perché se ne possa trascurare la sottile *malinconia*. Il lessico moderno ci ha abituato a considerarla la stagione del rinnovamento e della gioiosa metamorfosi. Non a caso è divenuta in questo secolo la parola d’ordine di grandi movimenti di riforma e di rivoluzione. E certo essa è *anche* questo. Ma quale sguardo sovrintende a queste rinascite? Come si spiega la fissità ie-

rativa delle *Horae* che le più antiche raffigurazioni colgono in cicliche processioni? Come si spiega il volto impaurito di *Chloris* nel quadro botticelliano che, proprio mentre cerca di sfuggire alla “violenza” di *Zefiro*, feconda il manto di *Flora* d’innunerevoli fiori? Come si spiega la presenza di *Mercurio*, dio metamorfico e ambiguo? O ancora: quale brivido inespessivo percorre l’icona di *Venere* nella *Primavera* botticelliana o il sorriso della *Flora* arcimboldiana?



Fig 1 *Primavera*. Sandro Botticelli, 1477-78, olio su tavola. Galleria degli Uffizi



Fig 2 *La Primavera*. Giuseppe Arcimboldo, 1573, olio su tavola. Museo del Louvre



Già il poeta Orazio ci avvertiva che l'avvento della Primavera era il segno che le navi dovevano abbandonare le sicurezze del porto e affrontare l'ignoto, il gregge scordare «il piacere degli ovili», gli uomini compiere cruenti sacrifici, mentre «sotto il chiarore della luna / [...] conduce Venere le danze / e mano nella mano / le Ninfe e le Grazie leggiadre / battono a tempo la terra». L'esito dell'ode non lascia dubbi sul significato di questo "risveglio": «con piede uguale la pallida morte / batte alle capanne dei poveri / e alle torri dei principî». Un'idea questa che rimbalza, attraverso percorsi impalpabili, sino all'emblematica barocca che interpreta le quattro stagioni come l'intervallo tra Dio e la tomba, o ancora sino alla toccante lirica di Brentano, molti secoli dopo, dove la Primavera diviene il palcoscenico impietoso del patire umano: «Signore, abbia pietà di me; che il mio cuore ritorni fiorent! Nessuna delle primavere della terra ha avuto pietà di me».

A questa malinconia del divenire si associa però un ulteriore significato tutto compreso già nella danza greca delle Ore. Sono infatti le Ore, secondo Pindaro, a "decidere" quando aprire le Porte del Cielo e consentire al vento di animare la terra, ad esse va dunque ogni responsabilità e il loro volto sereno, roseo, le loro vesti eteree e gli aurei capelli al vento, la rugiada e i frutti, il mirto e le rose tradiscono una giovinezza che è fatta d'innumerevoli ripetizioni.

Ma il tratto più inquietante della Primavera lo sottolinea soprattutto Mercurio che nella trasposizione botticelliana sta per il mese di maggio, l'ultimo

della stagione che già si avvia al tramonto. È stato opportunamente notato che negli ambienti vicini a Marsilio Ficino, in cui Botticelli forma il programma del suo quadro, Mercurio rappresentava il dio della "ragione" e del "buon consiglio", parte integrante di quell'*Humanitas* che l'artista intendeva esprimere nella Venere nel suo quadro. Ma certamente la sua presenza nel contesto simbolico della Primavera allude a ben altro: perché Mercurio, oltre ad essere il dio dei venti, dell'aria, del raccolto e della fertilità, attributo che lo lega indissolubilmente alla Primavera, è anche l'araldo degli dèi, l'interprete della loro forza e volontà, l'inventore della lira e della scrittura, del discorso ordinato e del movimento, ma anche il ladro e l'imbroglione, il mentitore, colui che nel vento rapisce le ninfe, strapandole al mondo, e, ancora, lo psicopompo che conduce le anime all'estrema dimora, colui che trasporta i sogni e induce al sonno, insomma il dio che presiede alla transitorietà e all'abbandono della mondanità. Non a caso volge lo sguardo oltre il quadro e virtualmente potrebbe ricongiungersi a Zefiro che, alla destra, inaugura instancabilmente il corteo mitologico.

Forse la Primavera, ogni Primavera è un monito celeste a cogliere, accanto al trionfo della fioritura, l'inquietante ambiguità del trascorrere del tempo, il necessario oblio delle cure, la capacità del distacco, il tremore per il nuovo e la serena consapevolezza della sua revocabilità.

Michele Cometa
(Palermo, novembre 2021)

A Lauro mi legano molti piacevoli ricordi...

A Lauro mi legano molti piacevoli ricordi. Lo incontrai per la prima volta a Pavia e mi piacque subito con quel suo modo di porsi, gentile e insieme determinato; ci legava la comune amicizia con Ezia Gavazza ma ci legava, anche, il modo di concepire l'accademia. Non ci piacevano gli eccessi, le appartenenze a gruppi e conventicole chiuse ma soprattutto la dimensione esclusivamente volta alla storia dell'arte dimenticando tutto il resto. Quando venni a sapere che Lauro aveva scelto, per passare alcune ore del suo *otium* (poche in verità perché sempre occupato in faccende universitarie), un appezzamento di terra ad Albisola nel savonese con annesso casale e nevieria mi parve di vedere materializzata, in chi aveva sempre studiato le aristocratiche dimore genovesi anche in rapporto alle loro pertinenze verdi, l'aspirazione di un amico che molti studi aveva dedicato alle dimore aristocratiche di Genova e ai loro giardini a partire dall'inizio degli anni Ottanta. Tanto più che, riconoscendo in quei terreni un antico possedimento dei Della Rovere, aveva finalmente raggiunto lo scopo, per lui importantissimo, di unire la ricostruzione storica alla materiale e concreta evidenza. Da uomo infaticabile quale è sempre stato, si mise subito a risanare quegli spazi falciando erbacce, riscoprendo stradelli e antichi ruderi avviluppati dai rampicanti, rimettendo in funzione il casale attorno al quale si sviluppavano i circa due ettari di terreno. Era, quello, un modo per ridare vita a una dimora e a

uno spazio verde che custodiva frammenti di una storia dimenticata. Me ne parlò più volte con un entusiasmo pari alle fatiche che lo tennero occupato per quasi otto anni. Ci siamo rivisti recentemente insieme ad altri colleghi per un convegno nazionale sul collezionismo settecentesco. Lauro, come al solito, è stato brillantissimo nell'esporre alcuni casi della sua città, esemplari per grandiosità e ricchezza. Alla fine del convegno ci siano scambiati, come si usa fare in queste occasioni, alcune idee sui rispettivi progetti di studio e di ricerca. Devo dire che la nostra "vecchia" intesa si è subito concretizzata nell'immaginare uno studio su Galeazzo Alessi, il noto architetto perugino attivo anche a Genova, da esaminare sia in rapporto alle sue architetture sia in rapporto agli spazi verdi, spesso concepiti come prolungamento della sua idea, che è poi un'idea della Maniera, di costruzione "aperta", permeabile alla luce e al paesaggio circostante. E se il mio pensiero è andato subito alla villa del Colle del Cardinale nei pressi di Perugia, residenza estiva del cardinale Fulvio Della Corgna progettata dall'Alessi e immersa in un favoloso giardino, manco a dirlo dotato di viale prospettico, di labirinto, di fontana con artifici, di rare essenze arboree e di estesi spazi concepiti per il relax dei proprietari (io stesso ne potei usufruire per un piacevole the all'aperto con gli ultimi padroni della villa prima che questa fosse acquisita dallo Stato e destinata alla Soprintendenza dell'Umbria), im-



magino che quello di Lauro sia corso alla villa Giustiniani-Cambiaso sulla collina di Albaro, oppure alla villa Pallavicino delle Peschiere, dove architettura e giardino vennero concepiti come blocco unico, strettamente correlati da un punto di vista progettuale e scenografico. Ma immagino che abbia incluso anche la cosiddetta Grotta Doria, commissionata dalla famiglia Doria Galleano ed entrata a far parte dei giardini della villa del Principe, lo spazio verde progettato attorno alla preesistente villa Doria Centurione a Pegli, nonché le ville di Sampierdarena, modellate sullo stile alessiano e i cui giardini si estendevano o fino al mare o sulla collina retrostante tramite terrazzamenti collegati da rampe e viali arricchiti da padiglioni, ninfei e specchi d'acqua. Insomma c'è molto materiale per riflettere su tematiche di comune interesse e per ritrovarci ancora una volta piacevolmente uniti dalla passione per le cose belle, ma soprattutto dal desiderio di contribuire alla ricostruzione di segmenti significativi della nostra storia. Credo che con Lauro ci sia una profonda intesa anche sul ruolo che un docente universitario deve avere: tra-

smettere prima di tutto sapere specialistico, metodo e passione per la ricerca, ma anche, e direi soprattutto, educare all' amore per le cose che si studiano, specie se finalizzate alla comprensione e alla conservazione di un patrimonio d'arte che ci è stato consegnato dalle precedenti generazioni e che è nostro dovere preservare per farlo giungere ai posteri integro e possibilmente migliorato; in altri termini c'è assoluta condivisione nel concepire la missione didattica come vero e proprio impegno civile. Grazie Lauro per ciò che hai fatto nel rispetto di tali principi e grazie anche per il tuo modo semplice e insieme aristocratico con cui ci hai avvicinato alla bellezza della tua terra. A conclusione del tuo percorso accademico puoi dire di aver assolto onorevolmente a tale compito e di aver stimolato molti giovani alla riflessione, al rispetto, alla cura delle cose belle che ovunque ci circondano. Credo che in questo, sia pure da versanti geograficamente lontani, ci sia la spiegazione della nostra profonda intesa e della nostra duratura amicizia.

Francesco Federico Mancini

Terminus cour de France: des artistes italiens au service de François I^{er}

Au sein des études sur les processus de migration entre la France et l'Italie, l'activité d'artistes italiens à la cour des Valois bénéficie d'une nouvelle actualité. Des réalisations, de nombreux dessins et des sources écrites font apparaître dans une lumière plus claire leur apport au renouveau artistique de leur pays hôte. Pourtant, les archives ne lèvent que rarement le voile sur la motivation plus profonde de leurs dépassements, les modalités de leur déplacement, leur accueil à la cour et leurs premiers pas dans une réalité aux contours encore vagues. Pour certains d'entre eux, il s'agit d'une expérience limitée dans le temps, pour d'autres d'une nouvelle vie ou même du dernier voyage. Un emploi prestigieux et durable, une commande prometteuse dans un contexte aussi illustre inspirent un optimisme qui bat son plein dès le départ, celui-ci nécessitant en général de longs préparatifs. Au XVI^e siècle, le transport – à cheval, à dos d'âne, sur les sièges durs d'un véhicule hippomobile ou même à pied – était lent, fatigant et souvent dangereux. Les attaques à main armée étaient fréquentes et pouvaient ralentir ou compromettre un trajet.

La perception du nouvel environnement se faisait habituellement dans un état de fatigue, avant que les modes de vie, les conventions sociales, la langue, les conditions de logement, le climat et la nourriture n'exigent un effort d'acclimatation. Tout voyageur venant du sud est frappé par la silhouette d'une ville aux maisons à colombage avec de hauts toits pentus

ou d'un clocher au couronnement effilé, se distinguant à travers la fenêtre d'un carrosse. Maintes sources attestent que les habitants et les confrères locaux ne regardent pas toujours les étrangers avec un œil bienveillant et pacifique, surtout lorsque le souverain leur confie d'importantes commandes ! Mais certaines trahissent aussi que leurs compatriotes sur place ne manifestent pas systématiquement une entente cordiale et une solidarité. Ce bref texte est loin de pouvoir répondre à ce large éventail de questions, qui exigeraient l'exploitation d'un vaste répertoire de fonds écrits et iconographiques¹. Il cherche simplement à orienter le regard vers l'attitude et les impressions de l'arrivant dans son pays d'accueil ainsi que les réactions et les obstacles auxquels il se trouve confronté.

Bien que notre propos se concentre ici sur les artistes au service de François I^{er}, un regard rapide sur le séjour de Gian Lorenzo Bernini à la cour de Louis XIV en 1665 s'avère utile, puisque, décrit quotidiennement par le *Journal* de Paul de Chantelou, il constitue la source par excellence du voyage d'un Italien en France. La scène de théâtre de cette mission, revêtant une dimension politique, est ennoblie par le cérémonial du Roi Soleil, infiniment plus ostentatoire que celui sous le règne de François I^{er}. Pourtant, certaines pratiques et attitudes trouvent leur origine au XVI^e siècle, qui ne les a documentées que de manière fragmentaire. Afin d'accueillir dignement le célèbre artiste, âgé de 66 ans, Chantelou se

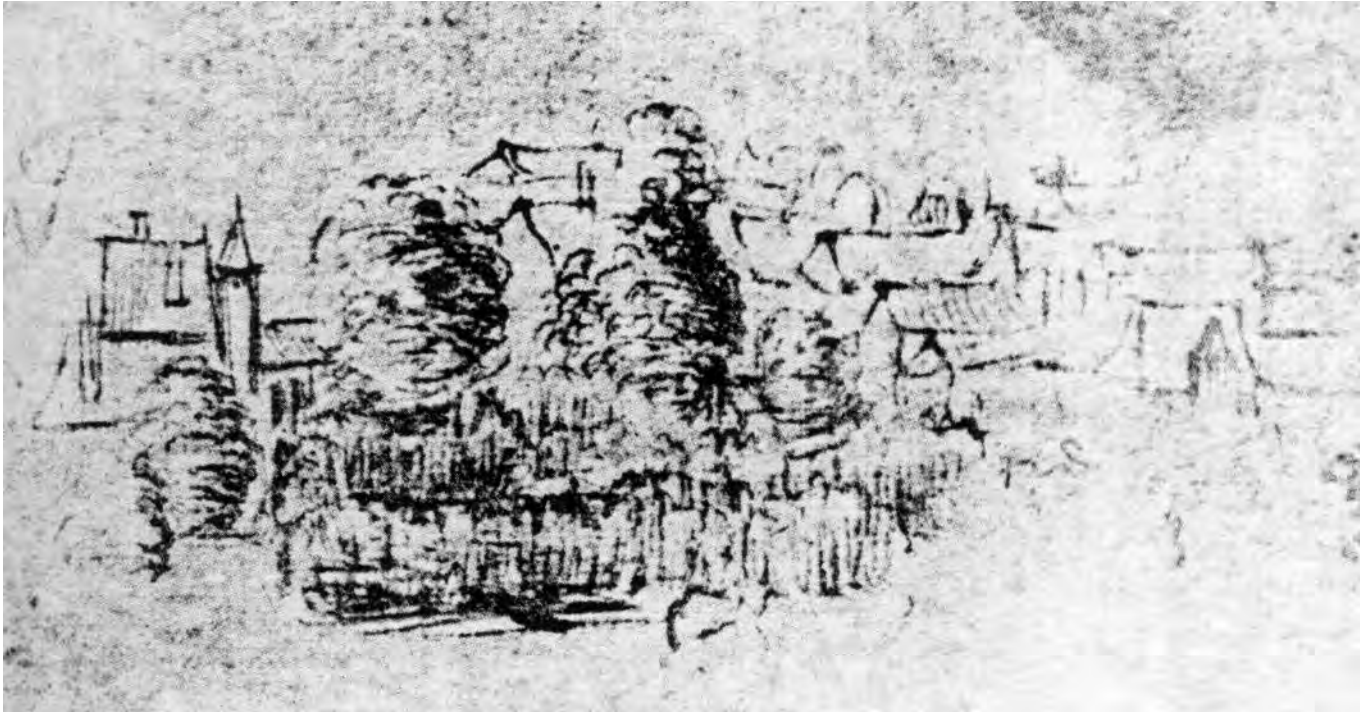


rend à sa rencontre le 2 juin 1665 avec un carrosse de six chevaux et l'accompagne à l'élégant hôtel de Frontenac au Louvre. Presque aussitôt Bernin, avec sa verve méditerranéenne et imbu d'un sentiment de supériorité, brusque les courtisans et ses confrères français en exprimant des jugements assez impitoyables sur l'art français, et particulièrement sur l'architecture. Deux jours après son arrivée, il rend hommage à Louis XIV au château de Saint-Germain. Leur dialogue demeure assez superficiel, s'agissant notamment du projet d'achèvement de la cour carrée du Louvre, la raison d'être du séjour. Fort intrigués par ses dessins et ses présentations, les architectes français perçoivent cependant mal la présence de l'Italien qui les discrédite. Bernin repart peu satisfait le 20 octobre, de manière moins solennelle qu'il était arrivé, sans deviner que son beau projet était déjà condamné à rester sur le papier.

On ignore des détails de l'arrivée de Léonard au château d'Amboise à l'automne 1516 ou au printemps 1517, mais elle fut sans aucun doute plus austère et d'un caractère moins officiel que celle qui attendait Bernin. Presque exactement du même âge, la réputation du grand Florentin était alors bien inférieure à celle du *cavaliere*, courtisé par les commanditaires les plus illustres. De 1513 à 1516, à la cour de Léon X, il avait été plutôt isolé et dans l'ombre de Michel-Ange et Raphaël qui, plus jeunes, avaient tant profité de son art. En mars 1516, la mort de son dernier protecteur, Julien de Médicis, devait encore assombrir l'horizon. L'invitation par François I^{er} en tant que « premier peintre, ingénieur et architecte », avec un salaire généreux de mille « écus soleil » et la liberté totale de se consacrer à ses propres recherches, doit être considérée comme l'accomplissement

de la carrière du vieil artiste. Après environ trois mois de voyage, sans doute escorté depuis la frontière par des émissaires royaux, Léonard, accompagné de ses élèves Salaï et Francesco Melzi, ainsi que de son fidèle serviteur Batista de Villanis, arrive au Clos Lucé, manoir que François I^{er} avait mis à sa disposition dans le voisinage immédiat du château d'Amboise. Le convoi était composé de plusieurs mules lourdement chargées de caisses et de malles, avec la bibliothèque de 200 volumes, les toiles de la *Joconde*, de *Sainte-Anne* et de *Saint-Jean Baptiste* et des pochettes avec ses manuscrits et ses dessins. Le petit croquis du pays d'Amboise, portant l'annotation « Jour de l'Ascension, [...], à Cloux, mai 1517 » (Ill. 1), pourrait constituer l'indice qu'il avait choisi la période printanière pour son déplacement, comme le firent les autres Italiens dont il est question ci-dessous. Quelle impression ressentit Léonard lorsqu'il vit surgir l'imposante masse du château d'Amboise sur la colline qui surplombe la Loire, son apparence militaire, sa façade ponctuée de contreforts gothiques ? Contrairement à Bernin, le « censeur » catégorique de l'art parisien, il fut moins sensible à la question du style architectural, ayant lui-même conservé des traits archaïques dans ses propres projets. Il découvrit en revanche avec joie et non sans une grande curiosité les ressources naturelles des paysages de la vallée de la Loire. Suivant son inclination, il projeta l'aménagement de terrains et imagina même des villes nouvelles de forme audacieuse. À en croire Benvenuto Cellini, le dialogue intense avec le roi, qui admirait son « grand philosophe », l'empêchait parfois de travailler ; ce dialogue est devenu un mythe.

Dès 1527, après le retour de sa captivité de Madrid,

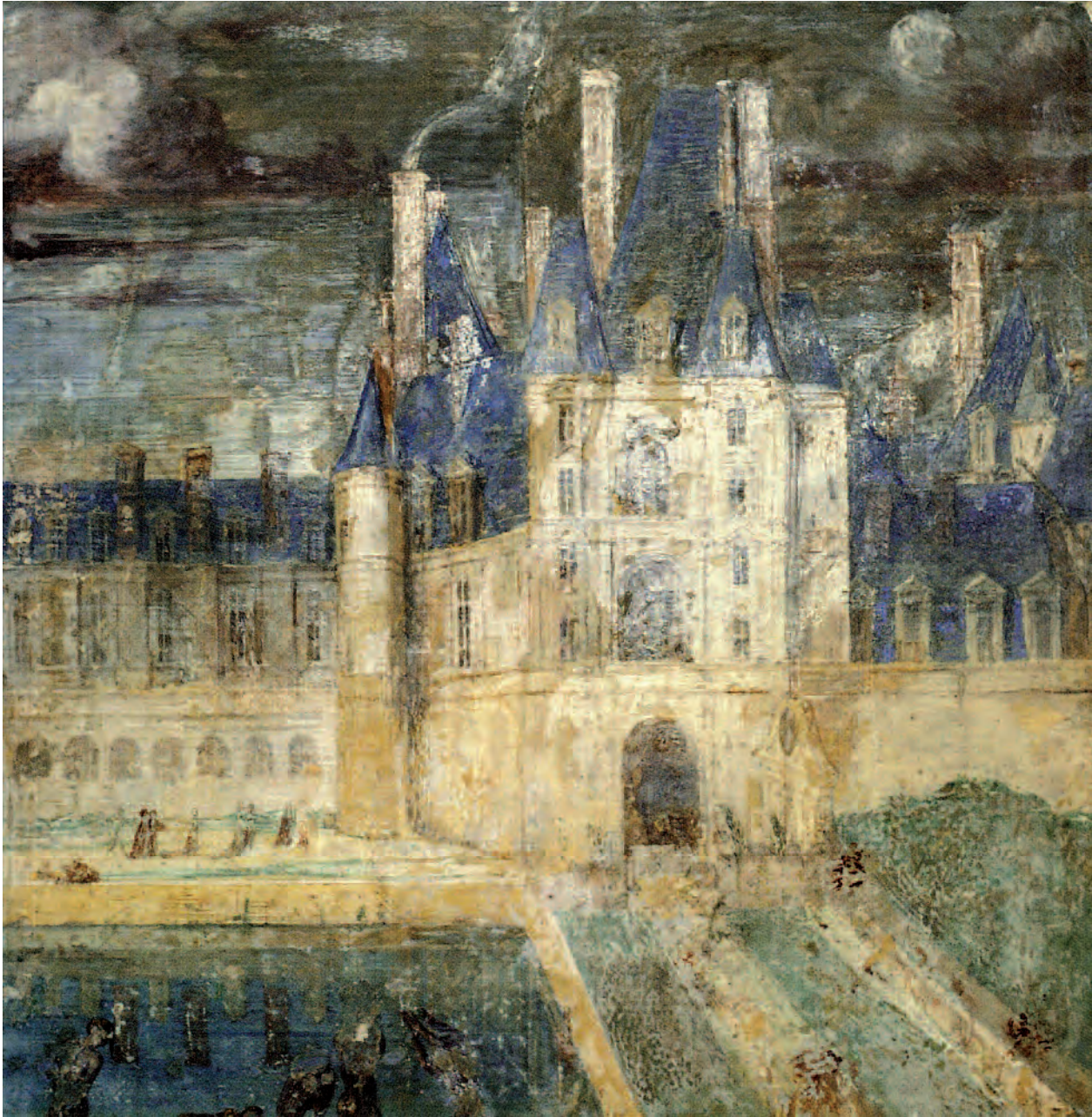


A) Leonardo da Vinci, vue d'un village français (Amboise ou Clos Lucé), Codex Atlanticus, f. 90v-b [246r]

François I^{er} change de stratégie en matière d'architecture et privilégie les résidences dans les environs de Paris. Afin de promouvoir le renouveau des arts, il invite des Italiens – dont quelques grands noms qui n'y donnent pas suite – grâce au soutien desquels Fontainebleau s'élève au niveau d'un grand centre artistique européen (Ill. 2). Arrivés respectivement en 1530 et 1531 mais d'origines très différentes – l'un toscan âgé de 35 ans, l'autre émilien et de huit ans son cadet –, Rosso Fiorentino et Francesco Primaticcio réussirent à inaugurer un style de décoration inédit. Dans la galerie François I^{er}, la pièce maîtresse, leurs mains se confondent au point qu'il reste

difficile de distinguer le pinceau du maître de celui de son collaborateur. En France, le *capo generale sopra le tutte le fabbrich, pitture e altri ornamenti di quel luogo* menait grand train, comblé par les privilèges du roi. Primaticcio ne devait pas être en reste d'une telle reconnaissance. Spécialiste en travaux de stuc au Palazzo Te à Mantoue, il dut sans doute son invitation, contrairement à ce que dit Giorgio Vasari, à la décision de Giulio Romano de demeurer au service des Gonzague. Si la cour de France avait espéré à un moment donné que ce dernier, l'un des disciples les plus talentueux de Raphaël, rejoigne Fontainebleau et métamorphose la résidence dans son style,





B) Rosso Fiorentino, château de Fontainebleau, vue du sud, 1536-1540, fresque, galerie de François I^{er}, cartouche dit de *Vénus*

on comprend mieux que Primaticcio, dans le dessin de la frise pour la Chambre du Roi (Louvre), se comporte comme son *alter ego*. En réalité, il avait déjà développé un langage propre au Palazzo Te. En dernière analyse, Primaticcio réussit mieux que tout autre Italien à s'imposer à la cour des Valois et à y maintenir une position de force jusqu'à sa mort en 1570. En effet, son long séjour lui permit de concilier sa tradition italienne héritée de la Seconde Renaissance et celle de son pays hôte, et se mettre au diapason des usages locaux. Son voyage en Italie à la fin des années 1530, interrompu par le suicide de Rosso en novembre 1540, le mit en mesure de s'informer des progrès artistiques les plus récents, conférant *a priori* un prestige particulier à ses créations, ainsi placées sous le signe d'une rivalité directe avec la péninsule. Disposant apparemment d'une ample marge de manœuvre dans ses actions, il se fit accompagner au retour par Jacopo Barozzi da Vignola. Le futur architecte des Farnèse l'assista de 1541 à 1543 au château pour la fonte des bronzes à partir de copies en plâtre de statues antiques de la collection du pape au Belvédère rapportées de la Ville éternelle.

C'est exactement pendant cette même période que deux autres compatriotes s'installèrent dans la résidence bellifontaine : Benvenuto Cellini, orfèvre florentin, et Sebastiano Serlio, peintre, architecte et théoricien bolonais. Ils bénéficièrent tous les deux, comme aussi Primaticcio, de la protection du cardinal Hippolyte d'Este. Dans son autobiographie, Cellini raconte son propre voyage vers la France et son arrivée à Fontainebleau en septembre 1540. Après son évasion de la prison du château Saint-Ange, le prélat ferrarais avait arrangé son invitation à la cour

de François I^{er}, où il avait déjà passé un bref séjour en 1537. L'artiste rappelle même un détail comme la délicieuse viande de jeunes paons qu'il déguste avant son départ depuis Ferrare, d'où il se dirige vers le Mont-Cenis avec Paolo et Ascanio, ses accompagnateurs. Près de Lyon, l'abbaye d'Ainay, dont le cardinal était abbé commendataire, les accueillit. Ils y attendirent les muletiers avec les bagages contenant le bassin et l'aiguière destinés à son mécène. Munis de chariots, qui s'enfonçaient sans doute dans la terre meuble des chemins sous le poids du fardeau, le trajet vers Paris leurs réserva la mauvaise surprise d'une attaque de brigands. Dès le lendemain de son arrivée au château, François I^{er} le reçut et fit à son art les plus beaux compliments, l'invitant à réaliser de grands projets pour lui. Le Florentin se présente à ses lecteurs comme un successeur direct de Léonard et déclare que le souverain lui avait attribué le même poste, la même rémunération et les mêmes conditions de travail. Si cette affirmation est sans doute à considérer avec prudence, elle fait ressentir une fierté moins personnelle que nationale ! C'est probablement ce sentiment qui alimente son aversion, voire son agressivité envers les Émiliens, notamment Francesco Primaticcio, véritable successeur de Rosso, qu'il qualifie de « Lombard ». À propos de la culture artistique de son pays d'accueil, le regard de Cellini est en revanche assez conciliant et il voit même les masses austères de son hôtel du Grand Nesle à Paris, *édifice triangulaire de bonne grandeur* si contraire au goût italien, avec un œil bienveillant. En revanche, il observe avec curiosité les habitudes de la cour itinérante des Valois, qui se déplace continuellement, dans des endroits parfois mal équipés, avec une suite d'au moins 12 000 personnes se ser-



vant, comme des bohémiens, de tentes provisoires. S'il passe sous silence Sebastiano Serlio, qu'il qualifie, dans son *Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture, de maestro di legame* – « menuiser » –, c'est qu'il obéit sans doute de nouveau à son patriotisme toscan. Âgé d'à peu près cinquante-cinq ans, Serlio arrive à Fontainebleau à la fin de l'été ou en automne 1541, soit environ une année après Cellini. Son affaire avait mal commencé : ce fut seulement après des négociations de cinq ans, qui n'auraient pas abouti sans le soutien de Marguerite de Navarre, la sœur de François I^{er}, que sa nomination comme « peintre et architecteur du Roy » fut enfin confirmée en 1540. Mari d'une jeune épouse, Francesca Palladio, et père de nombreux enfants, dont un nourrisson, il avait retardé son départ jusqu'au printemps 1541. Les sources nous apprennent qu'il avait été chaleureusement accueilli par Marguerite qui lui versait une pension annuelle. Mais la désillusion se fit rapidement sentir et, dès avril 1542, son ami l'Arétin lui conseilla vivement de retourner à Venise. Serlio se plaignait de sa solitude et, comme Cellini, des fonctionnaires mesquins qui entouraient le souverain. Auteur d'un traité sur les ordres d'architecture et les monuments de l'antiquité, ce dernier dédié à François I^{er}, il s'attendait à ce que son poste prestigieux lui permit d'être le missionnaire du renouveau architectural ! Contrairement à Rosso et à Primaticcio, le roi ne lui accorda aucun privilège et ses rares commandes au château se limitèrent à des interventions d'embellissement sur des constructions existantes. On peut en déduire que François I^{er}, si ouvert à un nouveau style bellifontain

dans le domaine de la peinture et la décoration, adhérait, dans celui de l'art de bâtir, encore à la tradition des corporations de maçons, au savoir-faire et aux techniques hérités des chantiers du gothique tardif. Il transparaît en filigrane que Serlio fût un moins habile courtisan, que son tempérament manquait de la souplesse et de la faculté d'adaptation d'un Rosso et surtout d'un Primaticcio. Il semble ainsi que ce défenseur des normes cherchait à instaurer un esprit catégorique confrontant le « bon » et le « mauvais », un vitruvianisme savant et critique avec les tentatives maladroitement des maîtres locaux. Même Primaticcio, s'étant familiarisé à Mantoue, auprès de son maître Giulio Romano, avec l'art de la dissimulation, truffé d'astuces et de subtiles variations, opte sur la façade principale de la *grande basse Cour* pour une attitude rigoureuse, pour ne pas dire provocante : il juxtapose aux formes archaïques de Gilles Le Breton un élégant ordre classicisant, peu flatteur et même compromettant pour ce puissant représentant des corporations.

Ainsi il semble bien que, au début des années 1540, le climat au château de Fontainebleau subisse des changements. L'ambiance ouverte des recherches collectives, placées sous le signe du dialogue des arts, est confronté à la voix du spécialiste, appuyée sur une nomenclature de règles, sur des catégories de distinction et de jugements de valeur. Elle sera peu entendue dans cette ambiance si singulière, mais formera dorénavant une tendance saillante au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle.

Sabine Frommel

1 Étant donné cette présentation très concise, il nous a semblé plus judicieux de renoncer aux notes. Nous invitons le lecteur à consulter les ouvrages cités dans ce texte ainsi que les monographies les plus récentes sur les artistes et sur les œuvres.

Milano e Genova: la simbiosi

Sovente, con garbata ironia, Lauro ed io ci stuzzichiamo a vicenda sull'oggettiva simbiosi che per lunghissimo tempo ha caratterizzato la relazione profonda fra le nostre due città di riferimento; ma è il classico macrotema più sfiorato che analizzato sul lungo termine; e queste righe vogliono solo essere una testimonianza di affetto e un primo abbozzo di riflessione.

In un brano di *The Tempest* (I, 2) Prospero, duca di Milano in esilio, evoca per la figlia Miranda la cacciata dalla "fair Milan", precisando come i golpisti al soldo di Antonio, una volta catturati, "in few, they hurried us aboard a bark". Si può discutere *ad nauseam* sulle maggiori o minori conoscenze geografiche di Shakespeare; ma da una molteplicità di osservatori europei è costante questa idea di Milano sul mare, che non credo frutto di mera semplificazione bensì di precipitato di un'iterazione talmente costante da diventare topica: nella percezione europea dell'Antico Regime, Milano è il quartiere a monte di Genova e Genova è il quartiere portuale di Milano.

Tale unità si costruisce nei secoli ed ha tappe che intrecciano in modo indissolubile vicende artistiche e storiche. Penso all'inizio, alla fuga nel 569 del metropolita ambrosiano Onorato a Genova sotto l'incalzare dei longobardi, con la massiccia presenza milanese a Castello, la fondazione della chiesa di Sant'Ambrogio, la permanenza fino al 649 con Giovanni Buono. Credo che già in questo ottantennio

si creino le basi di quel linguaggio unitario che dall'XI secolo – o meglio, lungo una continuità che faticiamo a ricostruire, dall'alto medioevo in avanti – si codifica nelle operazioni dei maestri comacini/commacini/cummacini (a cominciare dagli intelvesi, gli antelamici), certo facitori di una *koiné* che, come le ricerche degli ultimi decenni stanno mostrando, spazia – e uso i nomi attuali – dalla Spagna all'Ungheria, dalla Svezia alla Polonia; ma che nell'asse che congiunge la patria dei laghi a Milano e da qui a Genova ha il proprio cordone ombelicale, che, non a caso, coinvolge Pavia e Tortona. Le dominazioni viscontea (1353-1356, 1421-1435) e sforzesca (1487-1499), alle quali potremmo aggiungere la comune dominazione francese (1499-1507, 1515-1522, 1527-1528) non rappresentano solo momenti di unificazione politica, ma il versante storico di una presenza massiccia dei lacuali nella Superba e nelle Riviere, culminando coi Solari di Carona e coi Gagini di Bissone. Per questo la scelta del 1435 è così decisiva: quando, dopo il trionfo di Ponza ad opera di Biagio Assereto, Alfonso V d'Aragona giunge a Milano come prigioniero e ne riparte come alleato, il grande progetto di Filippo Maria Visconti (un unico sovrano per Aragona, Milano, Napoli, Sicilia e Sardegna) cozza contro l'odio genovese per i mercanti catalani; e provoca, peraltro, sia la rivolta ligure sia la rottura del duca col cardinale Branda Castiglioni, come epitomano gli affreschi di Masolino nel Battistero di Castiglione Olona. Eppure,



Genova è il canale di grandi operazioni di radicamento artistico verso i domini dei Trastámara: si pensi ai Gagini in Sicilia o agli Aprile in Sardegna.

La repubblica aristocratico-plutocratica (1528-1797), dopo il sostanziale fallimento del progetto principesco doriano che pure ci dona le grandi operazioni genovesi e la città ideale di Loano, convive col mito braudeliano del *siglo*: mito che sta dopo più di mezzo secolo mostrando la corda, non tanto in sé, quanto circa la sua durata; giacché di crisi della *Morarquía Católica* si può parlare a tappe progressive dopo il 1640, 1659, 1665, 1700 (e, per i Borbone, 1719), non certo dagli anni Venti del Seicento; e sottolineo con forza come il sistema epicentrato sulle Fiere di Bisenzone a Novi Ligure sia, ancora una volta, sull'asse Milano-Genova. In parallelo abbiamo quell'esplosione di artisti dei laghi il cui elenco include centinaia di nomi, con le modalità operative modernissime (diffusione del *know-how* e delle novità grazie ai rientri invernali, padrinato come premessa allo *stage*, gestione completa del prodotto "chiavi in mano" ...) che garantivano il parallelo successo nelle committenze italiane ed europee.

Ma il rapporto con Genova è molto di più. Anzitutto c'è la fortuna dei grandi pittori lombardi o lombardizzati: quella celebre di Giulio Cesare Procaccini, quella meno ovvia del Morazzone e di Daniele Crespi, sulla quale Lauro ed io ci siamo sperimentati con esiti rilevanti. D'altronde non manca il senso inverso: si pensi alla fortuna milanese di un tema tipico di Lauro, Luca Cambiaso; alla presenza dei Semino per Tommaso Marino; al ruolo in Cer-

tosa di Pavia di Pietro Sorri, senese attivo a Genova e maestro di Bernardo Strozzi. O si considerino – stante l'assoluta centralità della scultura in stucco – le presenze lacuali, da Giovanni Battista Barberini da Laino a palazzo Balbi fino a Diego Francesco Carloni da Scaria a Santa Maria Assunta di Carignano: due luoghi certo nodali per Lauro. Molto, poi, sempre in vena d'interessi del nostro, ci sarebbe da indagare sul tema nodale del giardino, il ninfeo, dal lacuale urbinizzato Marcello Sparzi di Schignano ai ninfei milanesi (Lainate, Cesano, Isolabella...) di marca genovese; per non dire di Galeazzo Alessi... E c'è anche quel complesso legame, culturale prima ancora che artistico, che lega le due città nei nomi di Alessandro Magnasco, di Andrea Pozzo di Val-solda, di Gerolamo Saccheri: unendo cioè vertici formali a riflessioni nodali sui concetti "libertini" di punto di vista e di relatività.

Insomma, una simbiosi che travalica la fine dell'Antico Regime e prosegue lungo tutto l'Ottocento – nella rielaborazione complessa del concetto stesso di lacuale – sia direttamente, sia per il tramite della nuova e non amata capitale nella Restaurazione, Torino; per concludersi, a Italia ormai unita, solo alle soglie del Novecento, nella sede più appropriata: Staglieno. Di queste lunghe vicende, e in specie della loro declinazione d'Antico Regime, Lauro è non solo ricostruttore puntuale di personalità e di cantieri, ma acuto lettore di ambienti e di problemi generali, osando molte e nuove piste; e di questo gli siamo davvero grati.

Andrea Spiriti

Da Venezia a Genova. Una pittura solare, sul mare

Sono romano da molte generazioni, da parte di mio padre e di mia madre. Lo dico perché siamo ormai in pochi a riconoscerci tali e ad avere presente l'indole più schietta di una città che da più di un secolo ormai è preda di nuovi barbari. Calando da una parte o dall'altra d'Italia, ne hanno stravolto non solo l'aspetto, ma anche quella saggezza spiccia, ruvida ma efficace, nell'affrontare la vita e le sue complicità, che era forse il lato migliore dei romani, e che veniva loro da una visione sempre ampia sui problemi da affrontare, dovuta alla centralità universale goduta dall'urbe per tanti secoli. È lì che è nata la mia passione per la storia dell'arte, iniziata con una propensione per il restauro pittorico e continuata lungo le tappe canoniche del dottorato e dei vari passaggi della carriera accademica. Le prime esperienze di studio legate alla pittura e all'architettura di Roma nel Quattrocento e alla decorazione rococò del Settecento, mi hanno calato in un contesto artistico dominato da un classicismo imponente, segnato dall'esempio dell'Antico nel Rinascimento e dalla forza enfatica delle forme berniniane nel Seicento e nel Settecento, all'inizio del quale Roma era vista come modello unico di un'arte in continuo divenire tra decorazione, città e natura. Ne è testimone la clamorosa rinascita pittorica di quel paesaggio ideale ed eterno presente nei dipinti di Lorrain, Poussin e Dughet, portata avanti da valenti epigoni di quella tradizione, come Van Wittel, Panini, Van

Blomen, Busiri... Ma se non mi fossi allontanato da molti anni da Roma per lavoro, probabilmente mi sarebbe stato impossibile liberarmi dal giogo del fascino che il passato artistico della città esercita su chi sa percepirne le altissime qualità, e non avrei scoperto quanto di bello la pittura riserva studiandola in altri luoghi d'Italia, dove ha potuto prosperare libera da quei pesi che sono prerogative tutte romane come l'irrinunciabile decoro classicista, la scultura antica, la pittura di Raffaello, l'Accademia e così via. Lavorare sulla pittura e sull'arte veneziana del Rinascimento e del Sei-Settecento mi ha aperto un orizzonte d'interessi nuovo, nel quale la luce, le ombre e il colore assumevano un ruolo tanto più complesso perché le opere che mi trovavo di fronte erano state concepite in una città di mare, ed era con esso, con la luminosità infinita dei meriggi estivi lagunari che dovevano confrontarsi per risaltare degnamente. Venezia, città che non conosce terra, e niente paesaggio, che ha vissuto prosperando sulla drammatica sfida dell'architettura sull'acqua, non sarebbe potuta divenire luogo di elaborazione di una pittura plastica e scultorea come Roma, o Firenze. Perché la pittura veneziana fosse rinnovata in senso rinascimentale, occorreva modularne la forza espressiva in termini diversi, dettati dallo stesso ambiente equoreo della città, nel senso di esaltare la vaporosità delle forme e la luce fino a s fibrare i colori, in diretta competizione con gli effetti analoghi su





Tiziano, *Assunta*, Venezia, basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari

persone e cose prodotti dai violenti raggi diurni riflessi dalle acque della laguna. Colore e luce sono i fattori di una sintesi nuova della quale, da Giorgione in poi, i pittori veneziani si serviranno per le loro composizioni, talmente singolari da creare sconcerto, come quello provato dai francescani della basilica dei Frari al momento della consegna dell'Assunta di Tiziano, compiuta dall'artista con un accesissimo contrasto luministico atto a far risaltare il dipinto nonostante l'imponente abside finestrata contro la quale è posto. E l'eredità di Tiziano e dei veneti è afferrata in pieno da Rubens, proveniente da un'altra città di mare come Anversa, che non a caso reinterpreta Tiziano al meglio, comprendendone l'abilità nel difficile equilibrio tra masse e luminosità atmosferica, conquistando così l'aristocrazia di un'altra grande città marinara, Genova, nella

quale la sua presenza costituisce una tappa epocale per la fioritura della splendida pittura genovese del Seicento. Credo si possa dire che colore e luce siano prediletti da chi dipinge vicino al mare, e testimonino la grande influenza dall'ambiente naturale e urbano nel quale gli artisti hanno operato, fino al presente. L'immensità del mare, la mutevolezza continua dei suoi colori sotto il battere della luce, i riflessi del cielo, il rapido passaggio delle nuvole si avvertono negli *Andri* del Museo del Prado di Madrid e in molti dipinti di Tiziano. Pur in assenza della rappresentazione del mare, se ne intuisce ugualmente il riferimento nel soffio vitale che li anima e che è ben più raro trovare in tanta pittura d'impostazione classicista, pur di alta qualità, dell'Italia centrale dal Cinquecento in poi.

Lorenzo Finocchi Ghersi



Genova bianca di neve

Primi di marzo del 2005: grazie a Lauro ho potuto godere di una visione straordinaria ed inaspettata di Genova: e non sto parlando delle meraviglie della città, i palazzi, le loro decorazioni, i giardini e le ville, le chiese e i conventi, di cui Lauro è massimo esperto e direi riscopritore in molti casi, spazi di suggestione sempre coinvolgenti. Impegnati dalla sera prima a predisporre una valutazione per ricercatore nel piccolo studio sottotetto di Lauro (che c'è stato lo ricorderà, non so se come Preside lo ha mantenuto) non avevo idea di cosa sarebbe accaduto la mattina dopo, quando svegliandomi, per fortuna in via Balbi a due passi dall'università, ho visto fuori della finestra una fitta nevicata, che stava paralizzando la città e la Liguria.

Lauro è arrivato al suo 'posto di combattimento' attraversando la città a piedi, ed eravamo un po' preoccupati per i nostri concorrenti coinvolti in un evento atmosferico 'avverso', come si usa dire. Ma confesso, con sano egoismo, che me per è stato tutt'altro che avverso: dall'alto dei tetti di palazzo Balbi coperti da trenta centimetri di neve lo spettacolo era incredibile, la città storica fino al mare avvolta nel nevischio, i colori delle architetture

completamente cambiati sotto la coltre che la foto che qui vedete, non mia e già con il manto nevoso in parte sciolto, rende minimamente.

Nelle sale affrescate, e in particolare dalla loggia al primo piano del palazzo illuminata da due lati, il contrasto tra le cromie generose degli affreschi barocchi e il biancore esterno era coinvolgente, una sensazione forte e inaspettata. Ho tante volte collaborato con Lauro in circostanze analoghe andando con vera gioia a Genova, anche per impegni scientifici, ma non credo di aver vissuto la città, i suoi palazzi e le sue decorazioni meglio che in quella occasione – e spero di tornarci prima della prossima nevicata.

Concludo riprendendo due versi di uno dei massimi poeti del '900, Giorgio Caproni, che nella celebre *Litania* (1956) dedicata alla città evoca "Genova nera e bianca", e "Genova bianca e di vela": grazie a Lauro ho capito meglio oltre all'arte e all'architettura anche la poesia della città, e all'incanto di una lirica perfetta e straordinaria aggiungo un mio ricordo in suo onore di "Genova bianca di neve".

Maria Giulia Aurigemma



La lunga strada del passato è anche quella del futuro: la vita che giorno per giorno si svolge

Il momento della pensione segna sicuramente un passaggio, per alcuni un confine, per altri un trauma oppure una liberazione sicuramente modifica il modo di affrontare le giornate, il ruolo sociale, l'insieme delle relazioni. Per me è stato il momento di ricollocare i miei impegni, il mio tempo, i miei interessi e l'uscita dai vincoli imposti dal lavoro e dalle responsabilità collegate. Mi sono sentito più libero e consapevole del momento che l'età anagrafica stigmatizzava. Si diventa più vecchi e cambiano i ritmi, la resistenza alla fatica ma si è anche più saggi, più riflessivi, più pronti ad approfondire, a ragionare sulle cose attingendo all'esperienza maturata, alle conoscenze acquisite. Ho investito il mio tempo sulla cultura e sulla sua diffusione con il lavoro nella Fondazione Alexander Langer, nella scuola di promozione culturale e politica Alexander Langer, nell'associazione Museo Storico in Trento, nell'Associazione Nazionale Venezia Giulia e Dalmazia. Ma il quotidiano è anche fatto di incontri, di amicizie consolidate, di convivialità, di partecipazione alle attività sociali del sindacato e del Movimento Non Violento. Ora come posso pensare al tuo pensionamento, caro Lauro, se non come la continuazione in altre forme delle tue ricerche, delle tue pubblicazioni, della continua ostinata formulazione delle domande su come decifrare il tempo presente, gli sbandamenti della politica, sul ruolo della cultura, della tutela e valorizzazione del nostro patrimonio artistico. Certo il tempo è passato e sono

lontani i giorni in cui ci trovavamo per affrontare, con i Cristiani per il Socialismo, i temi di una fede rinnovata libera dalle pastoie dell'integralismo e più attenta al messaggio evangelico (tra parentesi ho ritrovato i giornalini che stampavamo in quei giorni con la testata da te disegnata), le speranze di una società più equa, solidale, non violenta, attenta ai diritti umani e civili. Ci siamo sempre sentiti, incontrati, in questi lunghi anni scambiandoci opinioni, approfondendo i temi della politica e della cultura nei vicoli di Genova, a Prale, ad Albissola e a Voltaggio ma anche in rare occasioni a Trento dove in anni più recenti ti invitai ad un seminario, come relatore, sulla tutela dei beni architettonici e culturali con una tua brillante e esauriente relazione. Se guardo indietro vedo il tuo matrimonio con Daniela e il mio con Antonia e vedo le tue figlie e i miei figli e rievoco i nostri discorsi sulla paternità, le chiacchierate gioiose con cui ci raccontavamo i vari stadi della loro crescita (scuola, università, amori). Ogni volta che arrivavo a Genova mi trascinavi alla ricerca dei tesori perduti e ritrovati dagli affreschi delle case di via Garibaldi, al Palazzo della Meridiana, all'Albergo dei Poveri, dalle case dei Rolli, alle ville genovesi e ai conventi. Ci siamo scambiati pubblicazioni ma soprattutto avevamo trovato una comunanza di idee su quell'esperimento politico che in Trentino avevamo realizzato con Nuova Sinistra/Neue Linke e poi con i Verdi/Gruenen per superare i logori principi della sinistra legati alla lotta di

classe e ad un proletariato ormai privo di significato per affermare nuovi paradigmi fondati sul superamento delle ideologie, sulla conversione ecologica, sul trasversalismo, sulla non violenza, sullo sviluppo dei diritti umani e civili. Tra queste monumentali teorie rivolte al futuro riuscivamo anche a mimetizzarci tra i fans di un gruppo pank rock a villa Rossi a Sestri P. per aver accompagnato Sissi adolescente a quel concerto, divertendoci moltissimo. Perché traccio questi spicchi di ricordi? Per un motivo molto semplice: il nostro rapporto di amicizia non ha un prima e un dopo, una linea di confine che separa ciò che è stato da quello che sarà. La

pensione non segna alcun cambiamento. Come ritengo che anzi ci darà la possibilità di trovare finalmente il modo di poterti, con Daniela, ospitare a Trento per magnifiche escursioni sulle Dolomiti e qualche navigazione sul lago di Caldonazzo con il mio Meteor (piccolo cabinato a vela). Non ho suggerimenti da darti ma ho la certezza che saprai ancora regalarci la tua scienza con nuove pubblicazioni e coltivare con profitto la tua voglia curiosa di ricerca e formare ancora nuove generazioni alla necessaria valorizzazione della cultura per avere una società migliore.

Roberto De Bernardis



A. volto



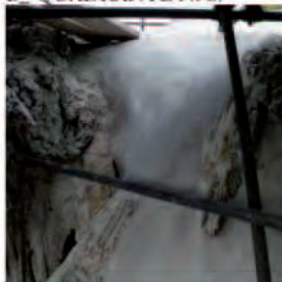
07/11/2011



15/01/2014

Dalla verifica *in situ* risulta che l'integrazione a selezione cromatica è stata dilavata dalle intemperie e la malta sottostante presenta un colore non idoneo e deve pertanto essere rifatta.

B. QUADRANTE N. 67



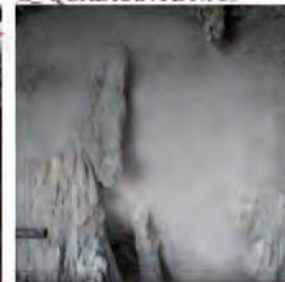
23/11/2011



15/01/2014

Dalla verifica *in situ* risulta che gran parte dell'intonaco nuovo si è staccato dal supporto e una buona parte del velo di finitura è cascato.

C. QUADRANTE N. 69



23/11/2011

Dalla verifica *in situ* risulta che pur non essendoci stacchi e cadute visibili del materiale si ritiene opportuno il controllo della superficie e della stabilità del nuovo intonaco.



D. QUADRANTI N. 55-53-56-52



15/01/2014

Dalla verifica *in situ* risulta evidente la caduta del velo di finitura riportato sull'intonaco esistente e risalente al restauro del 1985, tale finitura va rifatta essendosi totalmente degradata.



15/11/2011



15/01/2014



Comune di Vaglia, Firenze

Pratolino
Il Colosso dell'Appennino
PROSPETTO EST

Analisi dello stato
di conservazione delle superfici
(spugne e intonaci)

data: gennaio 2014

Studio Architettura e paesaggio

arch. Maria Chiara Pozzani
via dei Serragli, 101, 50124, Firenze

collaboratori:

arch. Claudia Mezzapesa
arch. Tommaso Tarusi

Ci siamo conosciuti nel 1984...

Ci siamo conosciuti nel 1984, all'epoca di *Arte delle Grotte*. Avevo cominciato il restauro dell'Appennino del Giambologna. Nel 2010 ho ripreso questo lavoro... E questo disegno del 2014 conclude questa seconda e straordinaria esperienza.

Non ho mai pubblicato questo lavoro, e così intanto ti invio questo disegno di cantiere, ma inedito, per ricordare la nostra amicizia che tra qualche anno sarà quarantennale. Continuiamo così. Un grande abbraccio!

Maria Chiara



AUTORI

Irina Artemieva, *Conservatrice della pittura veneta del XV-XVIII sec, Direttrice dell'Ermitage-Italia*
Maria Giulia Aurigemma, *Ordinario di Storia dell'Arte Moderna*
Mauro Caproni, *Ordinario di Bibliografia nelle Università di Salerno, Udine e Firenze*
Vincenzo Cazzato, *Ordinario di Storia dell'Architettura, Università del Salento*
Wangheng Chen, *Professore di filosofia presso l'Università di Wuhan, vice presidente della Asian Society of Art Yazhou yishu xuehui.*
Michele Cometa, *Ordinario di Storia della Cultura e di Cultura visuale, Università degli Studi di Palermo*
Roberto De Bernardis, *Giornalista pubblicista, politico*
Marcello Fagiolo, *Direttore del Centro Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma*
Lorenzo Finocchi Ghersi, *Università IULM, Milano*
Vera Fortunati, *Ordinario di Storia dell'Arte Moderna*
Sabine Frommel, *Directeur d'études Histoire de l'Art de la Renaissance, à l'École Pratique des Hautes Études (Sorbonne, PSL (Paris, Sciences et Lettres))*
George L.Gorse, *Viola Horton Professor of Art History Pomona College Clermont, CA*
Riccardo Lattuada, *Ordinario di Storia dell'Arte Moderna, Univesità degli Studi della Campania, "Luigi Vanvitelli"*
Florence Malhomme, *Professeur agrégé in Musicologia, Università Sorbona*
Francesco Federico Mancini, *Ordinario di Storia dell'Arte Moderna, Università degli Studi di Perugia*
Claudio Paolocci, *Prefetto Biblioteca Franzoniana*
Giuseppe Pavanello, *Studio Senior, Università degli Studi di Trieste*
Silvio Perrella, *scrittore*
Maria Chiara Pozzana, *Architetto*
Lydia Salviucci Insolera, *Professoressa Storia dell'Arte Cristiana Moderna, Pontificia Univerità Gregoriana, Roma*
Immaculada Socias y Batet, *Universidad de Barcelona, Institut Català de Recerca en Patrimoni Cultural, Miembro de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*
Andrea Spiriti, *Ordinario di Storia dell'Arte Moderna, Università degli Studi dell'Insubria*
Lucia Tomasi Tongiorgi, *Accademia dei Lincei*
Gabriella Bruna Zarri, *Ordinario di Storia, Università degli Studi di Firenze*



FINITO DI STAMPARE NEL MESE DICEMBRE 2021