

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

Vol. 4, No. 1
(February 2019)



Copyright © 2019 TCLA

ISBN 978-0-244-74298-0

TCLA, Academic Journal,

digital version-ISSN : 2297-1874,

printed version-ISSN : 2504-2238

THECLA Academic Press Ltd

20-22, Wenlock Road,

Islington, London, N1 7GU

United Kingdom

www.tcla-journal.eu | info@tcla-journal.eu

Cover : Graphic reworking of the MS A 77, *Mishneh Torah*,
Dávid Kaufmann Collection

© Library of the Hungarian Academy of Sciences.

THEORY AND CRITICISM OF LITERATURE AND ARTS

EDITOR-IN-CHIEF

Prof. Dr. Carla Rossi

University of Zurich

EDITORIAL STAFF

Carlo Chiurco, *Università di Verona*

Antonio Lanza, *Università degli Studi dell'Aquila*

Leena Löfstedt, *University of Helsinki & University of California, Los Angeles*

Carme Narvaez, *Universitat de Barcelona*

Betül Parlak, *Haliç Üniversitesi, Istanbul*

Antoni Rossell, *Universitat Autònoma de Barcelona*

Luciano Rossi, *Universität Zürich*

Sergio Rossi, *Sapienza, Università di Roma*

Joan Sureda, *Universitat de Barcelona*

Mariano Carbonell, *Universitat Autònoma de Barcelona*

CONTENTS

DEBATES

Remarks concerning the “Egyptian” paper fragment of Yvain preserved in Vienna

Carla Rossi, 8-25

INSIGHTS

Francesco Ubertini detto il Bachiacca: il pittore dimenticato della corte medicea

Beatrice Riccardo, 26-34

L'intertesto del *San Francesco in contemplazione* del Caravaggio: cinque esemplari per un'autoidentificazione (*prima parte*)

Carla Rossi, 35-55

Arte svizzera: uno sguardo da Milano

Irene Caravita, 56-59

REVIEWS BY SERGIO ROSSI

Ennio Calabria e la folgorante ambiguità dell'intravisto

60-66

Klee e Picasso in due mostre milanesi

67-74

Carlo Carrà

75-78

Banksy

79-82

Alberto Olivetti o del dipingere in bilico

83-85

PROJECTS

Creadoras olvidadas: las Sinsombrero y Suiza

María Dolores Capilla, Carla Rossi, 86-91

INTERVIEWS

Mattia Vacca: racconto di un photoreporter

Viviana La Monaca, 92-95

Remarks concerning the “Egyptian” paper fragment of *Yvain* preserved in Vienna

CARLA ROSSI

University of Zurich

The recent reporting of the presence of a unique fragment containing the opening lines of *Yvain*, among the Latin *frustula*, preserved in the Department of Papyri of the Austrian National Library in Vienna, is due to Serena Ammirati,¹ who has provided a preliminary edition and a paleographical description of P.Vindob. L 114. For the sake of completeness, some further analyses of this paper fragment should be added to the observations of the Italian papyrologist. The fragment can be consulted for free, in colour, at the following web address: <http://data.onb.ac.at/rec/RZ00008744>.

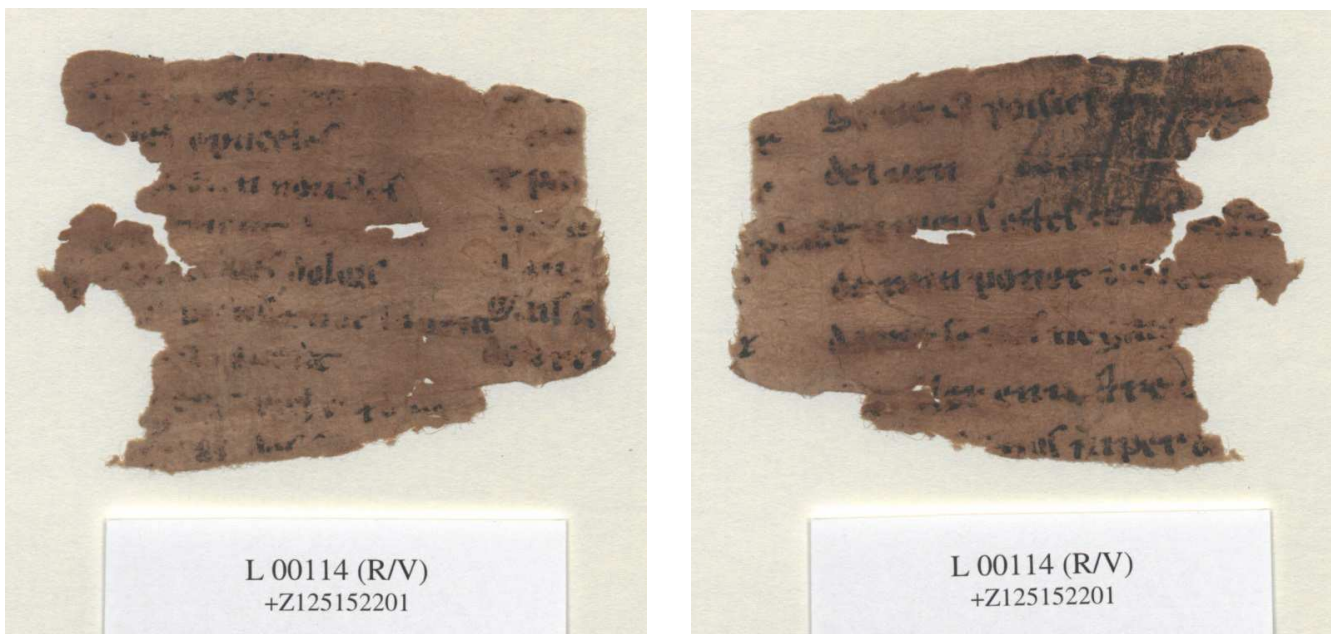


Fig. 1] P.Vindob L 114, r/v

From a philological point of view, the transcription of the text seems not exactly to be the one suggested by Ammirati. In fact, several linguistic marks allow us to recognize Champenois and

¹ S. AMMIRATI, *Chrétien de Troyes tra le sabbie d’Egitto: P.Vindob. L 114*, in *Πολυμάθεια. Studi Classici offerti a Mario Capasso*, ed. by P. Davoli-N. Pellé, Lecce 2018, pp. 9-14.

not Picard dialectal traits,² bringing the text of P.Vindob L 114 closer to the oldest witness of the poem, the famous MS Paris, BNF Fr. 794, f. 79v-105r (Fig. 2), copied by Guiot de Provins.³ I provide below my transcription of P.Vindob. L 114r (Fig. 1 bis) vv. 9-18 (I col.):

[Cil chevalier s'atropelerent]
 [La ou dam]es les apeleurent 10
 [Ou dameis]eles ou puceles
 [Li un racont]oien noueles
 [Li autre] parloien [damurs]
 [Des angoisses et] des dolurs
 [Et des gran]z biens quorent souant 15
 [Li deciple de] son couant
 [Qui lors est]oit molt dolz et buens
 [Mes or i a molt po] des s[uens]

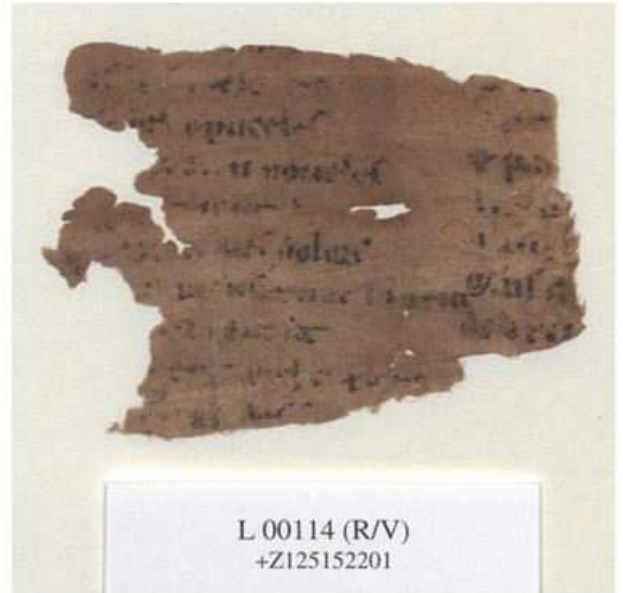


Fig. 1 bis

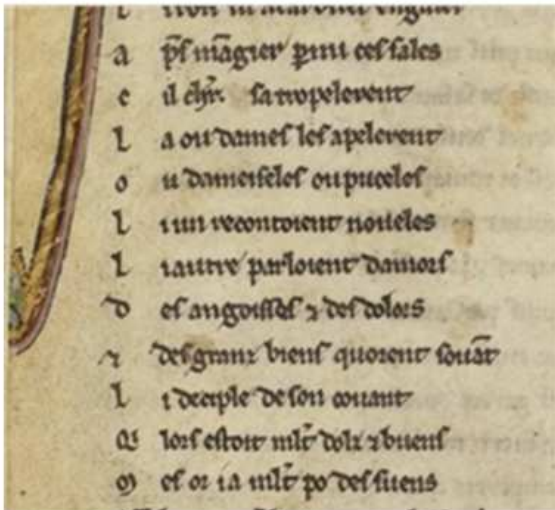
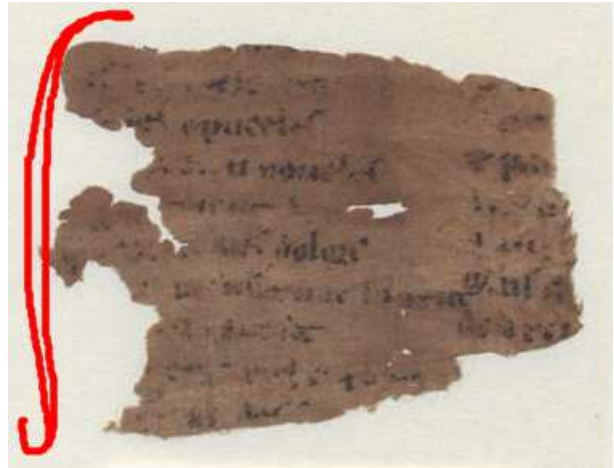


Fig. 2] Paris, BNF Fr. 794, f. 79v

² Ammirati, cit. p. 12.

³ M. ROQUES, *Le manuscrit fr. 794 de la Bibliothèque nationale et le scribe Guiot*, in *Romania*, 1952, 290, 177-199. I have collated the text of the fragment with the opening lines of the following MSS: - Chantilly, Bibliothèque et Archives du Château, 472 (626), f. 174ra-195vc. - Montpellier, Bibliothèque interuniversitaire, Section médecine, H 252, f. 1ra-12rb. - Paris, Bibliothèque Nationale de France, français, 794, f. 79va-105c. - Paris, BNF, français, 1433, f. 61r-118r. - Paris, BNF, français, 1450, f. 207vb-225ra. - Paris, BNF, français, 12560, f. 1rb-41rb. - Paris, BNF, français, 12603, f. 72ra-110rb. - Princeton, University Library, Garrett, 125, f. 2, 5-6, 9, 21, 26, 29-30, 33-34ra, 35-38, 40-63. - Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reginensi latini, 1725, f. 34va-68rb.

As we can clearly see from the comparison with the Guiot copy – although the collation can also be made with other MSS – the missing initial verses of the fragment seem to have originally been written around an incipitary *lettrine* A (*Artus, li boens rois de Bretaingne*, v. 1).



This possible illuminated letter may have continued on the left of the sheet, where today the paper is lacking, perhaps weighed down by the ink.

Fragment P.Vindob L 114, lines 37-43 (II col.)

S[i macort detant as bretons]
 Q[ue toz iors durra li renons]
 Et par [lui sont amenteu]
 Li boen [cheualier esleu]
 Qui a[enor se traueillierent]
 Mes [cel ior mult se merueillierent]
 Del ro[i qui einçois se leua]

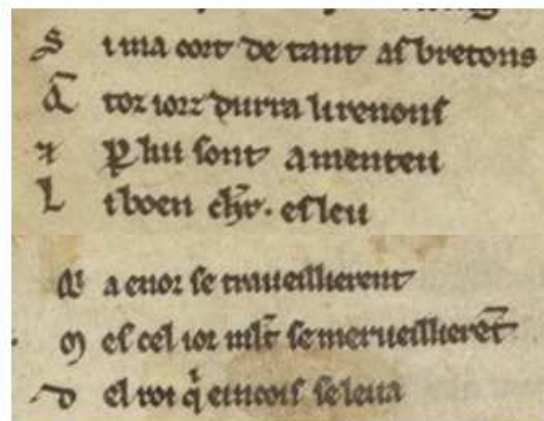


Fig. 3] BNF 794 (f. 79v), vv. 9-18

Fragment P.Vindob L 114, lines 65-69 (I col.)

Qu'ainz que nus la poist veoi]r,
[Se fu lessie entr'ax cheoi]r
[Fors que Calogrenanz sanz] *plus*
[Sailli en piez contre li su]s
[Et Kex, qui mout fu ranponeu]s

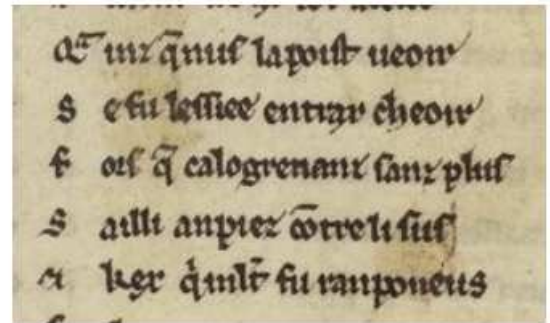


Fig. 4] BNF 794 (f. 79v), vv. 65-69

Fragment P.Vindob L 114, lines 88-94
(II col.)

Se ne nos poisiez uuidier
del uen[in] dont uos[estes plains]
enuieus estes et uilains
de rennponer uoz com[pagnons]
dames se nos ni gaig[nons]
[Fet] *Kex en uostre c[ompaignie]*
[Gardez que] *nos ni perd[iens mie]*



Fig. 5] P.Vindob L 114, verso

The second column on the back of the fragment is the most legible part of the scrap. The penultimate line visibly shows the name of Sir Hector's son and King Arthur's foster brother and later seneschal, Sir Kay, in the form *Kex* (probably from the Roman praenomen *Gaius*, also spelled *Caius*), a variant especially used by Guiot. In more recent texts, the copyists and rewriters have preferred the form *Keu*.

To proceed with our study we must ask ourselves :

- 1) whether it is possible to trace back the circumstances of the entry of P.Vindob L 114 into the *Papyrussammlung*, in order to better understand the origins of the scrap;
- 2) Whether dating the fragment can be determined with much greater certainty;
- 3) Finally, we should try to figure out whether it is possible to place the scrap in a historical moment when, *outramer*, an interest in the romance of Yvain could be justified.

1. The origin of the fragment

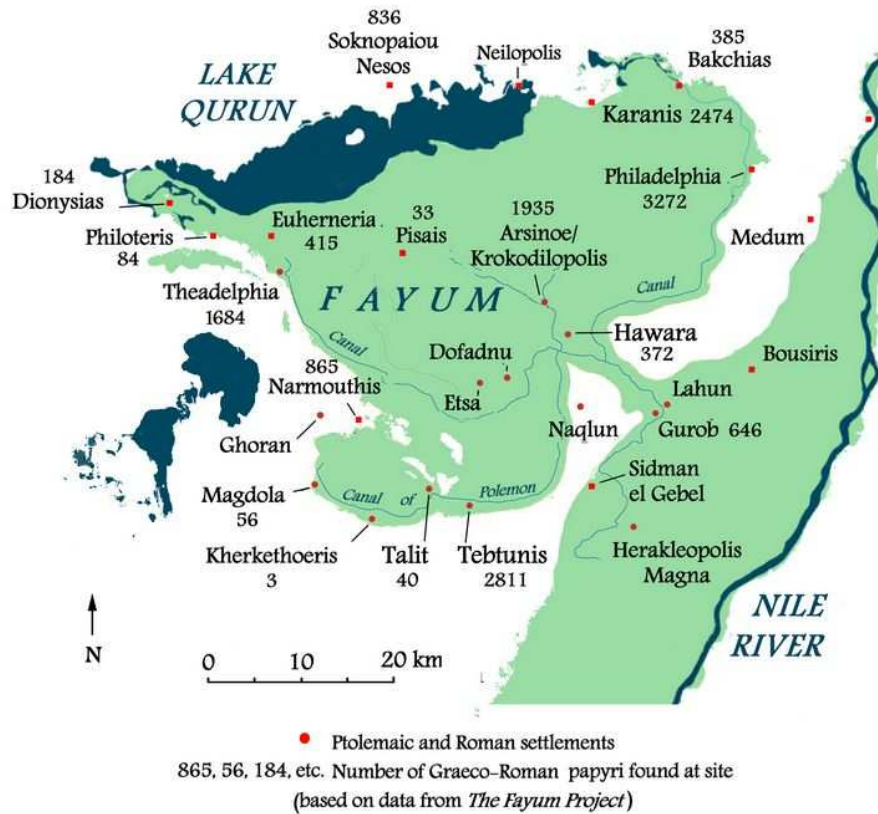
To answer the first question, we have to remember that during the 19th and early 20th century there was a worldwide competition between museums to find papyri and several discoveries were made in Upper Egypt, where the soil was more conducive to the preservation of organic matter.

These findings are now mostly in institutional collections, including the National Library, Cairo, the British Library, London, the Bodleian Library and the Ashmolean Museum, Oxford, the John Rylands Library, University of Manchester, the Bibliotheque Nationale and the Musée du Louvre, Paris, the Staatliche Museum, Berlin, the Staats- und Universitäts-Bibliothek, Hamburg, the Institut für Papyrologie, Heidelberg University and the Oriental Institute, Chicago.

As far as we know, the paper fragment of *Yvain* could have been offered to Josef von Karabaček (1845-1918) either by a certain Mr. Adelman, who served as agent for the purchase of Hebrew paper documents for various German-speaking collectors, or by Otto Theodor Graf (1840-1903), who was a Viennese merchant, maybe the most important Egyptian antiquities dealer of his time. Owner of a prosperous carpet business in Vienna with a branch in Cairo, Graf counted major museums in Europe and in the USA among his clientele, as well as individuals such as Sigmund Freud.

After the discovery, in the winter of 1877–78, in a region of Egypt located 62 miles (100 kilometers) south of modern Cairo, called Fayum, of an important lot of papyri dating from the 5th through 10th century, written in Arabic, Greek and Pahlavi, Graf was contacted by Josef von Karabacek (1845–1918), Professor at the University of Vienna and later head of the Hofbibliothek (now the Österreichische Nationalbibliothek), who encouraged him to look for additional papyri. The first shipment of material from Egypt arrived in Vienna in 1881 and further consignments were made available to the Hofbibliothek by Graf at intervals over the next years.

In 1881 and 1882, Graf acquired and sent to Vienna around ten thousand papyri from Ashmunein (the ancient city of Hermupolis) and Ihnasiya (Herakleopolis) in central Egypt and from various archaeological sites in the Fayum area (such as Dimai, site of the ancient settlement of Soknopain Neos).



These papyri were purchased by Archduke Rainer of Austria, who founded the collection *Papyrus Archduke Rainer* in 1883 that forms the bulk of the *Papyrus Collection* of the Österreichische Nationalbibliothek.

In 1890, when he was Director of the Hofbibliothek, Karabaček published an article⁴ based on his research of the Arabic paper and papyrus collection, that he had assembled by the library over the previous decade.

This article is devoted primarily to a discussion regarding the importance of Egyptian paper, but there isn't any direct reference to the fragment we're interested in. It should be pointed out that while the texts that all these papers bore are of great importance to us, Karabaček was much more interested in their medium.

Much of the history of the early development of the *Papyrus Collection* is recorded in a series of letters exchanged between Graf, Karabaček, Rainer and others.⁵

A characteristic trait emerges from this correspondence: the collection of the Egyptian papyri and that of Jewish papers (191 pieces in total) come from two different merchants.

⁴ *Neue Entdeckungen zur Geschichte des Papieres und Druckes in Österreichische Monatschrift für den Orient*, XVI, Vienna 1890, pp. 161-170.

⁵ *Aus der Vorgeschichte der Papyrussammlung der Österreichischen Nationalbibliothek: Briefe Theodor Graf, Josef von Karabaček, Herzog Rainers und andere*, Herbert Hunger, Prachner, Vienna 1962.

Graf was responsible for reselling the papyri whose findings are primarily attributable to local artifact hunters rather than to archaeologists. The locals, sadly, often gave inaccurate reports about where they found the manuscripts, since they wanted to keep hunting there. So it is important to know both where a certain document is said to have been found and the reliability of the one who found it.

As already mentioned, the main dealer of Jewish manuscripts and fragments in Egypt and Palestine was a certain “Herr Adelman”, who, in 1899, was appointed to serve as Local Inspector for the Evelina de Rothschild School in Jerusalem.

In that period, many fragments from the Cairo Genizah⁶ (discovered by Simon van Geldern, a grand-uncle of Heinrich Heine, in 1752), were sold on the black market. The Genizah of the Ben Ezra Synagogue in Fustāṭ, or Old Cairo, fell into disuse and was forgotten until renovations to the building in 1890s opened the hoard and released many leaves onto the antiquities market. The linguist Archibald Sayce was in Cairo in 1892, and wrote to a friend describing how the Genizah was being dispersed leaf-by-leaf to collectors.

Mirjam Thulin in her book *Kaufmanns Nachrichtendienst: Ein jüdisches Gelehrtennetzwerk im 19. Jahrhundert*,⁷ reports that the famous German collector of Jewish manuscripts Dávid

⁶ According to rabbinic law, once a book or a paper can no longer be used, it cannot be destroyed or discarded, because it may contain the name of God. It should be buried or, if burial is not possible, placed in a *genizah*. As even personal letters and legal contracts may open with an invocation of God, the contents of *genizot* have not been limited to religious materials; they have also contained writings of a secular nature, with or without the customary opening invocation. For a thousand years, the Jewish community of Fustāṭ, stored their worn-out books and other writings in the sacred room of the Ben Ezra Synagogue, where a collection of some 300,000 manuscript fragments were found. A paradigmatic case of Genizah-like practice in an Islamic context is the Qubbat al-khazna of the Umayyad Mosque in Damascus, that stands as one of the most significant, albeit little known and poorly researched, manuscript repositories in the Middle East, where the Old French material (all spoils of war from the Holy Land, the result of the Arab military successes from 1187 to the fall of Tyre in 1291) were for decades not seriously studied. Fragments of Old French texts were discovered there and studied in 1903 by Adolf Tobler (see *Bruchstücke altfranzösischer Dichtung aus den in der Kubbet in Damaskus gefundenen Handschriften*, Sitzungsberichte der Königlich preussischen Akademie der Wissenschaften, 1903, II, vom 29. Oktober, pp. 960-976), i.e. 38 verses of *La vie de Sainte Marie l'égyptienne*, five strophes of the epic poem *Fierabras*, with a fragment of *Les enfances Godefroi* and a short poem on the *Virgin Mary*. The last one is particularly interesting, since it was copied in a humble pocket-size manuscript together with a magical spell, a hymn to St. Nicholas provided with musical notation.

⁷ Vandenhoeck & Ruprecht, 2012.

Kaufmann «durch den Agenten Adelman stand auf der Liste der Interessenten zum Erwerb der Geniza-Sammlung».⁸ Karabacek was on the same list.

Goitein⁹ confirms that the flow of this material into public and private libraries in Europe, Russia and America started as early as the beginning of the 1890s and three letters (two from Erzherzog Rainer to Karabacek and one from Karabacek to Erzherzog Rainer, all dated July 1890)¹⁰ corroborate the information of the purchase of Hebrew paper fragments for the Austrian library,¹¹ in the same period when Dávid Kaufmann acquired from Adelman some Cairo Genizah documents. The fact that these acquisitions took place long before S. Schechter, the principal actor in the purchase of the Cambridge collection, visited Cairo (around 1894) confirms that Cairo Genizah fragments were already for sale on the antiquities market.

«How Kaufmann acquired his documents remains unknown. It appears that Kaufmann “never spoke of the matter”». ¹² According to M. Thulin, Kaufmann was in contact with Adelman since 1884¹³: «Kaufmann hatte Kontakt mit einem Reisenden und Händler namens Adelman der [...] versuchte später auch, für ihn Dokumente der Kairoer Geniza zu erwerben».

And thus wrote Erzherzog Rainer to Karabacek (18 July 1890): «Bezüglich der hebräischen Papiere, von welchen Sie Erwähnung thun, so bin ich überzeugt, daß dieselben recht interessant sind, und eine Bereicherung der Sammlung bilden würde. Wenn der begehrte Preis, ein nicht zu

⁸ My translation: *Through the agent called Adelman [Kaufmann] was on the list of interested parties to purchase the Genizah collection.* (Ibidem, p. 112).

⁹ The historian S. D. Goitein (1900-85) began working with Genizah documents in 1948, and in 1970 he was appointed to the faculty of the Institute for Advanced Study, Princeton. There he completed his monumental 6-volume work, *A Mediterranean Society: The Jewish Communities of the Arab World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza* (1967-1993). The Genizah Collection of the Princeton University Library contains some 40,000 handwritten text leaves and documents, chiefly on paper and fragmentary. The collection will be housed at Princeton until fall 2019 in the Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections.

¹⁰ Letters no. 66, 67 and 68.

¹¹ «Machte ich gestern den Kauf von 188 hebr. Blätter um 92 fl 40 Kron. Ö. W. perfekt, nachdem ich dieselben schon vorher für die Sammlung übernommen hatte».

¹² For the D. Kaufmann collection, see also A. REGOURD, *Arabic documents from the Cairo Geniza in the David Kaufmann Collection in the Library of the Hungarian Academy of Sciences*, Budapest, *Journal of Islamic Manuscripts* 3 (2012), pp. 1-19, cit. p. 6.

¹³ My translation: *Kaufmann had contacts with a traveler and merchant named Adelman who [...] later also tried to acquire for him documents of the Cairo Genizah.* See M. Thulin, *Kaufmanns Nachrichtendienst*, cit. p. 122.

hoher ist, bin ich gerne bereit dieselben der Sammlung beizufügen, und ersuche Sie mit dem Besitzer derselben in Verwandlung zu treten».¹⁴

None of the modern researchers who studied the acquisition of Jewish material from the Genizah managed to find the surname of this somehow mysterious “Herr Adelman”. From what I think can be reconstructed, he should be Mordechai Adelman (Meyuchas), (1847-1922), who founded *Lema'an Zion Society* in Germany, in order to call German Jews to strengthen the Jewish settlements in Palestine, and published some Jewish MSS, such as the famous *Seder Zichron Yerushalayim*.¹⁵

It is worth remembering that fragments from the Cairo Genizah are still sold to private collectors from the major world's auction houses: on 15 November 2005, Christie's auctioned off a collection of 23 Hebrew liturgical manuscript fragments, mostly on paper, one on vellum (11th-17th century). The price realized was USD 48,000. Among them there was a fragment belonging to the same codex as Oxford, Bodl. Hebrew MS. 2821/10 (defective and stained), probably from the 13th century. Liturgical poems from the Cairo Genizah, dating back to the first half of the 11th century, have also been sold by Sotheby's, in New York, on the 14th December 2011.

2. Morphological elements of the *Yvain* fragment

I do not totally agree with Ammirati who, describing the fragment, wrote that: «In base alla successione dei versi, si può ricostruire un foglio recante su ciascuna pagina due colonne di testo di almeno 27 linee di scrittura, per un'altezza complessiva dello specchio scrittorio di ca. 175 mm; l'ampiezza di ogni linea, variabile secondo l'estensione del verso (l'ottosillabo), ma in media di 50 mm, permette di calcolare una larghezza complessiva di circa 120 mm. Non è invece possibile ricostruire le dimensioni originarie del foglio».¹⁶

¹⁴ Ibidem, pp. 93-94 My translation: *Regarding the Hebrew papers of which you did write, I am convinced that these are quite interesting, and would enrich the collection. If the coveted price is not too high, I am willing to add them to the collection and I ask you to step into the matter with the owner of them.*

¹⁵ *Seder Zichron Yerushalayim, prayers for entire year according to Ashkenaz custom, according to Rabbi Wolf Heidenheim*, by Mordechai Adelman, Jerusalem, 1885.

¹⁶ My translation: *On the basis of the sequence of verses, we can reconstruct a sheet bearing on each page two columns of text with at least 27 lines of writing, for a total height of the writing space of approx. 175 mm; the width of each line, varying according to the extension of the line (the eight-syllable), but on average of 50 mm, allows to calculate an overall width of approx. 120 mm. However, it is not possible to reconstruct the dimensions of the original sheet of paper.*

On the contrary, precisely the size of the fragment, the arrangement of the text on two columns and the number of the surviving lines allow us to calculate the size of the original sheet of paper: 30 lines ca. arranged in 2 columns on each folio mean a 12x18 cm face of text contained in a 6x8 inch format (15x20 cm). These are exactly the dimensions of a quarto size volume typical of Hebrew + Judaeo-Arabic *diwan* (a collection of poems) MSS from the 12th to the 14th century. Some *diwan* MSS from the Cairo Genizah are now hosted in Russia, at the National Library, among the papers belonging to the Second Firkovitch Collection.

As Ammirati rightly pointed out, the paper itself is an important element to date and locate Arabic manuscripts.

Malachi Beit-Arié, in his proposal for a general typology of Arabic papers,¹⁷ took as a criterion the presence and absence of traces left by the yard and chain threads that weave the "web" of the form. In the fragment are perceptible "Chain Lines Grouped in Pairs".

This type is the earliest of the 'clustered' kinds of oriental Arabic papers - its first clear appearance in Hebrew manuscripts and in a selection of Arabic manuscripts is dated 1119/20 and according to the Hebrew manuscripts its peak usage seems to have been in the second half of the 14th century.¹⁸

G. Humbert believes that the source of the sieves with chain lines grouped in pairs is Egypt.¹⁹

Hence, both the paper and the size of the sheet used to transcribe the incipit of *Yvain* make us think of an "Egyptian" manuscript, produced (given the linguistic and graphic similarities with Guiot's version) in the first half of the 13th century.

¹⁷ M. BEIT-ARIÉ, *Quantitative Typology of Oriental Paper Patterns*, in Monique Zerdoun Bat-Yehouda, ed., *Le papier au Moyen Âge: Histoire et techniques*, Turnhout: Brepols, 1999, pp. 41-53 and idem *The Oriental Arabic Paper*, in *Gazette du Livre Médiéval* 28, 1996, pp. 9-12

¹⁸ J. M. BLOOM, *Paper Before Print. The History and Impact of Paper in the Islamic World*, New Haven, Yale University Press, 2001.

¹⁹ «C'est ainsi qu'un papier à fils de chaînette groupés par deux, avec des écarts bien particuliers, semble avoir eu une aire de diffusion circonscrite à l'Égypte aux alentours de 1350», see G. Humbert, *Un papier fabriqué vers 1350 en Égypte*, in Zerdoun Bat-Yehouda (ed.), *Le papier au Moyen Âge, histoire et techniques, actes du colloque international du C.N.R.S.*, 23-25 avril 1998, Brepols 1999, 61-73, and another more general paper by her: *Le manuscrit arabe et ses papiers*, in *La tradition manuscrite en écriture arabe*, ed. G. Humbert (*Revue des Mondes Musulmans et de la Méditerranée*, 99-100 [2002]), pp. 56-77. See also the studies by M. T. Le Léannec-Bavavéas, based on Greek manuscripts: *Zigzag et filigrane sont-ils incompatibles? Enquête dans les manuscrits de la Bibliothèque nationale de France*, in *Le papier au Moyen Âge*, cit. 119-134; eadem, *Les papiers non filigranés médiévaux dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale de France*, in *Scriptorium*, 53 (1999), 275-324.

3. Thanks to the elements in our possession, is it possible to indicate a more precise place of origin of the fragment?

Even if it is tempting, as Ammirati does, to link the fragment to the Seventh Crusade and to some monasteries in Upper Egypt which had *scriptoria*, such as St. Catherine's,²⁰ or St. Michael's in the Desert, or the Monastery of the Archangel Gabriel at Jabal an-Naqlun (southeastern Fayum), we have to remember that relations between the Coptic church and French Crusaders have never been particularly friendly.

It is true that important Coptic workshops were located in the Fayum, particularly in the oldest Christian monastery in the world, the Monastery of St. Anthony Zafarana near the Red Sea, that had been visited, in 1395, during the Crusade of Nicopolis, by Ogier VIII d'Anglure and by several French pilgrims, but to date, at least, no Old French literary manuscript produced in Egypt has ever been found.²¹ An Arabic-French glossary in Coptic characters, probably written in the 13th century but preserved in a 16th century manuscript where it has the function of as an appendix to an Arab lexicographical treatise (Paris, BnF, copte 43-I, from Akhmim) testifies the Copts' interest in having business relations with the French, but according to recent studies, the recipients of the work would be the Coptic travelers to the Latin East (and not the French in Egypt) for whom the author gathers a list of words related to various fields (religion, commerce, navigation, etc.) and a series of sentences for daily communication needs.²²

²⁰ On December 14, 2018, the head of the Library of the Sinai Monastery, Father Justin, replied to me about French fragments in their library, telling as follows: «We have a limited number of Latin manuscripts in our library, a few of them intact, most of them in separate leaves, or leaves incorporated in later bindings. Unfortunately, our archives only date back to the middle of the fifteenth century. I do not know why this should be so. I am not aware of any medieval texts here in French».

²¹ Ogier VIII, who was a member of the noble Champenois family of Anglure (near Troyes), is the author of the *Saint voyage de Jherusalem et le chemin pour aller a Sainte Catherine du mont de Synay et ainsi à Saint Anthoine et Saint Pol es loingtains desers de Egipte* (MS in Paris, Bibliothèque nationale de France, français, 15217, f. 27r-67r. Modern edition: *Le saint voyage de Jherusalem du seigneur d'Anglure*, edited by François Bonnardot and Auguste Longnon, Paris, Firmin Didot pour la Société des anciens textes français, 1878), in which, about the Monastery of St. Anthony, he wrote: «Il y avait là une belle petite église dans un grand pourprine tout clos et bien fermé de murs à manière d'une forteresse. [...] si estoient en ceste abbaye bien trente frères demourants faisant le service de Notre-Seigneur et sembloient être moult bonnes et dévotte personnes».

²² Despite the difficulties associated with the translation in Coptic characters and the chronological difference between writing and copying, this glossary has recently been analysed for the reconstruction of spoken French overseas (C. Aslanov, *Le français au Levant, jadis et naguère : à la recherche d'une langue perdue*, Paris, 2006). It therefore represents a precious testimony of the use of French in linguistic contact between Arabs and Europeans.

Therefore, I would rule out the Coptic monastic origin of the fragment. In fact, I think that the interest in Arthurian matter in Egypt can be contextualised in a more specific way, dated and ascribed to a community other than the Coptic one.

3.1. The French Rabbis of Fustāṭ (Old-Cairo)

With regard to the dating of the *Yvain* fragment, Ammirati only takes into account the presence of French Crusaders in Egypt. It was shortly after the Crusade of Saint Louis, in the early 1250s, that secular manuscripts written in the vernacular, mostly in Old French, became popular in the Holy Land and, I would add, were given sumptuous cycles of illustrations.²³ But all these manuscripts came from Acre,²⁴ no one comes from Egypt. Unless one wants to think that

²³ *Crusader Manuscript Illumination at Saint-Jean d'Acre, 1275-1291* by J. FOLDA, Princeton University Press, 1976 see also *Two thirteenth-century manuscripts of crusader legal texts from Saint-Jean d'Acre*, by P. EDBURY and J. FOLDA in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* Vol. 57 (1994), 243-254.

²⁴ As Jaroslav Folda wrote in his article *The Figural Arts in Crusader Syria and Palestine, 1187-1291: Some New Realities*, *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 58, 2004, pp 315-331, cit. p. 316: «in 1966 we knew of 21 illustrated manuscripts from Jerusalem and Acre, and about 30 “western-influenced” icons attributed to Acre, all now in the Monastery of St. Catherine on Mount Sinai. Today the corpus has expanded significantly; we know of 32 illustrated manuscripts from Jerusalem and Acre [...]». As for the development of Crusader manuscript illumination in Acre, about 1280 a painter arrived on the scene directly from Paris. Folda proposed to call him the Paris-Acre-Master, because of the work he did for Guglielmo di S. Stefano, the Hospitaller Master, but also for diverse clerical and especially lay patrons. This artist produced several codices: an illuminated Cicero MS, an illuminated Bible (BNF, MS nouv. acq. fr. 1404), 3 MS of the *History of Outremer* (BNF, MS fr. 9084, Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque Municipale, MS 142 and Florence, Bibl. Laurenziana MS Pluteo LXI, 10. To these MSS we must add three more of the Old French continuations of the *Historia of William of Tyre* or *Eracles* produced in Acre, namely: BNF, Fond français, MS 2628, Lyon, Bibliothèque municipale, MS 828, and St. Petersburg, National Library of Russia, French collection, MS fol. Vélin IV.5), *Faits des Romains* (Brussels, Bibl. Royale, MS 10212) a set of illustrations for Jean de Joinville's text on the *Credo* (BNF MS lat 11907), an illuminated codex of the *Livre des Assises* by Jean d'Ibelin) and most importantly an illuminated Bible in Old French, now in New York, Pierpont Morgan Library, MS 494. Thanks to the studies of Prof. Folda, today we can say that copyists and illuminators in Acre working on secular manuscripts such as the *Histoire d'Outremer* or the *Histoire Universelle* (BL, Add. MS 15268) were employed in one or more ateliers, quite possibly commercial ateliers separate from the *scriptoria* in the religious establishments. By the time of the creation of our fragment, Acre was firmly established as a center for the production of French secular manuscripts. As Anna Maria Di Fabrizio has shown in her interesting doctoral thesis (*Saggio per una definizione del francese di Oltremare: edizione critica della Continuazione di Acri dell'Historia di Guglielmo di Tiro, con uno studio linguistico e storico*, Padova 2013) numerous literary texts were produced or copied in Acre in the linguistic variant known as Overseas Old

the fragment ended up in Egypt by chance after the fall of Acre (1291),²⁵ I would propose to give due consideration to the presence, in Fustāṭ (Old-Cairo), of a large Jewish community that arrived around 1211 from France.²⁶

We learn about the existence of this huge community of French-speaking Tosafists and leading Rabbinic scholars, who immediately played an active cultural role in Fustāṭ, precisely thanks to the documents found in the Cairo Genizah.

When the sages of France came to this land [Egypt], the great master Rabbi Joseph, of blessed memory, and the rest of his brothers who are called by name, of blessed memory, as well as the aged Rabbi Abraham, the father of Rabbi Gershom, of blessed memory, Rabbi Joseph and the venerable Rabbi David and other sages, of blessed memory, we saw that they were great sages, possessing wisdom, understanding, piety and sense. We rejoiced in them and they were happy with us and we did them honor as was our obligation.²⁷

Thus wrote Abraham ben Moses Maimonides who bestowed the highest praise on the French Rabbis.

The first *aliyah*,²⁸ from southern France, took place in 1209 and the second in 1211, from northern France.²⁹ The severe economic and physical hardships of living in 'Eres Yisra'el forced many of the emigrated French Rabbis who tried to settle in Jerusalem to move from the Holy Land to Egypt, where they found more favorable conditions.

French, i.e. in the language written and spoken during the Crusades in the Holy Land and then in various Mediterranean territories.

²⁵ After the fall of Acre, manuscripts of the *Histoire ancienne* (such as BL Add MS 15268) made their way to the West, which explains why some manuscripts produced in Italy in the early 14th century show the influence of sources brought from the Crusader Kingdom.

²⁶ Immediately after the coronation of Philip Auguste, on 14 March 1181, the King ordered the Jews arrested on a Saturday, in all their synagogues, and despoiled of their money and their investments. In the following April 1182, he published an edict of expulsion. In July 1198, the King recalled the Jews to Paris. In May 1210 the crown negotiated a series of treaties with the neighbors of the royal demesne and successfully "captured" its Jews with a large tax levy. The French Jews who came to Egypt in 1211 were extremely poor.

²⁷ *Abraham b. Moses Maimonides, Milhamot ha-Shem*, ed. Reuven Margaliyot (Jerusalem, 1952-53), p. 53. Text cited and discussed in J. PRAWER, *Jews in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Clarendon Press, 1988, pp. 78-79.

²⁸ The immigration to Eretz Israel.

²⁹ *Shebet Yehudah*, ed. Yitzhak BAER and Azriel SHOCHAT, Jerusalem, 1946/47, p. 147.

«The French scholars who did actually make their way to Egypt were treated with particular reverence by the Jewish legal elite of Egypt in the 13th century».³⁰

French sages were accorded a preferential status and great respect also by Egyptian communities, and evidence from the Genizah suggests that some of these scholars were also secular poets.³¹

Discovered in the storage area (Genizah) of the Ben Ezra Synagogue in Fuṣṭāṭ at the end of the 19th century, the documents continue to be the subject of numerous studies and text editions. As already pointed out, the Austrian library's papyrus collection contains 191 Hebrew texts written on papyri, parchment, and paper. Among them are some fragments from the Cairo Genizah.³²

«We can indirectly deduce the cultural impact of these European newcomers on Egyptians».³³

The French Rabbis, accompanied by their numerous relatives and students, brought with them not only the language spoken in the French territories from which they came (i.e. both Oil

³⁰ PH. I. ACKERMAN-LIEBERMAN, *Legal Pluralism among the Court Records of Medieval Egypt*, in *Bulletin d'études orientales*, T. 63, *Le pluralisme judiciaire dans l'Islam prémoderne*, (2014), pp. 79-112, cit. p. 96.

³¹ Such as the Provençal native and Alexandrian judge Anatoli ben Joseph (ca. 1150–ca. 1215 CE, MS NLR Firkovitch 1042), who was crucially important as a transitional figure, because he was the first poet to use the device of “return” regularly in his secular poems, he also wrote wine songs. Anatoli had formerly been resident in Sicily, where he spent some years (about 1170-80, in particular at Palermo), while on his way to Egypt. E. Hakohen wrote an unpublished PhD dissertation on *The Poems of R. Anatoli bar Joseph* [in Hebrew], Hebrew University of Jerusalem, 1996. Another secular poet was Yitṣḥaq ben Benvenishti, from Narbonne, who wrote an epic poem (קצרה) most of which (41 folios) is found in St. Petersburg, National Library of Russia, Firk. Evr. II A 101, ed. by H. Graetz, in *Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judenthums*, v. 36 (1887), p. 304. He may be the Rabbi Isaac the European (אלרומי) who is listed as having received support (מקדר), in a distribution list, Cambridge K15, 48 verso l. 4. The 41 folios are hosted in the Second Firkovitch Collection. Though numerically less impressive than Cambridge's 140,000 items, St. Petersburg's Firkovitch Collection MSS may claim equal scholarly importance. Abraham Firkovitch is known to have been in Cairo when he was 76 years of age (accompanied with his wife Khana and grandson Samuel) and to have collected MSS from the Cairo Genizah thirty years before Solomon Schechter. See Z. ELKIN & M. BEN-SASSON, *Firkovitch and the Cairo genizahs*, PĒamim, vol. 90, 2002, pp. 51-96 (Hebrew), and T. HARVIAINEN, *The Cairo genizot and other sources of the Second Firkovitch Collection*, in: Revell, E. J. (ed.), *Proceedings of the Twelfth International Congress of the International Organization for Masoretic Studies*, Missoula, Scholars Press, 1995, pp. 25-36.

³² A.Z. SCHWARZ, *Hebräische Handschriften der Nationalbibliothek in Wien* (1925); F. UNTERKIRCHER, *Inventar der illuminierten Handschriften*, 2 (1959).

³³ A. CUFFEL, *Call and Response: European Jewish Emigration to Egypt and Palestine in the Middle Ages*, in *The Jewish Quarterly Review*, Vol. 90, No. 1/2 (Jul. - Oct., 1999), pp. 61-101, cit. p. 76.

and Provençal), but also the literary culture they had assimilated and shared peacefully for long periods of time in regions such as Île-de-France, Champagne and Aquitaine.

«It is interesting to note that in all the late twelfth- and thirteenth-century Rabbinic sources and personal reports which describe emigration of Rabbinic scholars to Israel, all the *'olim* are Frenchmen. Everyone, both great scholar and lesser disciple, is a Sarefati [...] Also, Rabbi Meir and Rabbi Baruch of Worms both studied in Paris».³⁴

As an evidence of the fact that the learned French Rabbis of Fustāt still used Old-French in Egypt and were interested in the poetic compositions from Tsarfat (צַרְפַּת),³⁵ among the documents found in Cairo Genizah now hosted in Cambridge³⁶ there are both an interesting Hebrew-Old French Glossary to Joshua 10:7 – Judges 9:24,³⁷ and a letter written in 1214³⁸ by Al-'Amani, who explained that he sent a scholar as far as Marseille for one of the poems which Rabbi Meir (Abu'l Majd Meir ben Thabit, 'The Glory of Cantors') had requested:³⁹ «Al-'Amani's inclination to extend his search for synagogue poetry may merely indicate a common liturgical culture, but it may also point to a growing taste for European poetic compositions. Nor was al-

³⁴ E. KANARFOGEL, *The Aliyah of Three Hundred Rabbis in 1211: Tosafist Attitudes toward Settling in the Land of Israel*, in *The Jewish Quarterly Review, New Series*, Vol. 76, No. 3 (Jan., 1986), pp. 191-215, cit. p. 212.

³⁵ The Hebrew name for France, chosen by Rashi (1040-1105), who were living in Troyes and connected the biblical “Tzarfat of the exile” to the France of his era.

³⁶ <https://cudl.lib.cam.ac.uk>. Cairo Genizah MSS and fragments are now scattered in different libraries throughout the world, but primarily in England (Cambridge University Library; Bodleian Library, University of Oxford; John Rylands Library Manchester; British Library, London), in Russia (Firkovitch and Antonin Collections, St. Petersburg), in France (Alliance Israélite Universelle; Mosseri Collection), and in the United States (Jewish Theological Seminary, New York; Princeton; Katz Center for Judaic Studies, University of Pennsylvania). Some 350 large vellum sheets, originating from the Cairo Geniza are hosted in Geneva (at the Bibliothèque publique et universitaire) acquired in the 1890s by a Geneva university papyrologist, Professor Jules Nicole, supplementarily to papyri he had purchased. The largest collection is hosted at University Library, Cambridge (Taylor-Schechter Genizah Collection, containing some 135,000–150,000 "fragments." This group accounts apparently for about 60% of all Genizah fragments known and available today). New York – The Library, Jewish Theological Seminary of America (jtsa), has about 30,000 Genizah "fragments." Other more modest collections are hosted in Austria.

³⁷ According to Genizah Fragments T-S K7.3-5, See A. MAMAN, *A Hebrew-old French glossary to Joshua 10:7-Judges 9:24, Genizah fragments T-S K7.3-5*, in *Sha'arei Lashon, Studies in Hebrew, Aramaic, and Jewish Languages, Presented to Moshe Bar-Asher* (editors: A. Maman, S. Fassberg, Y. Breuer), Jerusalem, Bialik Institute, 2007, vol. 1, pp. 220-270.

³⁸ Transcription by Goitein. A Hebrew translation of this document may be found in S. D. Goitein, *Sidrei Hinukh be-Yeme ha-G'ëonim uv-'Et ha-Rambam*, Jerusalem, 1962, p. 102, doc. 23.

³⁹ TS 13 J 27 f. 11, recto, 11. 30-31. See *Sidrei Hinukh*, p. 101.

'Amani merely following his own whim; he was acting on behalf of his friend and colleague who had requested the poem by name ». ⁴⁰

What seems to me even more significant is that a fragment of the Old French *Aliscans* was found by S. Schechter in the Cairo Genizah, now Cambridge UL, Additional 2751(4). This fragment was published by E. Braunholtz in the *Zeitschrift für Romanische Philologie*. ⁴¹

In 1964, Michael Murjanoff found in the Leningrad/St Petersburg National Library of Russia, other fragments (now Fr. O. v. XIV) from the same manuscript and reported his discovery in *Romania*: ⁴² «La directrice de la section orientale, H. I. Kostygowa, se rappelle parfaitement avoir trouvé la pièce parmi des fragments de manuscrits qui lui avaient été remis de la section occidentale». ⁴³

3.2. Writing materials of 13th century Cairo Genizah fragments

As far as the support used for the documents dating back to the 13th century from the Cairo Genizah is concerned, it should be stressed that it is mostly Arabic paper. According to Zina Cohen, ⁴⁴ whose pioneering study is focusing on the analysis of the writing materials (also through reflectography and XRF of the ink), Jewish manuscripts in Medieval Cairo were written using both iron-gall inks and carbon ink. Texts written on paper seem to have come largely into vogue during the 11th century. The paper of 11th–13th-century texts is of a heavy weight, and as a rule brown in colour, whereas Genizah papers of later periods tend to be thinner and more lightly coloured.

The material of the *Yvain* fragment (carbon ink, on heavy brown paper) seems to coincide with those of contemporary (13th century) documents found in the Genizah. I am convinced that if we wanted to find a possible “twin piece” of the fragment, we should look for it either at the National Library of Russia in St. Petersburg, among the documents of the Firkovitch Collection, or in private collections of documents from the Cairo Genizah. In fact, most of the manuscripts of the Second Firkovitch Collection are fragments from codices without bindings, which are often significantly damaged. The whole manuscript collection of Abraham Firkovitch

⁴⁰ A. Cuffel, *Call and Response*, cit., p. 77.

⁴¹ XXII, 1898, p. 91 sqq.

⁴² *Note sur deux nouveaux fragments de l'Aliscans*, in *Romania*, 1964, 340, pp. 533-540.

⁴³ *Ibidem*, p. 533.

⁴⁴ *Composition Analysis of Writing Materials in Geniza Fragments*, Konferenz DESY “Archäometrie und Denkmalpflege 2018”, Hamburg, Germany, 20-24.03.2018. Her PhD thesis is scheduled to be published in 2019.

(1787–1874), numbers 20,395 items, mostly codices and fragments along with a number of documents.

Conclusions

Historical records from the Fustāṭian synagogue show that Jewish traders travelled all over the Mediterranean and took part in fairs in Europe. The presence, right in Fustāṭ (during the late 12th and the 13th century), of a large community of prominent Rabbis from France, who were also secular poets (Yitṣḥaq ben Benvenishti, Joseph ben Guerchon, Anatoli ben Joseph),⁴⁵ would seem to justify the presence of the *Yvain* fragment among the *frustula* from Egypt hosted in Vienna, whose most logical origin seems to be that of the numerous documents from the Genizah offered to Karabaček by Mordechai Adelman in July 1890.

In fact, I think it's quite unlikely that the Crusaders in Egypt had time to delve into literature. The “Egyptian” fragment of *Yvain* should encourage us to investigate more deeply into the interest shown by the Jewish French communities in the poems of Chrétien de Troyes, both in the light of documentary evidence, such as the presence of some fragments of *Cliges* in the Hebrew manuscript now in Oxford, Bodleian Library, catalogued under the number Michael 569*,⁴⁶ or on the basis of literary evidence as the *Philomena*'s testimony.

As known, the *Ovide moralisé* narrator affirms that hÈs telling the story as *Crestiens* did and quotes in full the name of this reference author as *Cresttiens li Gois*. If critics now almost all agree that this original author named *Cresttiens* was no one but Chrétien de Troyes, enormous uncertainty still reigns around the term *gois* and various hypotheses have been offered for the meaning of it. I myself took up the matter some years ago.⁴⁷ The nickname *li Gois* would seem to

⁴⁵ See J. M. S. YESHAYA, *Medieval Hebrew Poetry in Muslim Egypt*, Brill, Leiden/Boston 2011. The Genizah fragments provide the names of other poets active in Egypt in the 12th and 13th centuries, such as Sedaqa ben Judah, Solomon ben Judah, Moses ben Levi, Nathan ben Samuel, Isaac ha-Levi, Gamliel ben Moses.

⁴⁶ This “metamanuscript” belonged to the library of Heimann Joseph Michael (1792-1846), which was purchased altogether (862 volumes) by the Bodleian Library in 1848.

⁴⁷ See my article for the cultural Journal *Energie*9, 9 August 2017, *Godefroit de Leigni li Clers: li Golfred de Crestiens li goi: ein unerwartetes Anagramm des Verses 7124 der Charrette*: «Raphael Levy, der die Angabe aus einem Hebräisch-Französischen Wörterbuch entnommen hatte, ist der Meinung, dass es sich bei den Begriffen *goz* und *gois* um Synonyme handelt: «I found *goz* used to translate the Hebrew word for „dwarf“ in a Judaeo-French Glossary of Paris, Bibl. Nat. fonds. hébr., 301, fol.46r, Ezekiel XXVII, 11». Demzufolge gelangt er zum Schluss, dass in der Version, in der der Begriff in *Philomena* vorkommt, «the name corresponds to Chrétien le Nain». Die Angelegenheit ist jedoch meines Erachtens weitaus komplexer. Nicht nur weil Levy nicht erläutert welches das hebräische Wort für „Zwerg“ ist [גַּזְזַי], auf das das von ihm hinzugezogene antike Wörterbuch

allude to a converted Jew, and it has to be remembered that in Chrétien's time Troyes was an important centre of Jewish learning. Many clues in favour of a Jewish origin of some of the themes dealt with by Chretien and also of the author himself have been provided.⁴⁸

Since Jews customarily wrote the vernacular of their resident countries in Hebrew characters, I think we should investigate more thoroughly among the documents of the Genizah scattered around the world in search of some more Old-French texts. While fragments of *Yvain* may survive, not yet noticed, among the same documents.

hinweist – natürlich handelt es sich dabei um den Begriff גוי, *gutz*, der moralische Verwicklungen mit sich bringt, da es ein „kleines, boshafes und missgebildetes/verkrüppeltes Wesen“ ist – aber vor allem, weil unterstrichen werden muss, dass die hebräischen *goz* und *gois* keine Synonyme sind: Bereits im mittelalterlichen Hebräisch hat *goi* גוי (Plural גוים, *goyim*) ausgehend von einer ursprünglichen Bedeutung, in der Tanach, von „Nation“, einen Bedeutungswandel zu „nicht hebräisch“, der „Christ“ durchgemacht und dann, mit der negativen Bedeutung zu „Juden, die die hebräischen Gesetze ignorieren“, bzw. zu denjenigen, die sich in jungen Jahren zum Christentum bekehrt haben (der Begriff, in derselben negativen Bedeutung, überlebte bis heute im Jiddischen). Die *Jewish Enciclopedia* erinnert ausserdem daran, dass gemäß jüdischem Recht «all diejenigen, die Kinder einer Heidin und eines Juden sind, als גוים, *goyim* zu betrachten sind». A new edition of the O.M. is currently being prepared: *Nouvelle édition de l'Ovide moralisé*, by the Groupe de recherche Ovide en français (OEF).

⁴⁸ They can be found in M. GASTER, *Jewish Sources of and Parallels to the Early English Metrical Romances*, in Publications of the Anglo-Jewish Historical Exhibition, London 1887; U. T. HOLMES, *A New Interpretation of Chretien's "Conte del Graal"*, in *Studies in Philology*, 44, 1947, pp. 453-76 ; R. S. LOOMIS, *The Grail Story of Chrétien de Troyes as Ritual and Symbolism*, in *Publications of the Modern Languages Association of America*, 71, 1955-56, pp. 840-42; M. A. Klenke, U. T. HOLMES, *Chrétien, Troyes and the Grail*, Chapel Hill 1959; E. B. HAM, *Ecclesia-Synagoga in Chrétien's Perceval*, in «Kentucky Foreign Languages Quarterly» 7, 1960, pp. 201-6; J. FRAPPIER, *Le Conte du Graal est-il une allégorie judéo-chrétienne?*, in *Romance Philology*, 16, 1962-63, I, pp. 179-213; J. MAHONEY, *The Name "Chrétien" and the Perspectives of the Grail*, in *Romance Notes*, 6, 1964-65, pp., 1964-65, pp. 209-14.

Francesco Ubertini detto il Bachiacca: il pittore dimenticato della corte medicea

BEATRICE RICCARDO

Il Bachiacca è considerato dalla critica moderna uno dei pittori fra i più stravaganti ed eclettici del manierismo fiorentino.

Francesco Ubertini, figlio di Ubertino di Bartolomeo Lippini Verdi, nacque a Firenze il 1° marzo 1494.¹ Il fratello Bartolomeo, nato il 26 settembre 1484,² viene ricordato con il diminutivo di Baccio: «E così anco Baccio Ubertino fiorentino, il quale fu diligentissimo così nel colorito come nel disegno, onde molto se ne servì Pietro. Di mano di costui è nel nostro libro un disegno d'un Cristo battuto alla colonna, fatto di penna, che è cosa molto vaga».³ L'ultimo dei fratelli Ubertini è Antonio, nato il 6 febbraio 1499⁴ e morto l'8 gennaio 1572,⁵ ricordato sempre dal Vasari come “ottimo ricamatore”.⁶

Una famiglia di artisti che, come sovente accadeva nel Rinascimento, mettono la propria impresa a conduzione familiare al servizio delle grandi committenze fiorentine. Anche se si tratta di una piccola “bottega” di famiglia, le qualità artistiche dei tre fratelli sono molto diversificate tra loro.

Giorgio Vasari non dedica a Francesco una “vita”, ma le varie notizie che lo riguardano sono riportate, nelle *Vite* di molti artisti legati alla sua attività. L'artista viene descritto come «diligente pittore, et ancor che fusse amico di Iacone, visse assai costumatamente e da uomo da

¹ La data di nascita è riportata nel Libro dei Battezzati maschi 1492 – 1501, conservato nell'archivio dell'Opera di S. Maria del Fiore a Firenze: “Francesco et Ansano d'Ubertino di Bartolomeo popolo di S. Paolo nacque a di primo a ore 7' di Sabato”. Il documento è stato pubblicato da Abbate, 1925, nota 24, pag.45.

² Libro dei Battezzati maschi 1481-1491 dell'Archivio dell'Opera del Duomo “Bartolomeo et Romolo d'Ubertino di Bartolomeo popolo di S. Firenze nacque a di 26 a ore 6”.

³ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e archi tettori*, Firenze 1568, a cura di G. Milanesi, 1881III, pag. 324.

⁴ Libro dei Battezzati maschi 1492-1501 dell'Archivio dell'Opera del Duomo “Antonio et Thommaso d'Ubertino di Bartolomeo popolo di S. Simone nacque a di 6 a ore 19”.

⁵ Il certificato di morte è riportato nel Registro Ufficiali poi Magistrato della Grascia, fasc. 191 :”Ant° dubertino Verdi sepolto in S. Ambrogio a ddi 8”.

⁶G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e archi tettori*, Firenze 1568, a cura di G. Milanesi, 1881, VI, pag. 315.

bene».⁷ Discepolo del Perugino, spinto con molta probabilità dal fratello Baccio, già inserito nella bottega del Vannucci, svolse il suo apprendistato a Firenze, dove il maestro umbro aveva un'officina ormai avviata. Non si esclude che il giovane Francesco abbia seguito il maestro in un viaggio a Roma nel 1508, anno in cui Giuliano della Rovere, divenuto Giulio II, commissionò al maestro la decorazione delle sale superiori del palazzo del Papa.

Intorno al 1515 ritroviamo il Bachiacca collaboratore di alcuni tra i più illustri artisti della Firenze del primo decennio del Cinquecento: Pontormo, Granacci, Andrea del Sarto. Dopo un periodo peruginesco, il tratto dell'artista si fa più guizzante ed ogni particolare si fa sempre più impregiosito. Sembra accorgersene anche Salvi Borgherini, il quale ordinò, in occasione delle nozze del figlio Pierfrancesco con Margherita Acciaiuoli, figlia di Roberto Acciaiuoli, uno dei personaggi più in vista di Firenze, la decorazione della camera nuziale nel Palazzo Borgherini, ora Rosselli del Turco, in Borgo SS. Apostoli. Di tale composizione parla anche il Vasari: «Nella camera di Pier Francesco Borgherini, della quale si è già tante volte fatto menzione, fece il Bachiacca in compagnia di molti altri molte figurine ne' cassoni e nelle spalliere, che alla maniera sono conosciute come differenti dall'altre».⁸ È in queste tavole che si scorge il Bachiacca manierista. Tali pitture rappresentano un libro aperto del suo stile. L'Ubertini soleva utilizzare le medesime figure per diverse composizioni. Il protagonista di questo ciclo, Giuseppe Ebreo, è particolarmente indicato per la narratività degli episodi che ben si adattano alla pittura su cassoni e spalliere. Soggetto adatto in occasione di un matrimonio per l'allusione ai rapporti tra il committente ed il figlio, per la figurazione del Patriarca come annunciatore del Cristo, tanto che nel pannello dipinto dal Pontormo, raffigurante il Trionfo di Giuseppe, sul carro ove è seduto l'eroe, compare la scritta "Ecce Salvator mundi". Francesco Ubertini dipinse sei pannelli, quattro conservati a Roma nella Galleria Borghese (*Giuseppe venduto dai fratelli*, *Ricerca della coppa d'argento*, *Il ritrovamento della coppa nel bagaglio di Beniamino* e *Arresto dei fratelli di Giuseppe*) e due nella National Gallery di Londra (*Giuseppe e i fratelli all'epoca della loro seconda visita in Egitto* e *Giuseppe perdona i fratelli*). Braham ipotizza che le tavole del Bachiacca, conservate alla Galleria Borghese, fossero situate in fondo al letto stesso e poste agli angoli, due da un lato e due dall'altro. La tavola più grande *Giuseppe riceve i suoi fratelli nella seconda visita in Egitto*, della National Gallery di Londra, fu sistemata ai piedi del letto.

La serie fu molto apprezzata dal committente e dai suoi familiari soprattutto dalla giovane sposa. Quando Giovan Battista della Palla volle smembrare il complesso pittorico per inviare i diversi pezzi in dono al Re di Francia, Margherita si oppose fermamente tanto da affermare:

⁷ Vasari, 1568, VI, p. 313.

⁸ Vasari, 1568, VI, p. 315.

«Adunque vuoi essere tu ardito Giovambattista, vilissimo rigattiere, marcantatuzzo di quattro danari, di sconfiggere gli ornamenti delle camere de' galantuomini e questa città delle sue più ricche et onorevoli cose spogliare, come tu hai fatto e fai tuttavia, per abbellirne le contrade straniere et i nimici nostri? Io di te non mi maraviglio, uomo plebeo e nimico della tua patria, ma de i magistrati di questa città, che ti comportano queste scelerità abominevoli. Questo letto che tu vai cercando per lo tuo particolare interesse e ingordigia di danari come tu vada il tuo malanimo con finta pietà ricoprendo, è il letto delle mie nozze, per onor delle quali Salvi mio suocero fece tutto questo magnifico e regio apparato, il quale io riverisco per memoria di lui e per amore di mio marito, et il quale io intendo col proprio sangue e colla stessa vita difendere. Esci da questa casa con questi tuoi masnadieri, Giovambattista, e va di a chi qua ti ha mandato comandando che queste cose si lievino da i luoghi loro, che io son quella che di qua entro non voglio che si muova alcuna cosa; e se essi, i quali credono in te uomo dappoco e vile, vogliono il re Francesco di Francia presentare, vadano e si gli mandino, spogliandone le proprie case, gl' ornamenti e i letti delle camere loro; e se tu sei tanto più ardito che tu venghi per ciò a questa casa, quanto rispetto si debba da i tuoi pari avere alle case de' gentiluomini, ti farò con tuo gravissimo danno conoscere».⁹ Quello che non riuscì a Giovan Battista della Palla l'ottenne Francesco I de' Medici per mano di Niccolò di Giovanni Borgherini, che cedette nel 1584 i due pannelli di Andrea del Sarto e due del Granacci per 360 scudi. La famiglia Borgherini fu molto attenta alle novità che il mondo artistico poteva offrire. Fedeli sostenitori della famiglia Medici, nonché riformatori dello Stato accanto agli Arroti della Balìa, commissionarono a Sebastiano del Piombo, per ordine di Pier Francesco, la decorazione della cappella in S. Pietro in Montorio a Roma e, per ordine del fratello Giovanni, un ritratto a Giorgione ed una Sacra Conversazione ad Andrea del Sarto.

In una Firenze rinascimentale, dove nella mente degli artisti ancora echeggiavano i gesti declamatori dei predicatori, primo fra tutti Girolamo Savonarola, si fa largo il giovane artista. I fiorentini adoravano le digressioni dei divulgatori. Il Savonarola inveiva contro ogni sorta di vizio, parlando anche dei poeti e dei filosofi, avvalorando ogni parola, ogni singolo gesto con le frasi della Bibbia. I suoi discorsi vertevano sulla corruzione dei Principi italiani, degli Ecclesiastici, della Chiesa e sull'avvento dei flagelli. In numerose occasioni, il Savonarola si presentava sul pulpito con gli occhi lucidi di pianto, per le fervide meditazioni; invocava l'ira di Dio e l'Apocalisse; si dilungava sulla descrizione accurata delle ventiquattro figure dei Vegliardi. Girolamo Savonarola credeva nella nullità dell'uomo di fronte al Creatore ed il suo motto era :

⁹ Vasari, 1568, VI, p.160.

«Tanto sa ciascuno quanto opera».¹⁰ Oltre che nel campo politico ed economico, le conseguenze del suo fenomeno furono di grande impatto anche in campo artistico. Basti pensare ai Della Robbia, tutti devoti al frate tanto che due membri della famiglia vestirono l'abito savonaroliano. E' noto l'aneddoto secondo cui Fra Bartolomeo, dopo la morte del domenicano, non prese in mano i pennelli per ben quattro anni.¹¹ Ed ancora Lorenzo di Credi, di cui parla il Vasari: « Fu Lorenzo molto parziale della setta di fra Girolamo da Ferrara (...)».¹² Lo stesso è menzionato nei riguardi di Sandro Botticelli, che illustrò con magnifiche incisioni gli scritti del Savonarola e del giovane Michelangelo, il quale assisteva frequentemente alle prediche del frate ed i cui scritti avrebbe spesso riletto in vecchiaia.

Alla luce di tale considerazione, il Bachiacca non poteva certo ignorare la notevole influenza del pensiero savonaroliano. Le sue opere, anche di soggetto profano, sono caste ed ingenuie alla maniera di Fra Bartolomeo. In altra occasione, sarà opportuno confrontare gli scritti del frate con le singole opere dell'Ubertini.

Per il giovane Francesco, l'esperienza della camera Borgherini aprì le porte a numerose committenze. All'anno 1521 risale la predella con la storia di S. Acacio, per una pala d'altare di Giovanni Antonio Sogliani, allievo di Lorenzo di Credi, raffigurante la *Crocifissione di Sant' Acacio*. Vasari afferma che Sogliani: «fece poi per Madonna Alfonsina, moglie di Piero de' Medici, una tavola che fu posta per voto sopra l'altar della cappella de' Martiri nella chiesa di Camaldoli a Firenze. Nella qual tavola fece S. Arcadio crucifisso e altri martiri con le croci in braccio, e due mezze figure coperte di panni et il resto nudo e ginocchioni con le croci in terra, et in aria sono alcuni puttini con le palme in mano». La pala è situata ad oggi nella chiesa di S. Lorenzo, trasferita dalla Chiesa di S. Salvatore a Camaldoli verso il 1550, mentre la predella del Bachiacca fu trasferita agli Uffizi nel 1860. Il Vasari vedendola affermò: «Fu dico Francesco diligente pittore e particolarmente in fare figure piccole, le quali conduceva perfette e con molta pazienza, come si vede in S. Lorenzo di Fiorenza, in una predella della storia de' martiri, sotto la tavola di Giovan'Antonio Sogliani, e nella cappella del crucifisso, in un'altra predella molto ben fatta».¹³ Un ritorno umbro, da ravvisarsi soprattutto nella scena di battaglia, il cui stile risenti dell'influenza di Luca di Leida, come dimostrano numerosi disegni degli Uffizi.

Dopo la decorazione della camera Borgherini, un altro personaggio di spicco vicino alla famiglia de' Medici e Borgherini, volle affidare la decorazione dell'anticamera del suo palazzo a "eccellenti maestri". Giovan Maria Benintendi affidò il progetto a Baccio d'Agnolo, architetto di

¹⁰ P. Villari, *La storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi*, Firenze, 1930.

¹¹ Vasari, 1568, III, p.483.

¹² Vasari, 1568, IV, p.237.

¹³ Vasari, 1568, VI, p. 313.

famiglia, mentre l'Ubertini: «fece due quadri molto belli di figure piccole, in uno de' quali, che è il più bello e più copioso di figure, è il Battista che battezza Gesù Cristo nel Giordano».¹⁴

Verso il 1524-25 il Bachiacca è documentato a Roma, assieme a Giulio Romano e Francesco Penni. Lo riferisce Benvenuto Cellini, "suo carissimo amico", presente nella città eterna proprio in quegli anni, prima del sacco del 1527, mentre era al servizio di Papa Clemente VII.

Il soggiorno romano segnò profondamente la vita privata ed artistica del pittore fiorentino. Il suo stile trasse notevole beneficio. In particolare l'influenza di Leonardo si nota in alcune opere aventi come soggetto Leda e il cigno. La sua permanenza romana venne scossa da un episodio che trova preludio nelle vicissitudini di Michelangelo Merisi da Caravaggio. Come racconta il Cellini: «Io mi pensavo d'essere provisto bene per una giovine molto bella, chiamata Pantassilea, la quale era grandemente innamorata di me, fui forzato a concederla a un mio carissimo amico il Bachiacha il quale era stato et era anchora grandemente innamorato di lei». L'orafo continua a narrare di una cena a casa dello scultore senese Michelangelo di Bernardino di Michele, a cui partecipò anche Francesco, accompagnato da Pantassilea: «Così essendo a tavola a cena, lei era assedere in mezzo fra me et il Bachiacha già ditto: in su il più bello della cena lei si levò da tavola dicendo che voleva andare a alcune sue comodità, perché si sentiva dolor di corpo, et che tornerebbe subito». Invece la donna era per la strada con Luigi Pulci, nipote dell'autore dell'opera *Il Morgante*, parlando male dello stesso Benvenuto, noto altresì per il suo carattere iroso, il quale si scagliò contro il Pulci. «Capitò quivi il mio amico detto il Bachiacha, il quale o si veramente se l'era immaginato, o gli era stato detto. Sommissamente mi chiamò compare, che così mi chiamavano per burla, et mi pregò per l'amor di Dio, dicendo queste parole quasi piangendo: compar mio, io vi priego che voi non facciate dispiacere a quella poverina, perché lei non ha alcuna colpa al mondo a il quale io gli dissi: se a questa prima parola non mivi levate innanzi, io vi darò di questa spada in sul capo. Spavattato questo mio povero compare, subito seli mosse il capo, et poco discosto possette andare, che bisognò che gli ubbidissi.». La situazione andò peggiorando tanto che Benvenuto Cellini ferì il Pulci e Pantassilea, scatenando la reazione dell'Ubertini: « il Bachiacha con le calze a mezza gamba gridava et fuggiva».

Questo viaggio rappresentò per l'artista una crescita non solo personale, ma anche artistica, tanto da tornare a Firenze con un taccuino copioso di disegni, ora conservato al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe agli Uffizi, raffiguranti impressioni di paesaggi e personaggi che in seguito inserì all'interno delle sue opere.

¹⁴ Vasari, 1568, VI, p. 309.

Nonostante il matrimonio con Tommasa di Carlo d'Antonio di Prologo, che gli diede tre figli, Francesco riportò, in alcune opere sacre, il volto idealizzato di Pantassilea, come ipotizza la Nikolenko.¹⁵

In epoca rinascimentale, la Firenze medicea fu la culla della scena artistica e politica del Rinascimento, escludendo la pausa savonaroliana che segnò profondamente il pensiero intellettuale e filosofico degli artisti. La prima metà del Cinquecento fu caratterizzata, in un primo momento, da una lotta familiare di successione dinastica segnata dalla morte violenta ed improvvisa di Alessandro de' Medici, la cui successione non fu affatto così scontata. Nonostante la giovane età ed il suo ingresso sommesso e modesto, Cosimo I de' Medici seppe imporsi presto con fermezza nella vita politica e culturale fiorentina. Come un vero stratega, cercò di unirsi in matrimonio con Margherita d'Austria, figlia dell'Imperatore e vedova di Alessandro, ma ricevette un secco rifiuto. Il Granduca si sposò, invece, il 27 giugno 1539 con Eleonora di Toledo figlia di Don Pedro Alvarez de Toledo, marchese di Villafranca e viceré spagnolo di Napoli. Entrambi giovani, lui venti anni lei diciassette, si unirono in matrimonio nella Chiesa di S. Lorenzo con una celebrazione passata alla storia per la sua sfarzosità. Da tale unione Cosimo acquisì un potere politico ed economico di grande rilievo, dovuto al notevole patrimonio portato in dote dalla fanciulla. Paggi, musicisti e parate accolsero la sposa tra la folla acclamante. Già nel secolo XV, gli apparati allestiti per celebrare matrimoni o per la commemorazione di un defunto avevano col tempo assunto un'importanza notevole per il prestigio di una casata o di uno stato. Le spese per le cerimonie si aggiravano intorno a cifre enormi; basti pensare che per le esequie di Giovanni Bicci de' Medici furono spesi più di tremila fiorini. Oltre a ciò occorreva impiegare numerosi artisti per la realizzazione di tale apparato. Tra loro ritroviamo il Bacciacca ed altri artisti della cerchia di Andrea del Sarto.

La regia della scenografia fu affidata al Tribolo, come affermò il Vasari, il quale si era valso dell'aiuto di Aristotile da Sangallo, del Bacciacca e di Battista Franco. Era, quindi, un richiamo alla Pax Augusta, evocata nell'allusione dell'Età dell'Oro che faceva ben sperare nel futuro regno del Duca Cosimo. Le pitture consistevano in ritratti e motti della casata Medici, tratti dalla numismatica romana e greca, oltre ad episodi salienti della vita di Cosimo I. Era l'affermazione di un governo nuovo ed aureo. Da qui la grande ascesa di Francesco Ubertini alla corte del Granduca di Toscana.

Cosimo I de' Medici chiamò Nicolas Karcher e Giovanni Rost nel 1546 per fondare l'Arazzeria Medicea. Egli dedicava molto tempo a questa nuova impresa: volle far prevalere la nuova Arazzeria fiorentina su quella ferrarese degli Este ed eguagliare la fama degli Arazzieri

¹⁵ L. Nikolenko, *Francesco Ubertini called Bacchiacca*, New York, 1966.

delle Fiandre, sborsando seicento scudi d'oro, per anno, a Rost e Karcher. I due tessitori fiamminghi eseguirono le Storie di S. Giuseppe a Palazzo Vecchio su modelli di Bronzino, Salviati e Pontormo per la Sala del Consiglio e dieci spalliere su cartoni di Francesco Ubertini.

Un documento indica che il Bachiacca il 6 ottobre 1545 stava contrattando il compenso per i cartoni ad otto scudi al mese.¹⁶ Le spalliere, commissionate al nostro artista, si trovavano nella Sala dell'Udienza e, date le loro dimensioni, s'adattavano agli spazi fra le porte e le finestre dell'ambiente e coprivano la parte inferiore affrescata a "grisaille".¹⁷ Gli arazzi sono conservati fra i musei fiorentini e l'Ambasciata italiana a Londra. Vasari afferma che il Bachiacca «fece poi di figure piccole i cartoni di tutti i mesi dell'anno, che furono messe in opera, di bellissimi panni d'arazzo di seta e d'oro, con tanta industria e diligenza, che in quel genere non si può veder meglio da Marco, figli di Giovanni Rosto fiamingo».

Poco prima del 1552, Francesco Ubertini: «[...] andato a servizio del Duca Cosimo, perché era ottimo pittore a ritrarre tutte le sorti d'animali, fece a sua eccellenza uno scrittoio tutto pieno d'uccelli di diverse maniere e d'erbe rare, che tutto condusse a olio divinamente».¹⁸

Fra il 1552 ed il 1553 il Bachiacca decorò la Terrazza delle Damigelle nella zona di Palazzo Vecchio prediletta da Eleonora da Toledo. La costruzione della terrazza, su disegno di Battista del Tasso, grande amico anch'esso di Iacone, avvenne tra il 1549 ed il 1551. Il terrazzo era accessibile dai piani inferiori da una scaletta pensile dalla parte del Salone dei Cinquecento, in seguito demolita per far posto al rialzamento vasariano. Nel *Libro dei Salariati* del 1553, l'Ubertini figura fra essi con una provvisione mensile. Fra il 2 settembre ed il 21 ottobre 1553 al Bachiacca risultano arrivare colori e materiali per la decorazione della terrazza. Il 5 luglio 1555 è pagato mensilmente venti scudi. Dall'analisi dei dipinti, si avverte, rispetto agli esordi, un pittore estroso con molta immaginazione, capace di suscitare nello spettatore grande curiosità. Unico lavoro autografo dell'artista, sull'ultima catena è infatti, inscritto, in un clipeo di colore verde, "FRANC.BACHI.FAC".

«Dopo le quali opere condusse il Bacchiacca a fresco la grotta d'una fontana d'acqua che è a Pitti».¹⁹ Palazzo Pitti fu voluto da Eleonora da Toledo nel 1549. Nel giardino di Boboli, non molto distante dalla famosa Grotta del Buontalenti, si scorge la Grotticina di Madama. Fu commissionata da Eleonora ed eseguita fra il 1553 ed il 1555 con la direzione di Davide Fortini. L'interno è decorato con materiale spugnoso e stalattiti. Le sculture sono dovute a Baccio

¹⁶ Allegri-Cecchi, 1980, p. 49. Adelson, 1980, p. 141-200, invece ipotizza di uno stipendio di otto scudi la settimana.

¹⁷ *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, 1980, pp. 47-52.

¹⁸ Vasari, 1568, VI, p. 314.

¹⁹ Vasari, 1568, VI, p. 315.

Bandinelli e a Giovanni di Paolo Fancelli. Lo splendido pavimento, in cotto bicolore, è opera di Santi Buglioni. Gli affreschi della volta sono stati attribuiti a Francesco Ubertini. La decorazione riprende maschere presenti nei cartoni degli arazzi degli Uffizi e figure d'animali già utilizzate in varie opere. Anche se ad oggi ha subito una notevole perdita di colore, si intravede l'utilizzo del rosa acceso tipico dello stile dell'artista fiorentino.

Furono commissionati al nostro artista i disegni per un letto utilizzato per le nozze di Francesco de' Medici con Giovanna d'Austria, i cui ricami con perle furono realizzati dal fratello Antonio. Le nozze si svolsero nel 1565, ma la morte di Francesco Ubertini, avvenuta il 5 ottobre 1557,²⁰ non permise all'artista di vedere ultimata la sua opera, che fu terminata proprio da Giorgio Vasari.

Concludendo, nonostante sia dotato di carattere all'apparenza docile e timoroso, come si evince dalle summenzionate citazioni, Francesco Ubertini è riuscito a farsi strada in una Firenze rinascimentale dominata dalla creatività artistica di molteplici pittori, sapendo cogliere e soddisfare le esigenze della committenza.

Attualmente, le sue opere si possono ammirare in tutti i più celebri musei del mondo, da New York a Londra, passando per Parigi ed Amsterdam fino a San Pietroburgo. Il suo nome riecheggia nelle pagine di Morelli, Argan, Abbate, Nikolenko, Costamagna e tanti altri. Sono innumerevoli le opere attribuite con certezza al pittore, ma molte altre sono ancora in fase attributiva.

²⁰ Il certificato di morte di Francesco Ubertini si trova all'Archivio di Stato, nel Registro degli Ufficiali poi Magistrato della Grascia, fasc. 192. "Franc° dubertino Verdi sepolto in S. Ambrogio addi 5".



Fig.1 - Il Bachiacca , *Giuseppe venduto dai fratelli*, Roma, Galleria Borghese



Fig.2 -
Il Bachiacca, *Ricerca della coppa d'argento*, Roma, Galleria Borghese

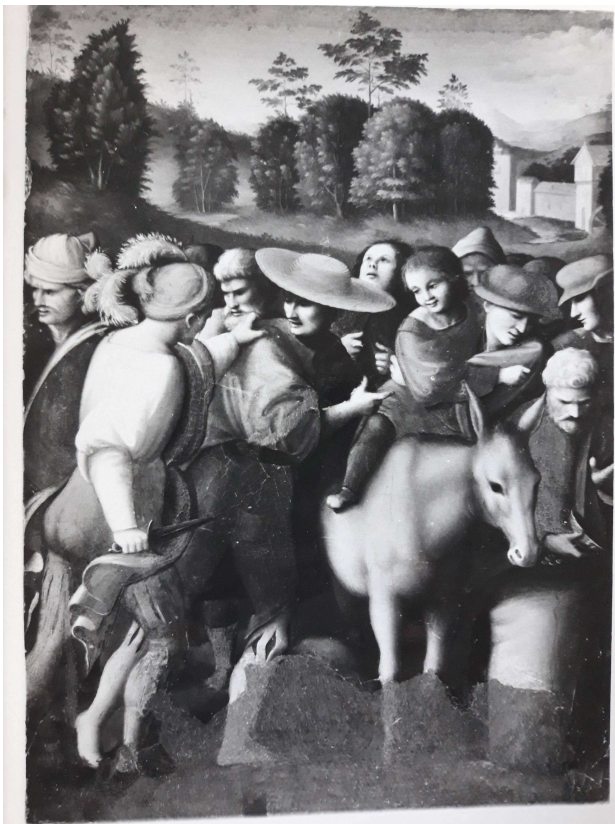
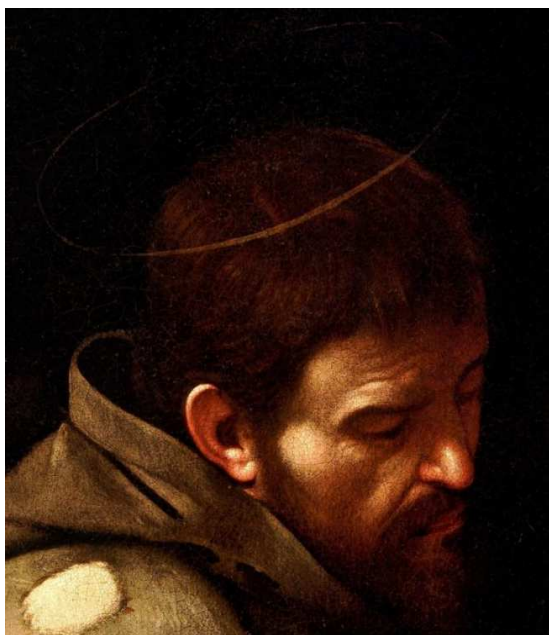


Fig.3 - Il Bachiacca, *Il ritrovamento della coppa nel bagaglio di Beniamino*, Roma, Galleria Borghese

L'intertesto del *San Francesco in contemplazione* del Caravaggio: cinque esemplari per un'autoidentificazione

CARLA ROSSI

L'episodio è noto: l'11 maggio del 1606,²¹ durante una rissa, Caravaggio colpì a morte Ranuccio Tomassoni, rimanendo a sua volta ferito. Abbandonò Roma, mentre a suo carico, in contumacia, venivano emesse la scomunica e la condanna capitale per decapitazione (che poteva essere attuata da chiunque lo incontrasse). In un primo tempo, il pittore riparò nel Principato di Paliano, enclave dei Colonna nello Stato della Chiesa, poi a Palestrina e Zagarolo, muovendosi sempre in territori sicuri, all'interno dei feudi Colonna, sotto la protezione dei signori Marzio ed Ascanio (fratello della marchesa di Caravaggio, Costanza Colonna Sforza). È in questo contesto che la critica colloca la realizzazione del *San Francesco in contemplazione*, di cui sono conosciuti, ad oggi, cinque esemplari. L'analisi iconografica del dipinto esposto presso la Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma, nella sede di Palazzo Barberini (versione che presenta differenze minime, ma interessanti, rispetto alle altre quattro tele), potrebbe gettare nuova luce sulle circostanze della sua realizzazione.



San Francesco in contemplazione

Olio su tela, cm 128,2 x 97,4 Roma, Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Barberini (in deposito da Carpineto Romano, chiesa di San Pietro) e un dettaglio del volto del santo: si noti la postura delle labbra.

²¹ La data si ricava dalla lettera del vescovo Pellegrino Bertacchi inviata da Roma il 13 maggio 1606: «Due sere sono il Caravaggio pittor celebre accompagnato da un certo capitano Antonio Bolognese affrontò Ranuccio da Terni et dopo breve menar di mano il pittor restò su la testa mortalmente ferito e gli altri due morti. La rissa fu per giudizio dato sopra un fallo mentre si giocava a racchetta verso l' Ambasciator del Gran Duca [di Toscana]»

In primo luogo va evidenziato come i tratti somatici dell'effigiato richiamino quelli del pittore stesso: non si trattò, per Caravaggio, di sfidare il precetto paleottiano, autoritraendosi nelle vesti di un personaggio sacro, quanto piuttosto di un'ulteriore occasione di auto-identificazione con il Santo.

Il *San Francesco in contemplazione* non è, infatti, l'unico dipinto in cui il pittore volle evidenziare il proprio rapporto empatico con il poverello di Assisi, dal momento che già nel *San Francesco confortato dall'angelo* (Hartford, Wadsworth Atheneum), realizzato probabilmente dopo il 1603,²² la critica ha riconosciuto i tratti somatici del pittore. Il taglio irregolare dei capelli del Santo e la barba incolta paiono, anzi, sottolineare una sorta di continuità tra la tela di Hartford



(qui a sinistra) e quella di Carpineto Romano. Vi è, inoltre, una terza tela, conservata oggi presso il Museo Civico di Cremona, datata all'incirca alla stessa epoca, il 1603, in cui il Santo ha una fisionomia che richiama quella del pittore: si tratta del *San Francesco in meditazione*, dipinto in cui Francesco porta in volto tutti i segni della contrizione. La scelta di assimilarsi a Francesco, *figura Christi*, non fu dunque occasionale nel *San Francesco in contemplazione* ed è indicativa della spiritualità del Merisi (sicuramente in ciò originariamente istruito dal Cardinal Del Monte, omonimo e devoto del santo), una spiritualità che abbraccia, già alcuni anni prima della condanna capitale, la *paupertas altissima* francescana.

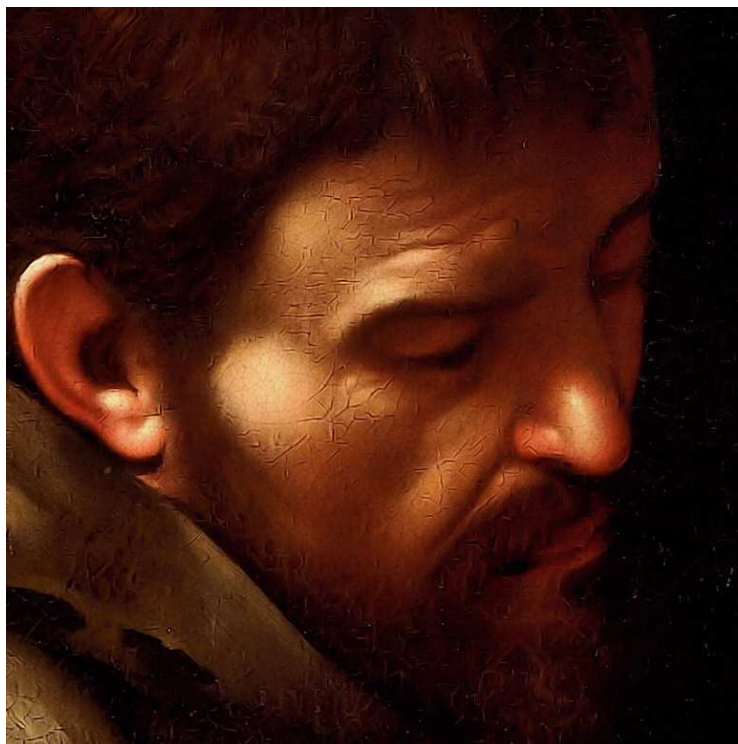


Il pittore, autoritraendosi tra i peccatori testimoni del *Martirio di San Matteo* della cappella Contarelli (1600-1601) aveva già voluto sottolineare, attraverso il proprio sguardo carico di

²² Lo affermo sulla base di un noto documento che ricorda il prestito a Caravaggio, da parte di Orazio Gentileschi, di una veste da frate cappuccino, oltre ad un *par d'ali*. Entrambi gli oggetti (e dunque non solo la veste, come da alcuni affermato) vanno ricondotti a questo dipinto e non certamente né al *San Francesco in preghiera*, dove non appare alcun angelo, né al dipinto che sto qui analizzando. Si tratta di due oggetti connessi all'*Itinerarium mentis in Deum*, di Bonaventura da Bagnoreggio, di cui discuto poco oltre. Per il prestito dei due oggetti, cfr. M. Di Sivo, *I documenti. Il processo*. La trascrizione integrale, in *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero, catalogo della mostra*, a cura di E. Lo Sardo, M. Di Sivo, O. Verdi, Roma 2011, pp. 104-105.

pietas per Matteo, la sua capacità di salvezza. Le successive autoidentificazioni con personaggi biblici o con figure di Santi sono tutte volte ad evidenziare, con pathos crescente, questa possibilità di *redemptio*.²³

Si noti, in particolare, nella tela di Carpineto, l'espressione della bocca del santo, con le labbra schiuse e la lingua tra i denti.



La cura con cui è realizzata la bocca di Francesco permette di accostare il dipinto a molti altri del Merisi in cui gli effigiati cantano, gridano, gemono, cadono in estasi [a titolo esemplificativo, si veda il collage qui sotto].



Secondo la tradizione, Francesco era in grado di parlare con gli animali (*topoi* iconografici sono la *Predica agli uccelli* e la *Conversione del lupo*), come re Salomone, che ricevette da Dio, con la sapienza, la capacità di conoscere il linguaggio di tutte le creature del Signore.

La posizione, piuttosto innaturale, della lingua tra i denti, oltre a far apparire il Santo assorto in intima meditazione, parrebbe alludere proprio alla capacità di Francesco di parlare un linguaggio sacro, universale.

²³ Sergio Rossi, *Peccato e redenzione negli autoritratti del Caravaggio*, in Stefania Macioce, ed., *Michelangelo Merisi da Caravaggio: La vita e le opere attraverso i documenti: atti del Convegno internazionale di studi*, Logart Press, Roma, 1995, pp. 316-330 e *Arte come fatica di mente*, Lithos editrice, Roma 2012, pp. 110 e sgg.

Il dettaglio sembra non comparire in nessuna replica del dipinto, così come in nessuna replica è stato riprodotto, attraverso l'uso del cinabro, il rossore sul naso e sull'orecchio causato dal freddo della grotta nella Verna, in cui il santo è ritratto.

Va ricordato a tale riguardo un passo dell'agiografia di Francesco scritta da Bonaventura da Bagnoregio: «Gli chiesero, una volta, come potesse, con un vestito così leggero, difendersi dai rigori dell'inverno. Rispose, in fervore di spirito: “Se fossimo infiammati, al di dentro, dal desiderio della patria celeste, facilmente sopporteremmo questo freddo al di fuori”. Aveva in orrore i vestiti morbidi; prediligeva quelli ruvidi e affermava che, proprio per questa ragione, Giovanni Battista era stato lodato dalla bocca stessa di Dio».²⁴

San Bonaventura è l'autore del trattato *Itinerarium mentis in Deum*,²⁵ il testo di riferimento della mistica francescana, accanto alla *Legenda maior*, dello stesso autore. È interessante notare come, probabilmente attraverso i suoi mecenati dotti in teologia, Caravaggio se ne sia servito per non commettere errori dottrinali riguardo all'iconografia di San Francesco.

Un'iconografia che potremmo definire “per stadi”, perché così come Bonaventura indica ai fedeli il percorso per gradi intrapreso dall'anima del Santo per giungere a Dio, attraverso il Cristo crocifisso, nella realizzazione della propria definitiva *christiformitas*, altrettanto il pittore ritrae fedelmente alcuni di questi stadi, dall'estasi alle stigmate, sino a giungere alla Grazia e lo fa in tre singoli dipinti.

Le sei ali del Serafino, che hanno trasmesso a Francesco le stigmate del Crocifisso suggeriscono a Bonaventura il numero dei gradini dell'itinerario della mente, che comprendono sia la speculazione filosofica, sia l'esperienza esterna, filtrata dai sensi, sia l'orazione, sia l'elevazione soprannaturale, ossia l'illuminazione proveniente da Dio, il quale, per Bonaventura, è *tenebra luminosissima e silenzio eloquentissimo*.

Nel terzo capitolo del trattato, Bonaventura scrive: «Bisogna che tu rientri, perciò, in te stesso. Il tuo spirito, infatti, ama di amore potente se stesso. Ma non potrebbe amare se stesso, se non si conoscesse; e non si conoscerebbe se, a sua volta, non possedesse la memoria». Mentre tema centrale del settimo e ultimo capitolo è *l'estasi mentale e mistica, nella quale lo spirito trova la sua quiete, mentre la vita intima passa nella vita di Dio*.

Esattamente questo momento di estasi mentale e mistica (connesso con le *sex illuminationum suspensiones*, le sei elevazioni illuminanti che, partendo dalle creature,

²⁴ *Leggenda maggiore*, 2 : FF 1088

²⁵ Cfr. *Itinerario della mente in Dio: Riconduzione delle arti alla teologia*, S. Martignoni, O. Todisco, L. Mauro, Città Nuova, 2012.

conducono fino a Dio) è colto dal pittore nel *San Francesco in contemplazione*: Francesco Caravaggio è innanzitutto entrato in se stesso (da qui la similitudine fisica tra il pittore e il Santo), ha umiliato la carne, contemplando poi la transitorietà di tutte le cose terrene e rispecchiandosi nel teschio, per *passare* infine in Dio (per citare ancora Bonaventura: «Fu allora che, nel rapimento dell'estasi, in lui si operò il passaggio in Dio, e divenne un modello di vita contemplativa come prima lo era stata la vita attiva»). Il passaggio in Dio presuppone, ovviamente, un ulteriore stadio, coincidente con la Grazia.

Prosegue, infatti, il *doctor seraphicus*, nell'ultimo capitolo del trattato: «non resta all'anima ora, che trascendere non solo il mondo sensibile, ma se stessa. In questa ascesa, Cristo è via e porta, scala e veicolo; l'altare propiziatorio collocato sull'arca di Dio e il mistero nascosto dal principio dei secoli».

Ecco dunque la ragione della presenza, nel dipinto, del nudo crocifisso sulla roccia. Non è necessario che vi appaia il corpo di Cristo, perché il semplice richiamo al crocifisso, che attende ogni anima in grado di elevarsi, è *porta, scala e veicolo*: «Passiamo, con Cristo crocifisso, da questo mondo al Padre» (sono le parole con cui Bonaventura conclude l'*Itinerarium*).

Il segno, sulla spalla destra del saio di Francesco del logorio della croce sta a significare proprio la *critificazione* del Santo, il suo portare costantemente la croce.

È evidente come, in quest'iconografia altamente evocativa, le stigmate, o la ferita nel costato, sarebbero state assolutamente ridondanti: Francesco viene qui ritratto come Bonaventura lo ha presentato, quale *exemplum perfectæ contemplationis*.

Per questo motivo, ritengo che il titolo più adatto del dipinto sia *San Francesco in contemplazione*.

Sono convinta che solo supponendo una conoscenza, da parte del pittore (diretta o indotta), del breve trattato bonaventuriano si possa comprendere a pieno l'iconografia del dipinto (conoscenza, d'altronde, già ipotizzata da B. Treffers nel 1988 per il *San Francesco Hartford*).²⁶

Un'iconografia che ha un messaggio sotteso, trattandosi di un'autoidentificazione. Il *transitus* di Cristo presuppone la morte in croce del Salvatore ed è dunque connesso con la promessa della resurrezione. Dalla lettura del primo capitolo del trattato introduttivo di Bonaventura, intitolato *Dal peccato alla Grazia*, risulta evidente il percorso a cui lo spettatore del dipinto sta assistendo: «È la via che porterà alla grazia della conversione, attraverso la preghiera; alla giustificazione, attraverso la via dell'ascesi; all'azione illuminatrice della scienza attraverso la riflessione e all'azione perfetta della sapienza attraverso la contemplazione. Come, infatti, non

²⁶ *Il Francesco Hartford del Caravaggio e la Spiritualità francescana alla fine del XVI. Sec.*, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 32. Bd., H. 1/2 (1988), pp.145-172.

si può conseguire la sapienza senza l'ausilio della grazia, della santità e della scienza, così non si giunge alla contemplazione senza l'aiuto di una continua riflessione, di una vita santa e di una preghiera ardente. La grazia è infatti il fondamento di una volontà retta e di una ragione illuminata».

Ecco il messaggio caravaggesco sotteso al *San Francesco in contemplazione*, quasi certamente concepito e dipinto nell'estate del 1606, a ridosso della fuga da Roma (e della sentenza di morte per decapitazione, quando siamo ancora lontani dagli autoritratti decollati e dalle firme autografe nel sangue che sgorga da un collo squarciato): il pittore a quest'altezza cronologica ancora spera e prega affinché, attraverso la presa di coscienza dei propri peccati, la conversione, l'abbandono delle vanità mondane e l'identificazione con Francesco, la Grazia (divina, ovviamente, ma *in primis* quella papale, più terrena, eppure pragmaticamente "fonte di vita") lo attenda alla fine del suo personale *Itinerarium*.

Come ha notato Sergio Rossi: «Caravaggio aveva per la propria immagine una vera e propria ossessione autobiografica. [...]. Vi sono gli autoritratti veri e propri, nei quali il pittore si raffigura come era realmente al momento dell'esecuzione dell'opera, senza abbellimenti o forzature espressive. Le immagini idealizzate, a volte auto raffigurazioni più che autoritratti veri e propri; e infine i dipinti in cui l'artista esaspera espressionisticamente i propri lineamenti, presentandosi addirittura come reprobato o carnefice in una sorta di auto espiazione catartica dei propri peccati».²⁷

In questo dipinto, come nel *Bacchino malato*,²⁸ vi è un'inconfutabile allegoria cristologica. Il dipinto, con una certa forzatura non solo cronologica, ma soprattutto teologica, è stato da alcuni definito *shakespeariano*, per via della postura amletica del Santo: in realtà, al di là di quanto è stato detto sulla reiterazione del *topos* artistico del turbamento umano di fronte alla caducità della vita, alla *vanitas* delle cose terrene, bisogna ricordare, con S. Girolamo [in *Mt* 4, su 27,33] che Cristo «volle essere crocifisso in quel luogo denominato del teschio a causa dei decapitati. Gesù dunque volle innalzare il vessillo del martirio là dove prima c'era il campo dei condannati» (per mostrare che la sua croce non guariva soltanto il peccato personale di Adamo, ma i peccati di tutto il mondo). Il teschio è estremamente evocativo del destino per decapitazione che attende il pittore.

Nei quattro anni che gli restano da vivere, Caravaggio non farà che lavorare per ottenere la grazia papale e *zelo religionis accensus* entrerà a far parte dei *fratres milites* dell'Ordine di Malta,

²⁷ In *Caravaggio "allo specchio" tra perdono e dannazione*, in *Caravaggio alla fine del Rinascimento*, Roma, Erreciemme 2017, pp. 49-70, cit. p. 52.

²⁸ M. Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990, p.225 e sgg.

tanto da firmare, col sangue che zampilla dal collo di San Giovanni Battista,²⁹ *fra(ter) Michel Angelo*.

Stando ad una lettera del 1606, redatta da Fabio Masetti, ambasciatore del duca di Modena: «Commesse il Caravaggio l'homicidio [...] e si trattiene a Pagliano con disegno di essere presto rimesso».³⁰ Caravaggio, dunque, durante il soggiorno nei feudi Colonna, come sembra attestare l'iconografia del *San Francesco*, nutriva grandi speranze in una rapida risoluzione del suo caso e nell'ottenimento della grazia (*dissegno di essere presto rimesso*). Questo stato d'animo gli diede l'agio mentale di dipingere soggetti quali *La cena in Emmaus*. Come ricorda il biografo Giulio



Mancini, nell'estate del 1606, Caravaggio «in Zagarolo [...] fece Christo che va in Emmaus che lo comperò in Roma il Costa»³¹ e dipinse la *Maddalena in estasi* (con una postura della bocca simile a quella del *San Francesco* di Carpineto).

Non si può fare a meno di notare come i toni bruni della *Cena in Emmaus* oggi a Brera³² e della *Maddalena in estasi*, oggi in collezione privata a Roma, già collezione Klain, siano molto

²⁹ Nelle agiografie, gli autori francescani hanno sin da subito collegato le due figure: come il Battista è colui che indica Cristo, così Francesco è *figura Christi*, come Giovanni ha predicato la penitenza, vivendo in povertà nel deserto, così ha fatto Francesco, araldo della penitenza e sposo di Madonna povertà, vestito di ruvidi abiti come Giovanni.

³⁰ Cfr. L. Venturi, *Studi su Michelangelo da Caravaggio*, in *L'Arte*, XIII, 1910, fasc. 3, n. p. 283 e G. Marcolini, *Cesare d'Este Annibale Carracci: un duca, due pittori e una committenza 'a mal termine'*, in *Sovrane Passioni. Studi sul collezionismo estense*, a cura di J. Bentini, Milano, Motta, 1998, p. 32, nota 50.

³¹ Sulle vicende, cfr. M. C. Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del Banco Herrera&Costa*, L'Erma, Roma, 2007, p. 293.

simili a quelli del *San Francesco* proveniente da Carpineto ed un confronto dei materiali pittorici utilizzati, svolto nel caso dei primi due dipinti in maniera comparatistica, dall'Istituto di Fisica nucleare di Firenze per studiare gli elementi chimici che compongono i pigmenti, nel caso del *San Francesco* dall'equipe di Rossella Vodret,³³ pare confermare che i tre dipinti sono stati eseguiti con medesime partite di polveri di colori, resine e lacche.³⁴ In particolare, si nota la presenza, nello strato scuro dei tre dipinti, di abbondanti silico-alluminati di colore bruno e nero, di grossi grani di malachite, oltre a terre gialle e rosse a base di ferro e zolfo (solfuro o solfato di ferro) e cinabro finissimo (che emerge nell'analisi della distribuzione del mercurio)

Sia nel caso della *Cena in Emmaus*, come risulta dalle analisi condotte dall'Istituto di Scienze e tecnologie molecolari del CNR di Perugia, sia nella *Maddalena in estasi*, Caravaggio ebbe dei ripensamenti sullo sfondo: entrambi i soggetti vennero inizialmente posizionati su uno sfondo paesaggistico, successivamente coperto dal pittore con un colore scuro. Secondo gli studiosi, Caravaggio scelse inizialmente la vegetazione a simboleggiare la rinascita della natura insieme con la resurrezione di Gesù. Poi però si pentì e cancellò ogni segno di letizia, per creare una scena di passione e penitenza.

Il corpo della Maddalena, da quanto risulta dalle analisi radiografiche, poggiava inizialmente su alcune rocce coperte da un pagliericcio ed era inquadrato in una caverna sulla cui apertura campeggiavano in modo chiaro, in alto a sinistra, le foglie di una vegetazione arricchita da fioriture. I rilievi tecnici non hanno lasciato dubbi sul fatto che lo scenario paesaggistico appartenesse originariamente al dipinto. Non apparirà superfluo rilevare, allora, come tutte le repliche del dipinto di Carpineto presentino, nella sezione inferiore della tela, alcuni elementi vegetali (un trifoglio, che in alcune repliche da considerarsi *lectiones faciliores* diviene un quadrifoglio e dei fiori),³⁵ assenti nella versione di Carpineto Romano.

Se il *San Francesco in contemplazione* è stato realmente eseguito nell'estate del 1606, durante il soggiorno presso Marzio Colonna (nella stessa epoca in cui vennero realizzate anche le altre due tele appena descritte), quale fu il suo destino? La *Cena in Emmaus* prese presto, come si è visto, la strada di Roma, per essere venduta dal banchiere Costa, al fine di procurare a

³² Molto differente da quella, più elaborata quale soggetto ed anche a livello cromatico, che il pittore dipinse nel 1602 per Ciriaco Mattei, transitata dopo il 1605 nella collezione di Scipione Borghese, presso i cui discendenti restò fino al 1801, per entrare poi a far parte delle raccolte della National Gallery di Londra nel 1839.

³³ *Caravaggio nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto, Il doppio e la Copia*, Roma, Gangemi editore, 2000, p. 76.

³⁴ Argomento di un prossimo articolo per questa stessa rivista.

³⁵ Dettagli su cui torneremo nella seconda parte dell'articolo, la cui pubblicazione è prevista nel numero di luglio/agosto.

Caravaggio denaro utile per la fuga. *La Maddalena in estasi*, invece, venne portata dal pittore con sé durante il suo peregrinare: è infatti segnalata per la prima volta insieme a due esemplari del *San Giovanni Battista* in una lettera del nunzio apostolico a Napoli e vescovo di Capua, Deodato Gentile, indirizzata il 29 luglio del 1610 al cardinale Scipione Borghese a Roma. Gentile vi annuncia, come è ormai risaputo, la morte del pittore, avvenuta il 18 luglio, ricordando che il Merisi era partito da Napoli su una feluca con tre dipinti destinati al cardinale e che, dopo l'arresto del pittore a Palo e il ritorno della feluca a Napoli, le tele si trovavano in casa della marchesa Colonna Sforza, allora ospite del nipote Luigi Carafa, nel Palazzo Colonna di Stigliano (poi Palazzo Cellamare) nel Borgo di Chiaia.

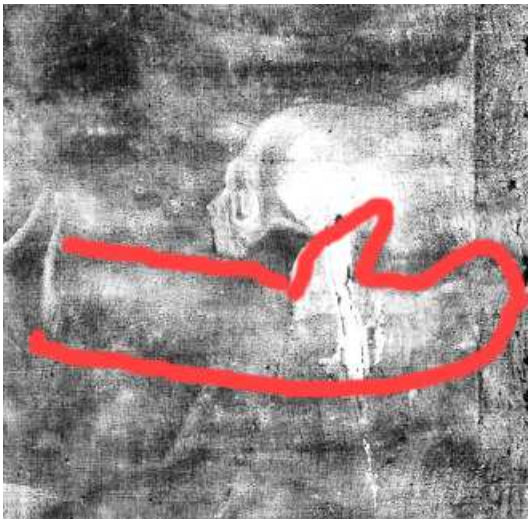
Essendo il *San Francesco in contemplazione* un evidente soggetto devozionale e non da collezione, stupisce che sino ad oggi nessuno storico dell'arte abbia messo in relazione la tela con la Chiesa e il Convento di San Francesco di Palestrina,³⁶ a pochi passi da Palazzo Colonna, nel rione Scacciati: il piccolo cenacolo di anime francescane del Monte Prenestino (oggi Castel San Pietro Romano, definitivamente chiuso nel 2018) ruotò inizialmente intorno alla figura della beata Margherita Colonna (1255-1280) e al di lei fratello, il cardinale Giacomo, protettore degli Spirituali francescani (fedeli allo spirito della Regola e al Testamento di Francesco, che praticavano l'ideale di assoluta povertà). Il convento e la chiesa furono costruiti nel 1495 per ospitare il crescente nucleo di Frati Minori Osservanti, chiamati a Palestrina dal vescovo Sommariva (1412-1428), ospitati in un primo momento nella chiesa di San Biagio.

L'insediamento fu poi sancito con la Bolla di fondazione di papa Martino V (1417-1431) nel 1426. La chiesa fu consacrata dal vescovo Girolamo Bassi (1492-1503) nel 1504 ed è ricca di opere d'arte: la prima cappella, partendo dall'ingresso, è dedicata a San Francesco d'Assisi, e vi si conserva una statua lignea del Seicento raffigurante il Santo nell'atto di ricevere le stimmate; la seconda è dedicata a San Francesco da Sales e presenta una fastosa decorazione in stucco; la terza è dedicata a San Francesco da Paola. L'ultima è la cappella del Crocifisso, il cui nome deriva dal crocifisso ligneo della metà del XV secolo e collocato sull'altare. Tutte le cappelle presentano le pareti affrescate con differenti soggetti inerenti il santo di Assisi.

Nella zona del presbiterio, coperta da una volta a crociera affrescata, è collocato l'altare marmoreo, sul quale è posizionato il trittico della metà del XVI secolo opera di Andrea Sabatini (1480-1530), che raffigura la Madonna con Bambino nello scomparto centrale e i Santi Agapito e Francesco rispettivamente a destra e a sinistra; nella cimasa è il Padreterno tra angeli e nella predella tre momenti della Crocifissione di Cristo tra figure di Santi, mentre al di sotto è

³⁶ *Il Convento di San Francesco in Palestrina: storia, documenti, descrizione, analisi, tipologia architettonica, ipotesi di restauro*, a c. di A. Artioli, R. Patriarca, Circolo culturale prenestino R. Simeoni, 1984.

custodito il corpo di santa Costanza vergine e martire. Sui lati del presbiterio, entro cornici in stucco, sono affrescati su una parete *Il Martirio di sant'Agapito*, e sull'altra *L'arcangelo Michele che vibra la spada sul diavolo tra santa Chiara e san Biagio*. Nel refettorio è affrescata un'Ultima cena da datare ai primi anni del Cinquecento. Nel 1637, per volere del Papa Urbano VIII, il convento passò nelle mani di una comunità di Frati Riformati.



Alla luce di una possibile commissione al Caravaggio del *San Francesco* da parte di Marzio Colonna per questa chiesa francescana di Palestrina, la scarna iconografia della tela acquisterebbe ancora maggior significato, specie se inserita nel contesto di una cappella dedicata al momento di elevazione mistica del Santo. A ciò si aggiunga che le radiografie della tela di Carpineto mostrano una modifica anche nella lunghezza della manica del saio, perfettamente coerente con alcune testimonianze scritte, che ricordano il saio degli Spirituali *truncatus manicis et abbreviatus a parte inferiori usque ad mediam tybiam* (tagliato alle maniche ed accorciato dalla parte inferiore fino a metà tibia) e la veste *sordida et dislacerata* (sporca e lacerata), mentre le costituzioni ufficiali dell'Ordine, già nel 1316, avevano disposto l'uso di abiti ampi e di colore uniforme. La veste del *San Francesco in contemplazione* pare originariamente rispondere al povero saio degli Spirituali (più corto, sbiadito e rappezzato).³⁷

Nessun'altra tela presenta questo dettaglio.

Il dipinto dovette rimanere presso i francescani di Palestrina almeno sino al 1612, data che si rivela importante nei rapporti tra Marzio Colonna e Pietro Aldobrandini. I due feudi Colonna e Aldobrandini erano confinanti: il 7 gennaio del 1612, Giulia Colonna vendette, a nome di suo marito Marzio, al cardinale Pietro Aldobrandini tre quarti della terra di Monte Fortino e metà di una tenuta detta "La Torre", territori che, nonostante l'intervento del papa, non vennero mai pagati dal cardinale, tanto che i Colonna ne tornarono in possesso e li poterono poi rivendere al Cardinale Borghese. Da quanto risulta anche dai documenti del Banco Costa-Herrera, i Colonna avevano, sin dal 1600, debiti della notevole cifra di diecimila scudi con il Banco, tanto che questo si trova a dover sequestrare alcuni argenti alla famiglia. Sebbene il debito risulti saldato

³⁷ Ferdinando Bologna, *I pittori alla corte angioina di Napoli e un riesame dell'arte nell'età fridericiana 1266-1414*, Ugo Bozzi Editore, Roma, 1969; collana: Saggi e studi di storia dell'arte, cfr. p. 167-168.

l'anno successivo, il tentativo di vendita dei terreni, nel 1612 parrebbe confermare i bisogni finanziari della famiglia di Marzio.³⁸

Che si sia trattato di un dono offerto dai Colonna direttamente al cardinale Aldobrandini o di una vendita del dipinto di mano del Caravaggio al cardinale per motivi economici, o ancora di un omaggio dei Colonna alla nuova chiesa voluta dall'Aldobrandini, è un dato di fatto che il dipinto del Caravaggio passò, ad una certa altezza cronologica, a Carpineto.

Va però rilevato che il passaggio potrebbe anche essere successivo al 1612 e che la correzione dell'abito francescano potrebbe in realtà coincidere con il passaggio della stessa Chiesa e Convento di Palestrina ai Frati Riformati (il cui saio presentava un cappuccio piccolo e tondeggiante).

Studi editi in seguito alle analisi condotte nel 2000 dal team di Rossella Vodret³⁹ hanno molto insistito sui risultati delle riflettografie, dell'*imaging* e della spettrometria XRF in scansione macro (MA-XRF), a cui sia la tela proveniente da Carpineto, sia quella apparentemente identica conservata presso la chiesa dei Cappuccini di Santa Maria dell'Immacolata Concezione a Roma, sono state sottoposte.

L'argomento che ha avuto un rilievo centrale nel dibattito attributivo e di contesto cronologico è proprio la trasformazione del cappuccio e del colletto della tela di Carpineto, per adattare la veste del Santo all'abito dei frati Minori Riformati Zoccolanti, correzione che non compare in nessuna delle repliche. Questa modifica è stata generalmente ricondotta dagli studiosi ad una committenza o comunque ad un legame col cardinale Pietro Aldobrandini, il quale almeno dal 1609 aveva in animo di far erigere la chiesa di San Pietro a Carpineto e fu inizialmente in dubbio se affidarla ai Cappuccini (il lungo cappuccio a punta, cucito al saio, caratteristico di questa famiglia francescana, infatti, appare ai raggi X sotto la tela di Carpineto) o ai Minori Riformati Zoccolanti, il cui saio con cappuccio, staccato dalla tunica e più tondeggiante, è quello che risulta dopo l'adattamento da parte di una mano esperta, ma non autografa. I lavori, e i conseguenti pagamenti, per la costruzione della chiesa e del convento di Carpineto sono documentati solo a partire dall'aprile del 1613 e continuano fino al 1617, con le spese per l'arredo della chiesa.

Se come parrebbe logico, anche la tela caravaggesca faceva parte degli arredi, l'adattamento del cappuccio deve essere stato realizzato tra il momento del passaggio di proprietà (1612?) dai Colonna al cardinal Aldobrandini e l'esposizione nella chiesa ultimata (1617?). Rossella Vodret

³⁸ Archivio Segreto Vaticano, Fondo Origo-Del Palagio, b. 11, cc. 239r e v e 240r, 20 febbraio 1601

³⁹ Per cui cfr. AA.VV. *Caravaggio nel patrimonio del Fondo Edifici di Culto: Il doppio e la Copia*, Roma, Gangemi editore, 2000.

ritiene che l'autore di questa modifica, così come della prima copia del dipinto, che sarebbe servita poi come prototipo per tutte le altre, sia il caravagista Bartolomeo Manfredi (1582-1622).⁴⁰

1. I sei esemplari del *San Francesco in contemplazione*

Tra il 1967 e il 1968, Maurizio Marini e Maria Brugnoli si contesero la scoperta della tela (ritrovata in pessime condizioni di conservazione) di cui si è sin qui parlato, a Carpineto Romano, nel coro della Chiesa di San Pietro.

Prima del 1967-68, agli storici dell'arte era noto un solo esemplare, leggermente più grande di



quello di Carpineto, custodito dal 1626 presso la Chiesa di Santa Maria della Concezione, in via Veneto (si veda foto qui in alto: a sinistra la tela di Carpineto, a destra quella dei Cappuccini, di cm 130 x 98).

La tela era conservata, per l'esattezza, nell'Oratorio della chiesa e venne inserita nel corpus caravaggesco nel 1908 da Giulio Cantalamessa.⁴¹ Sul retro del dipinto venne ritrovato un

⁴⁰ R. Vodret, *Caravaggio nel patrimonio*, cit. p. 50

⁴¹ «Penso che davanti a questo quadro si deve senza esitazione pronunziar il nome di Michelangelo da Caravaggio», *Un quadro di Michelangelo da Caravaggio*, in *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, Anno II, Fasc. XI, notizie delle gallerie, dei musei e dei monumenti, Roma 1908, pp. 401-402.

cartellino secentesco che recitava: *Il S.re Francesco de Rustici dà sto quadro a i padri Capucini con tale /nd .. che n..n ..si possi dare a nisuno.* Maria Barbara Guerrieri Borsoi, Marco Pupillo e Lothar Sickel hanno restituito un profilo attendibile del donatore: Francesco de Rustici, devoto di S. Filippo Neri e al suo santo eponimo, Francesco, era impegnato nella più importante associazione assistenziale filo-pauperista dell'epoca a Roma: l'Arciconfraternita della SS Trinità dei Pellegrini e Convalescenti a Roma (dal 1566 ca). Marco Pupillo anche ricostruito il grave dissesto finanziario del Rustici (dal 1586), tale da non poter finire i lavori della cappella di famiglia in S. Maria sopra Minerva. Fu costretto dapprima ad affittare il suo Palazzo e poi a venderlo al Cardinale Ottavio Paravicino. Particolare evidenziato sia dalla Guerrieri Borsoi, che da Pupillo, che il nome di Caravaggio non viene menzionato né nell'inventario del testamento, né nell'atto di donazione della tela al convento. Inoltre il dissesto avrebbe certamente portato il de Rustici a vendere il dipinto per soddisfare i suoi creditori. Alessandro Zuccari ipotizza (1990) che il de' Rustici abbia donato questo dipinto ispirato alla religiosità cappuccina al convento di S. Bonaventura.

Va notato che la tela di Carpineto doveva essere, in origine, leggermente più grande rispetto alle dimensioni attuali, presentando oggi alcune rifilature, specie nella parte inferiore. Proprio queste rifilature non permettono di comprendere se vi fossero presenti due dettagli che appaiono, da quanto ho potuto appurare in almeno altri tre esemplari dello stesso dipinto: ossia un trifoglio, simbolo trinitario, oltre che francescano (giacché rimanda al *tau* della croce francescana), ubicato sotto al ginocchio del santo, e due fiori accanto alla roccia in basso a destra. Dopo le analisi riflettografiche, la critica è quasi unanimemente concorde nel riconoscere come originale caravaggesco la tela di Carpineto e come copia di buona fattura quella della chiesa romana.

A testimoniare la fortuna dell'iconografia, e a conferma dell'esistenza di un prototipo, facilmente accessibile ai "copisti", alcuni documenti attestano la presenza di copie del soggetto (alcune attribuite allo stesso Caravaggio da più studiosi) in collezioni secentesche. Tutte queste repliche devono essere state realizzate a partire da un modello unico raffigurante il santo vestito col saio cappuccino, nessuna di esse presenta il dettaglio delle labbra schiuse e della lingua tra i denti, in almeno tre sono presenti trifoglio e i fiori.

Ritengo assai probabile che il prototipo per le varie copie vada rintracciato nel dipinto della chiesa cappuccina di Santa Maria in via Veneto da cui deriverebbero direttamente altri tre esemplari, ossia: la tela di 127x95,7 cm, oggi presso la Galleria Cesare Lampronti di Roma; la tela di 136,5x91,5 cm già facente parte, agli inizi del Novecento, della collezione privata dell'avvocato fiorentino Angelo Cecconi, in seguito in collezione privata a Londra, poi tornata a Roma (da cui

verosimilmente proviene) ed oggi di proprietà dell'antiquario Mario Bigetti; e infine la copia in collezione privata a Malta.⁴²

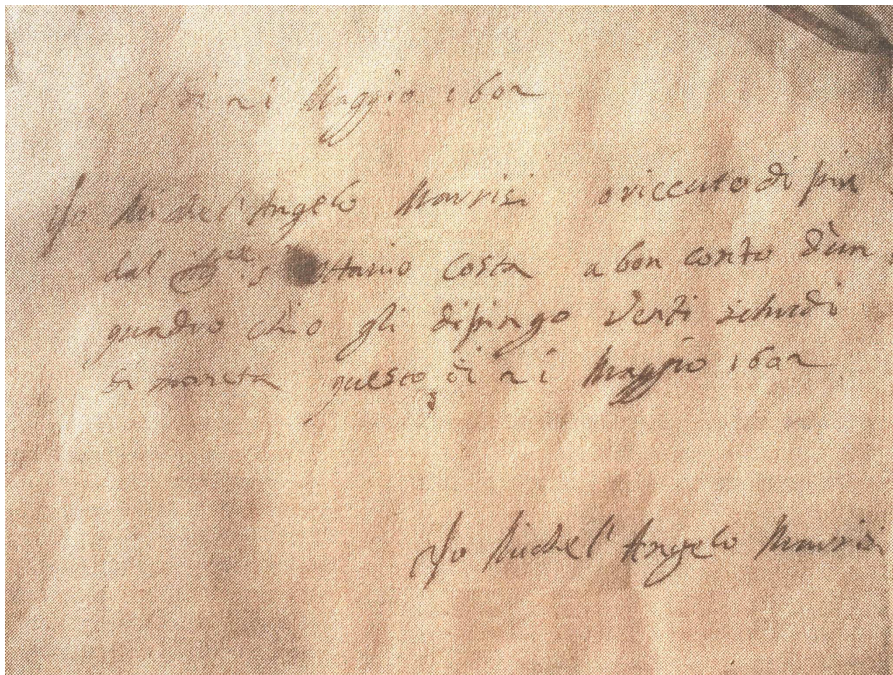
1.1. La copia in collezione privata a Malta

Grazie agli studi di Luigi Spezzaferro e di Ferdinando Bologna, sappiamo che, nel 1631, il figlio del banchiere Ottavio Costa, Antoniotto, inviava da Roma a Malta alcuni quadri, tra cui un *San Francesco*. L'inventario dei beni di Ottavio (1554-1639), stilato *post mortem*, e allegato all'ultimo testamento del banchiere, elenca da subito come opere del Merisi: un San Giovanni Battista nel deserto e un «altro quadro di San Francesco fatto dall'istesso Caravaggio».⁴³

Come è noto, accanto a probabili copie da Caravaggio inventariate nella collezione Costa e sino ad oggi non ritrovate, tre erano i quadri autografi del Merisi: in ordine cronologico, un *San Francesco* identificato con quello custodito ad Hartford, la *Giuditta e Oloferne* di Palazzo

Barberini e il *San Giovanni Battista* di Kansas City.

Il banchiere genovese del Banco Herrera e Costa, che gestiva le finanze della Camera Apostolica Vaticana, era stato tra i committenti del Caravaggio, come attesta, tra l'altro, una ricevuta di pagamento, autografa del Merisi, scoperta da Maria Cristina Terzaghi presso l'Archivio di Stato di Siena: «il di 21 maggio 1602 / Io Michel'Angelo Marrisio o



⁴² Cfr. J. Azzopardi, *Un San Francesco di Caravaggio a Malta nel secolo XVIII, commenti sul periodo maltese del Merisi*, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio: la vita e le opere attraverso i documenti*, cit. , pp. 195-211.

⁴³ Archivio di Stato di Roma, Notai AC, Hadrianus Gallus, b. 3481, cc. 261r-268v; 289r-294r, in particolare, c. 235r.

riceuto di più dal ill[ust]re S[igno]r Ottavio Costa a bon conto d'un quadro ch'io gli dipingo venti schudi di moneta questo di 21 maggio 1602 / Io Michel'Angelo Marrisì» (figura riprodotta nella pagina precedente).⁴⁴

Come ricorda M. C. Terzaghi: «Indagando sulla vicenda del rapporto tra Ottavio Costa e Caravaggio, il problema delle copie tratte dagli originali del maestro emerge a date altissime e in dosi massicce, tanto da far pensare che il Costa sia stato tra i primi a servirsi delle repliche del maestro quali degni sostituti degli originali». ⁴⁵

Non vi sono dubbi che la tela di Malta sia una replica, per quanto molto ben eseguita, né, d'altronde il suo primo proprietario documentato, Antoniotto Costa, accennò mai ad un originale caravaggesco: il “copista” (al contrario di Caravaggio, che dipingeva alla prima e, come anche altri pittori coevi, faceva emergere le figure dalla base preparatoria della tela, ossia incidendo la pasta del colore ancora morbida con il retro del pennello) ha tracciato la figura di Francesco con un sottilissimo disegno preparatorio, rilevato dalla riflettografia sia sul volto del santo, sia lungo il profilo del saio, in particolare nel colletto e nel cappuccio, sia attorno al teschio, alla croce e tra le dita della mano. Inoltre, rispetto al consueto procedimento adoperato da Caravaggio, chi ha dipinto la versione maltese ha proceduto per velature, non ricorrendo quasi mai all'impiego della preparazione cosiddetta “a risparmio”, ma velando anche i mezzi toni dell'incarnato e i bruni del fondo con un colore affine a quello della preparazione.⁴⁶

Nella metà del Settecento la tela, inviata a Malta dal Costa nel 1631, appare nel testamento redatto dal Vescovo di Malta Paul Alpheran de Bussan, il quale lo ascrive tra i dipinti di sua proprietà e lo lascia al Barone di Remsching. Nel corso dell'Ottocento, il *San Francesco* è acquisito da una nobile famiglia maltese e solo nel 2005 è passato all'attuale proprietà e nel 2007 esposto per la prima volta.

(prosegue nel prossimo numero)

⁴⁴ Siena, Archivio di Stato, Fondo Origo, b. 167, f. 592r, 1602, maggio 21. Cfr. A. Bertolotti, *Esportazione di oggetti di Belle Arti da Roma nei secoli XVI, XVII, XVIII*, Archivio storico artistico, archeologico e letterario della città di Roma, I-11, 1877, p. 45; e M. Cuppone, “Un quadro ch'io gli dipingo”. *Nuova luce su Caravaggio per Ottavio Costa, dalla Giuditta al San Giovanni Battista*, in *Caravaggio e i suoi*, a cura di P. Carofano, atti delle giornate di studio (Monte Santa Maria Tiberina, 8-9 ottobre 2016), Pisa 2017.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 295.

⁴⁶ Come si desume dal *Catalogo della mostra Francesco nell'arte: da Cimabue a Caravaggio*, Giovanni Morello, Stefano Papetti, Silvana editoriale, 2016.



Fig. 1. La tela proveniente da Carpineto Romano



Fig. 2. La tela esposta nella Chiesa dei Cappuccini a Roma, si notino un trifoglio e l'accenno di libro sotto il braccio più lungo del crocifisso



Fig. 3. Tela in collezione privata, Malta. Si noti la bocca serrata e non schiusa, come nella tela di Carpineto. In basso a destra appaiono sia un quadrifoglio, sia due fiori. Inoltre, dalle radiografie, è emerso un leggero disegno preparatorio, identico al risultato finale, segno distintivo dell'attività di un copista.



Figura 4. Tela nella collezione privata Cesare Lampronti, Roma, si noti il fogliame e un libro verde sotto il crocifisso

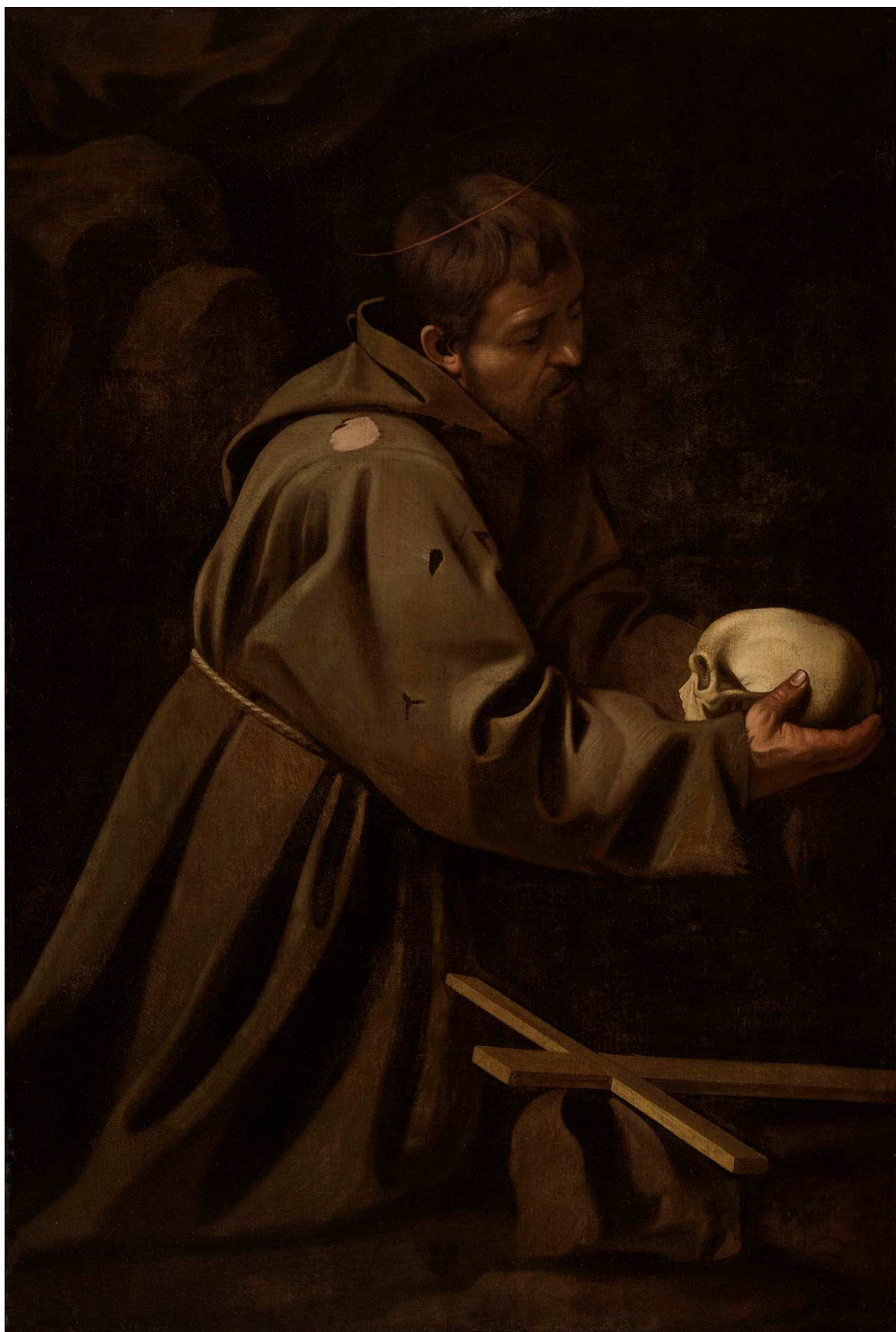


Fig. 5. Tela nella collezione privata Mario Bigetti, Roma, già collezione Cecconi, Firenze

Arte svizzera: uno sguardo da Milano

IRENE CARAVITA

Sapienza, Università di Roma

A cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, l'arte contemporanea svizzera riceve una particolare attenzione da parte del mondo culturale milanese. Questo accade in primo luogo grazie alla presenza in città del critico luganese Walter Schönenberger, ma non solo: la galleria *Diagramma* diventa in quegli anni uno spazio facilmente accessibile a tanti artisti svizzeri, grazie all'attenzione del suo direttore Luciano Inga Pin, ricordato oggi come un intellettuale, un appassionato d'arte ed un acuto talent scout, prima che un mercante.

Nato a Milano nel 1937, era cresciuto all'estero e aveva studiato medicina e psicologia tra Amburgo e Zurigo¹ prima di tornare a Milano intorno al 1963. Iniziò in quel periodo a collaborare con alcune gallerie (non solo milanesi), finché nel gennaio 1969 inaugurò *Diagramma arte contemporanea*, in via Borgonuovo 18, il cuore della Milano dell'arte.

Sulla rivista *Gala* questa è descritta come una galleria «per multipli, nuove tendenze, film sperimentali e design» il cui obiettivo è di «fare il punto della situazione artistica proponendo i nuovi nomi o quelli ancora sconosciuti sul nostro mercato».²

Nei mesi successivi, sempre sulla stessa rivista (Inga Pin ne era direttore della sezione artistica) comparve spesso la nuova galleria: sia con vere e proprie pagine pubblicitarie, sia con brevi recensioni e report. Attraverso un controllo incrociato con altre fonti sono giunta a definire con un buon grado di precisione la cronologia delle mostre da essa organizzate.³ Ho potuto così notare una presenza svizzera particolarmente significativa, dovuta certo alla vicinanza geografica, ma ipotizzo agevolata dai frequenti viaggi di Inga Pin, nonché dalle sue conoscenze linguistiche: parlava fluentemente francese, tedesco oltre che italiano.

Se oggi la galleria *Diagramma* è ricordata per aver portato in Italia per la prima volta artisti “body” come Urs Lüthi (Kriens, 1947), lo è molto meno per quegli artisti che facevano ricerche scultoree d'avanguardia: strutture di neon e altri materiali industriali che coinvolgevano attivamente lo spettatore, spingendolo a riflettere sulla dinamica della percezione dello spazio espositivo e dell'opera in sé. Una linea ben rappresentata dagli svizzeri Carlo Cotti e Fausto Gianinazzi, sui quali mi soffermerò, che insieme a Gabriele De Vecchi, Sandro De Alexandris, Thea Vallé, costituiscono il primo nucleo di mostre della neonata galleria *Diagramma*.

¹ Dalla quarta di copertina di L. Inga Pin, *Rapporto 80*, Libera Umanità Editrice, Milano, 1975.

² *Gala*, n. 32, ottobre-novembre 1968, p. 45.

³ Rimando per questo al mio contributo *Milano 1965-1975: i primi anni di attività di Luciano Inga Pin* negli *Atti del Convegno In Corso d'Opera 3*, Roma, 12-13 aprile 2018, in stampa.

Nell'aprile 1968, Inga Pin firmò l'articolo *Opere recenti di Carlo Cotti*,⁴ e pochi mesi dopo presenta questo artista in occasione di una mostra personale a Torino,⁵ scrivendo un breve testo critico per il piccolo opuscolo.

Cotti (Lugano, 1903), a differenza della maggior parte degli artisti che Inga Pin esporrà, è maturo e consolidato, ma allo stesso tempo fresco di una svolta importante nella propria ricerca artistica. Infatti, dal 1967, aveva iniziato a lavorare con vetro ondulato per uso industriale, sconfinando in campi ben lontani dalla pittura post impressionista, con la quale aveva esordito negli anni Trenta.

«Lo spazio così conquistato diventa architettura, ambiente, e si impadronisce dell'uomo come elemento essenziale del suo vivere»: con un tono quasi poetico, Inga Pin descrive il suo nuovo lavoro nell'articolo sopra citato.⁶

Nel breve catalogo della mostra torinese, il gallerista definirà inoltre questi lavori «nuove strutture di visione», e li metterà in relazione con quelli coevi del tedesco Heinz Mack e di Nanda Vigo (italiana, ma formatasi al Politecnico di Losanna):

«Accanto a qualche oggetto a limite parete, nel quale la valorizzazione della percezione ottica è provocata semplicemente dalla sua stessa superficie, egli presenta alcune colonne di cristallo che fungono da veri e propri catalizzatori di luce e, al tempo stesso, stimolano una forte suggestione psichica-visiva. Qui la luce penetra, si riflette moltiplicandosi e determina da sola – e cioè senza intervento meccanico – una strutturazione dinamica dell'ambiente in cui è situato l'oggetto in questione».⁷

Cotti parteciperà negli anni immediatamente successivi a due collettive organizzate al *Diagramma: Neon* nell'ottobre 1969 e *Presenze 1970*, l'anno successivo. Compare ancora tra gli artisti rappresentati dalla galleria in una pubblicità del 1971, contestualmente alla pubblicazione di una cartella di sue serigrafie dal titolo *Cinque variazioni*.⁸

Il secondo caso che intendo esaminare è quello del giovanissimo Fausto Gianinazzi (Lugano, 1946), al quale la galleria *Diagramma* organizzò la prima vera personale.

Inaugurata il 10 gennaio 1970, comprendeva anch'essa strutture in plexiglass e neon. Fu recensita da Gualtiero Schönenberger su *NAC*⁹ in termini decisamente positivi. L'artista, parafrasando

⁴ L. Inga Pin, *Opere recenti di Carlo Cotti*, in *Gala* n. 29, aprile-maggio 1968.

⁵ Idem, *Nuove strutture di visione in Carlo Cotti*, pieghevole della mostra tenuta al Centro d'informazione Estetica di Torino, dal 22 novembre al 7 dicembre 1968.

⁶ Idem, *Opere recenti di Carlo Cotti*, in *Gala* n. 29, aprile-maggio 1968.

⁷ Come si legge in *Gala* n. 50, novembre 1971, p. 70.

⁸ Stampate a colori, in venti esemplari, per le Edizioni Diagramma, Milano, 1971.

⁹ G. Schönenberger, *Galleria Diagramma, F. Gianinazzi* in *NAC* n. 30, febbraio 1970, pp. 16-17.

Schönenberger, studiava il modo di utilizzare la luce come elemento compositivo capace di modificare le superfici: le sue strutture immobili vivono dei movimenti dello spettatore il quale è spinto a provocare e cercare effetti cinetici e improvvise aperture che rivelano tutte le potenzialità spaziali delle opere.

Anche Gianinazzi aveva partecipato alla collettiva *Neon* già citata, ed era stato notato come «il giovane luganese particolarmente promettente».¹⁰

Gualtiero era lo pseudonimo con il quale Walter Louis Frédéric Schönenberger (Lugano, 1926) firmò gli articoli di critica d'arte negli anni in cui visse a Milano, tra il 1968 e il 1977.

Particolarmente attento alla presenza dei connazionali a Milano, il suo nome si intreccia spesso alle vicende della galleria di Luciano Inga Pin: oltre a scrivere di Gianinazzi, Schönenberger firma nel 1973 una monografia piuttosto corposa dedicata a Carlo Cotti.¹¹

Di particolare interesse in questo contesto è la collettiva *Giovane arte svizzera*, organizzata da Schönenberger alla Rotonda della Besana per l'estate 1972, inclusa nel ciclo di eventi promossi dalla Ripartizione iniziative culturali del Comune di Milano. Una sfortunata mostra, che non aprì mai al pubblico, come riferì Francesco Vincitorio su *NAC*, a causa di un calcinaccio staccatosi dal soffitto a pochi giorni dall'inaugurazione. Fu però visitata da un piccolo gruppo di addetti ai lavori. Le parole di Vincitorio furono estremamente elogiative, a cominciare dal rammarico per la “figuraccia” milanese, che ha annullato questa “occasione straordinaria”:

«Gualtiero Schönenberger, da quel critico serio, attento e sensibile che è, aveva lavorato con molta passione e intelligenza ed era riuscito a mettere insieme una rassegna stimolante e, soprattutto, anticonvenzionale rispetto ai *cliché* svizzero che aveva caratterizzato, per esempio, le recenti mostre al New York Cultural Center e al Grand Palais di Parigi».¹²

Si riferisce alla scelta di coinvolgere nomi come Urs Lüthi (un suo *Ritratto* illustra la recensione) o Markus Raetz. Questa mostra sarebbe stata un'occasione utile per smantellare i preconcetti e i dubbi sulla qualità di una ricerca artistica autenticamente svizzera, conclude:

«Proprio una mostra così viva e antiufficiale poteva insegnare molte cose, poteva convincere che, pur con i suoi pesanti condizionamenti, esiste anche una diversa realtà svizzera, una realtà

¹⁰ F. Vincitorio, *Panoramica*, in *NAC* n. 23, ottobre 1969, p. 24

¹¹ G. Schönenberger, *Carlo Cotti, dal 1921 ad oggi*, catalogo della mostra alla Villa Malpensata di Lugano, stampato in 1500 copie, Locarno, 1973.

¹² F. Vincitorio, *Giovane arte svizzera*, su “*NAC*” 6/7, giugno-luglio 1972, pp. 23-24. Vincitorio era il fondatore e direttore di “*NAC*” e si dimostra in questi anni molto attento a recensire o pubblicare informazioni sugli artisti che questo intervento prende in considerazione.

dove, per esempio, c'è spazio per l'ironia o per una peculiare, intima fantasia o per una acuta presa di coscienza di una alienazione che la particolare condizione sociale di quella nazione rende addirittura paradigmatica».

Per fortuna rimane almeno il catalogo¹³ con testi dello stesso Schönenberger, di Jean Christophe Ammann e Theo Kneubühler.

Già a maggio Luciano Inga Pin aveva scritto della mostra alla Besana, un articolo un po' frettoloso (ma non breve!) su "Gala",¹⁴ al quale forse Vincitorio deve qualcosa. Vi si legge un elogio complessivo dell'iniziativa e al suo promotore dalla "solida cultura e sensibilità", che va a colmare la lacuna di informazioni sul contesto culturale svizzero. Ma Inga Pin avanza qualche perplessità sulla scelta dei nomi raccolti nel percorso di selezione: l'accusa è che una "frettolosa generosità" ha finito per nuocere un po' a tutti, e che l'etichetta di "quasi concettuali" usata per raggruppare alcuni nomi non funziona.

Seguendo i suoi personali gusti e interessi, Inga Pin si sofferma su Raetz e Lüthi (avevano entrambi avuto da poco una personale al Diagramma)¹⁵ e su Franz Gersch, artista definito "il nome più nuovo, il caposcuola dell'iperrealismo svizzero", pur scorrendo quasi tutti i nomi degli artisti coinvolti.

La sua analisi è evidentemente sostenuta da una conoscenza precisa e puntuale di quello che avveniva in quella "piccola e poliedrica nazione", come provano altri suoi articoli apparsi su Gala e Nac,¹⁶ che continuano ad essere estremamente critici sulle attività culturali svizzere (soprattutto del Canton Ticino) ma sintomo appunto di uno sguardo attentissimo a cogliere ogni novità.

¹³ *Giovane arte svizzera*, Ed. Arti grafiche Fiorin, Milano, 1972.

¹⁴ L. Inga Pin, *Giovane arte svizzera*, in *Gala* n. 2, maggio 1972, pp. 40-42.

¹⁵ Markus Raetz a marzo 1971, Urs Lüthi a marzo 1972.

¹⁶ L. Inga Pin, *Musei ed avanguardie in Svizzera*, in *Gala* n. 43, settembre 1970; *D'après Lugano*, Ibidem, n. 47, maggio 1971.

Ennio Calabria e la folgorante ambiguità dell'intravisto

SERGIO ROSSI

Sapienza, Università di Roma

La bellissima mostra monografica su Ennio Calabria curata da Gabriele Simongini¹, rende finalmente il giusto omaggio, grazie anche al monumentale e documentatissimo Catalogo che l'accompagna nei tipi di Silvana editoriale,² ad uno dei più importanti artisti italiani del secondo Novecento e dei primi anni del terzo millennio.

Nato a Tripoli nel 1937, Calabria, poco più che ventenne, si era già imposto all'attenzione dei critici più attenti e "liberi", come Derna Muratori che il 24 ottobre del 1958 scriveva: «Lasciateci fare un nome nuovo. Quello di Ennio Calabria, un pittore che si preannuncia veramente 'importantÈ, impegnato e impegnativo, serio, quadrato, convinto e deciso a romperla con i compromessi, con i doppi giochi 'astratto- figurativo'. Di Ennio Calabria sentirete parlare, ve lo diamo per certo».³

Facile profezia che trovava conferma già pochi giorni dopo con la sua personale alla Galleria La Feluca, dove il giovane pittore si impose all'attenzione del pubblico e della critica, come dirà più tardi Mario De Micheli, per la novità del suo stile, che guardava all'attualità del momento attraverso il filtro della lezione delle avanguardie storiche «anche, in più di un caso, quella critica che si può pensare più lontana dalle sue posizioni. Il fatto è che Calabria, sin dall'inizio della sua carriera e quindi lungo l'intero percorso della sua ricerca, ha rivelato una così folta ricchezza di motivi e una tale energia figurativa, che non poteva accadere diversamente. Da principio è stato soprattutto il suo straripante talento a muovere un simile interesse, ma in seguito, insieme col carattere evidente delle sue doti, a sollecitare il rapporto critico con le sue immagini è stata anche e particolarmente l'attualità dei problemi di cui le immagini delle sue opere apparivano e appaiono prepotenti metafore».⁴

Straripante talento confermato da un capolavoro assoluto come il *Mattatoio* del 1959, dove il nostro C. riesce a fondere Soutine e Léger rivisitandoli nella chiave di un neo-espressionismo contemporaneo, che non può comprendersi appieno senza pensare anche ai film di De Sica e

¹ *Ennio Calabria. Verso il tempo dell'essere. Opere 1958-2018*, Roma, Museo di palazzo Cipolla (20-11-2017/ 27-1-2018).

² Cinisello Balsamo 2017.

³ *Ibidem*, pp.30-31.

⁴ in *Ennio Calabria*, Milano 1985.

Rossellini o alle graffianti periferie romane di Vespignani. E sempre del '59 è *La giuria*, quasi in bianco e nero e come impregnato del fumo denso delle sigarette dei 'giurati', descritti con coraggiosa e direi quasi incosciente ferocia (dato che dalle giurie sarebbe dovuto passare anche il giovane artista) e dove mi par di riconoscere tra gli altri Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, un defilato Dario Micacchi e in prima fila Renato Guttuso, il più cattivo di tutti.



La giuria

Siamo già in presenza di una ricerca del tutto personale, attratta ad esempio dall'esperienza realistica del gruppo di "Corrente", ma anche dalla pittura informale, come dimostra tra gli altri questo autoritratto del 1961 che entusiasmerà Micacchi: Calabria «s'è figurato volante sull'orizzonte del quadro quasi fosse aggrappato a una folgore, calzoncini bianchi e camicia rossa; sulla sinistra in piedi un operaio, un muratore col cappelletto di carte di giornali in testa, lo tiene

stretto forte per le caviglie, radicato alla terra e alla realtà; sulla destra con un mulinò di braccia e di mani cerca di scacciare/afferrare dei fantasmi goyeschi in figure di uccellacci».⁵

Ma lo dimostra soprattutto il suo personalissimo *Funerale di Togliatti* del 1965, che, rispetto alla versione guttusiana dello stesso tema (tra l'altro di sette anni posteriore) ci appare come travolto da una furia espressionistica e brechtiana. E mi riferisco proprio alla poetica dello "straniamento" del grande drammaturgo tedesco, il cui scopo non è solo quello di evitare il coinvolgimento emotivo dello spettatore, ma anche di suscitare un suo atteggiamento analitico e critico rispetto ai fatti rappresentati. Solo attraverso lo "straniamento", infatti, egli può sviluppare un libero pensiero critico, perché non sono le emozioni a dominarlo, ma un senso di stupore e di confusione che lo stimolano alla riflessione.

In effetti, rispetto alla tanto celebrata ma, a giudicare col senno di oggi, un po' tronfia e vaniloquente versione del maestro di Bagheria quella di Calabria appare assai più attuale, perché ci trasmette un senso di angoscia e stupore, quasi una profetica premonizione di un "inizio della fine" che allora forse erano ancora in pochi a cogliere ma sicuramente in pochissimi ad avere il coraggio di esprimere. D'altra parte, a me pare che è proprio di "straniamento" che C. parli quando dichiara: «Sono un pittore figurativo e il perché me lo sono chiesto svariate volte nel corso degli anni: il fatto è che per me è solo in rapporto alla realtà apparente che è possibile costruirne sensatamente la trasgressione».

Nel frattempo, nel 1963, insieme con gli artisti Attardi, Farulli, Gianquinto, Guccione e Vespignani e con i critici Del Guercio, Micacchi e Morosini, Calabria aveva fondato il gruppo "il pro e il contro", che diventa un punto fermo per il sostegno della pittura figurativa italiana in un periodo di egemonia del mercato dell'informale. Figurazione intesa però sempre nel modo personalissimo in cui la interpreta il nostro pittore e che, pur non rinnegando mai l'impegno sociale, si apre a nuove suggestioni sempre più materiche e neoespressionistiche, senza comunque rinunciare alla verità oggettuale. Mi riferisco, ad esempio a *Composizione senza vuoti* del 1969, una sorta di rivisitazione in chiave cubista delle celebri vedute parigine, piene di ombrelli, di Gustave Caillebotte; o a *Morte per ferro* di tre anni più tardi, dove gli ombrelli stessi diventano macchine infernali che riempiono ossessivamente la tela; o, ancora, a *Da una città d'Italia* del 1979, in cui protagonisti sono enormi sacchi di spazzatura lividi e grigi come fantasmi di Halloween.

Intanto, pochi anni prima, in *Studio per il gufo rosso* dedicato alla "Lotteria di Merano del 1974", il suo inquietante uccello dalle incendiarie tonalità di rosso si staglia in primo piano contro un volto femminile tra l'angosciato e il sognante, visto come in una penombra dalle

⁵ in *Ennio Calabria*, Milano 1987.

tonalità livide e volutamente contrastanti con il volatile che occupa la zona principale del proscenio. Intensa ricerca cromatica e forte tensione emotiva si saldano in una composizione al contempo visionaria e poetica e sicuramente emblematica della sua produzione di questo periodo. Che è così commentata da Giovanni Carandente: «Sensualità e protesta sociale sono state categorie primarie nell'evolversi della pittura di Ennio Calabria. Fondendosi, hanno finito per generare un tipo di allucinazione visiva, nella quale moto e colore, frammento e levitazione, il taglio inusitato di una prospettiva e il fremere di un corpo alimentato dalla passione come un incendio dal vento, compongono immagini che hanno riscontri nella dinamica della pittura figurativa degli ultimi anni ma singolarmente anticipano quel tema del fluttuare solitario di figure in uno spazio intensamente cromatico che è oggi usuale nel lessico di pittori più giovani, per esempio Chia e Cucchi»⁶.

Ma prima ancora di un rapporto, tutto da precisare, con la Transavanguardia, è all'espressionismo astratto americano che bisogna guardare, alla pittura "liquida" di Arshile Gorky e dell'ultimo Willem de Kooning, sempre innervata dal *furor* visionario di Ensor, Bacon, Giacometti. Mi riferisco, tra i tantissimi esempi che si possono fare, a *Il traghetto per Palermo* del 1984 o al bellissimo *Evento nell'acqua*, pura e fluida emozione di rossi e di grigi, o a tutto il meraviglioso ciclo de *L'ambiguità dell'intravisto* dei primi anni Novanta, dove il mare è il protagonista assoluto e pare proprio di essere coinvolti dalla sua fluida essenza come l'uomo, la donna, il pescatore, fantasmatiche presenze, che lo osservano dagli scogli o vi si tuffano dentro, grazie ad un gesto pittorico che si fa segno, colore, vibrazione di luce, in un continuo crescendo emotivo che plasma e insieme disintegra le figure ed i corpi.

E a ragione Simongini parla a questo proposito di "pittura come liquido biologico", «dell'emersione dal profondo, tramite la pittura, di una totalità psicofisica carica di mistero. L'opera, anche dopo la conclusione del processo operativo, continua a prendere forma davanti ai nostri occhi, inesorabilmente e inevitabilmente, mutevole e sempre mutante, come se fosse animata da forze segrete, misteriose, metamorfiche, ectoplasmatiche, che esercitano una costante azione sismica, deflagrante, sulle figure trasformate in 'campi energetici'»⁷. A questo punto l'antico dualismo astrazione-figurazione perde ogni ragione di essere e la sua diventa una pittura di pura emozione, di movimento incessante e universale, in cui modernità e tradizione coesistono in un'arte avvolgente e coinvolgente come poche e che sa anche farsi, a volte, sinuosa e accattivante, quasi chagalliana, come ne *La pensione accanto. Là in fondo*, del 1982, o struggente e melanconica come nella *Biografia rivisitata*, del 1989, in assoluto uno dei suoi

⁶ in *Calabria*, cit. 1985.

⁷ in *Ennio Calabria*, Cinisello Balsamo, cit. p. 18.

quadri più belli e che lo stesso autore così commenta: «Mia madre vestita da sposa e mio padre, la cui immagine si orizzontalizza prospetticamente, si prepara ad uscire come in precoce presentimento della sua prossima morte. Io sono quel piccolo aeroplanino di carta, sospeso»⁸.

Proprio in riferimento alla produzione degli anni '80 e '90 è particolarmente vero quanto osserva ancora Simongini circa il carattere volutamente 'contraddittorio' della pittura di Calabria e che si concretizza «prima di tutto nell'inquieta ricerca della sua tecnica pittorica, anzi, direi, nei modi sempre diversi e variabili, ma costantemente costruttivi e tesi a non disperdere energia, di stendere il colore, dalle rarefazioni più leggere e ariose ai più vorticosi grumi e inciampi materici, da una sorta di scrittura automatica fino al tentativo di preservare comunque, nell'apocalisse della forma, una riconoscibilità condivisa della figura umana inestricabilmente compromessa con la realtà»⁹. E questo vale anche per il decennio successivo, e mi riferisco, tra i tanti, a *Farsi rete*, *Ragazza con le piume*, *Discorso alla madre* tutti del 2003; *Passa un aereo* del 2004; *Nostalgia dell'indistinto* del 2005; *Ombre del futuro* del 2008 o *Il sogno del pescatore* del 2009. Fino al recente *Garrula morte* del 2012 dove gli inquietanti e hitchcockiani uccelli di oltre un trentennio precedente diventano come meccanici strumenti di morte e seppelliscono letteralmente brandelli di corpi umani, ma al contempo incendiano la tela con i loro squillanti colori da Carnevale di paese.

Nel frattempo Calabria aveva eseguito una memorabile serie di ritratti di Giovanni Paolo II, messi coraggiosamente a confronto con un sofferente Marco Pantani in una mostra del 2005 così commentata da Claudio Strinati: «Il corto circuito dell'accostamento tra Giovanni Paolo II e Marco Pantani non sorprende e non sconcerta specie se si considera come, iconograficamente parlando, la figura tragica del grande sportivo assurga alla sacralità del Crocifisso nella immagine dell'arrivo della corsa con le braccia alzate di un corpo sconvolto dal peso stesso dell'esistenza dolorosa proprio nel suo essere vittoriosa, mentre l'immagine del vecchio Papa dolente e combattivo sul limite di una Fede potente e invincibile è resa tutta in chiave di aggressivo laicismo nel confronto con l'assalto dei microfoni indispensabili ma incombenti come una tenebra che offende la bianca e gracile figura»¹⁰.

Gracile e dolente come quella di Pantani, e al riguardo mi viene in mente che anche al grande Merx, il "cannibale", avevano rubato un Giro d'Italia contaminando delle provette e facendolo risultare ingiustamente "dopato". Ma il ciclista belga aveva reagito alla sua maniera, raddoppiando i suoi sforzi e vincendo in maniera bulimica tutto quello che vi era da vincere,

⁸ Ibidem, p. 146.

⁹ Ibidem, p. 20.

¹⁰ in *Ennio Calabria. La forma della percezione*, Roma 2005.

mentre Pantani si era subito arreso alla propria fragilità prima ancora che all'altrui protervia; e lo immagino gridare "Dio mio perché mi hai abbandonato" su una salita che non sapeva più scalare e per lui era diventata più pesante di una croce. Come pesante lo era sicuramente anche per Merx, che però moltiplicava la forza delle sue pedalate, costretto com'era (anche lui da se stesso prima che dagli altri) a vincere, così come Pantani lo era a perdere e perdersi, figura tragica del vincitore come il romagnolo lo era dello sconfitto. E nella galleria di ritratti immaginari che Calabria ha eseguito, accanto a Inghrao, Mao Tze Tung, Berlioz, Borges o de Chirico non mi meraviglierei se un giorno trovassi anche Merx, così come Brecht e Mahler che



sicura

mente mancano attualmente nel suo Pantheon ideale. Siamo così giunti ad un recentissimo capolavoro del nostro C. eseguito proprio in occasione del recente Giubileo della Misericordia, ossia ad *Una morte per vivere* esposto presso S. Andrea della Valle e che non sfigura certo accanto ai tanti capolavori seicenteschi di cui è piena la chiesa.

Enorme acrilico che così, molto acutamente, ha commentato Paola Di Giammaria: «Il richiamo al *Christus Patiens* sulla croce, di ispirazione



bizantina, è evidente: è il Cristo sofferente con la testa reclinata sulla spalla, il corpo incurvato in uno spasimo di dolore. Questo è un uomo le cui forme si contorcono su una croce che pare di pietra, quindi già tomba: con una mano si aggrappa ad essa, accettandone il peso, mentre con l'altra sembra quasi subirla. È un'immagine sconvolgente che affronta l'enorme tema, lontano e vicino, del Cristo Crocifisso alla luce delle mutazioni in atto. Il costato dell'uomo, schiacciato tra pieghe disumane, si contrappone al ventre gonfio, quasi come se la morte generasse vita»¹¹. E infatti lo stesso Calabria ha scritto: «Quella morte di Cristo così necessaria alla vita, risponde

¹¹ in *7 artisti in 7 chiese per il Giubileo della Misericordia*, Roma 2016.

oggi all'arsura di scopo, spesso soddisfatta da angosciosi sogni di morte». Ma questo dipinto è anche un pezzo di straordinaria pittura pura, sintesi folgorante di un millennio almeno della tradizione figurativa italiana da Cimabue a Guttuso passando per Mantegna, Caravaggio o Mattia Preti.

Sempre nel 2016, a conferma della felice 'contraddittorietà' della sua arte, accanto al suo religiosissimo *Cristo Calabria* dipinge anche il laicissimo *Fusione celibe* che egli stesso così commenta: «Due innamorati si addormentano abbracciati ma ciascuno se ne va con il proprio sogno e nell'abbraccio ciascuno se ne va con il proprio telefonino, affermando la nuova legge virtuale secondo la quale 'masturbandosi si fanno figli'»¹². Ed è addirittura del 2018 *Questa lunga notte. Il branco* dove una torma inferocita di cani neri di cui pare di udire gli spaventosi latrati (e che a me hanno subito portato alla mente l'inquietante romanzo di Ian Ma Ewan¹³) dominano tutta la parte destra del grande acrilico, attraversato al centro da due fasci di luce rossa taglienti come laser: è questo a mio avviso uno dei più riusciti quadri che Calabria abbia mai dipinto, a conferma del fatto che a più di ottanta egli continua a possedere un'energia creativa e una capacità di rimettersi continuamente in gioco veramente stupefacenti.

Giunto al termine di queste mie note non posso non riferire una sensazione che si è andata trasformando via via in certezza e cioè che la maggior parte dei critici (e questa, mi si passi il gioco di parole, non vuole essere una critica) oltre che parlare del nostro pittore abbiano finito col parlare di loro stessi, delle loro letture, delle loro ansie tanto la sua arte è coinvolgente e per certi versi 'mediatica'. In effetti io credevo di essere riuscito a sfuggire a questa trappola e ne andavo anche fiero.

Alla fine però mi sono arreso e così ho deciso di concludere con alcune poche righe scritte in occasione di un mio recente viaggio in Patagonia e che recitano: «Due cigni bianchi e neri che nuotano/in un fiordo alla fine del mondo/le nuvole basse squarciate/dalle cime innevate delle Ande/alla luce ancora chiara del tramonto/e un silenzio infinito che ti avvolge/camminando verso "L'ultima Speranza"», che è il nome della principale locanda di Puerto Natales, ma potrebbe anche essere il titolo definitivo di tutta la produzione pittorica di Ennio Calabria. Addentrandosi in essa, ci si accorge infatti, come in una sorta di ritratto di Dorian Gray alla rovescia, di diventare, se non più giovani e belli, certo più fiduciosi e consapevoli di potersi lasciare alle spalle le brutture e le angosce dei tempi nostri (che la sua arte cattura e tritura) e di camminare appunto verso L'ultima Speranza, raggiungendola anche, prima di perdersi oltre i fiordi sperduti nel nulla.

¹² In *Ennio Calabria*, Cinisello Balsamo, cit. p. 174.

¹³ *Cani neri*, ed. it. Torino 2005.

Klee e Picasso in due mostre milanesi

SERGIO ROSSI

Paul Klee, insieme a Botticelli, è stato un amore della mia prima adolescenza (tredici/quattordici anni) quando già, per quanto possa sembrare poco verosimile, leggevo con attenzione la *Teoria della forma e della figurazione* e vincevo un premio scolastico di pittura con un acquerello che recava al centro una citazione dei celebri “angeli che fanno pipì”, come li aveva icasticamente definiti un mio compagno di classe. Ed è ancora su Klee che avevo inizialmente chiesto la mia tesi di laurea a Giulio Carlo Argan, con cui mi sono poi effettivamente laureato ma su tutt’altro argomento (le teorie artistiche del tardo Cinquecento). È anche per questo che pur avendo continuato a nutrire per il pittore come una sorta di sentimento di affetto verso uno zio saggio e bonario, non ho mai avuto, non dico il coraggio, ma nemmeno la lontana idea di scrivere qualcosa su di lui. Ora è sicuramente merito della bella mostra *Alle origini dell’arte. Paul Klee* (Milano, MUDEC 30-10-2018/03-03-2019) e del documentatissimo Catalogo a cura di Michele Dantini e Raffaella Rech, oltre che della mia età ormai avanzata, se ho infine cambiato idea ed ho deciso di recensire questo importante evento culturale.

Ma, potrebbe obiettare qualcuno, è quanto meno curioso aver coltivato così a lungo un’immagine tranquillizzante e serena di quello che Argan ha definito «un candido e imperterrito testimone del nulla che gioca con la morte come l’artista di Schiller giocava con la vita» o direi io, come il cavaliere del *Settimo Sigillo* di Bergman gioca a scacchi con la Dama Nera. Ma curioso non è, per il semplice motivo che Klee ha della morte, appunto, una visione per nulla tragica, anzi come rassicurante e del resto i suoi “Todesengel” non sono molto diversi dai suoi “angeli della vita”, quasi sorridenti come il falciatore che Van Gogh si immaginava dalle sbarre della sua cella e descriveva in una celebre lettera al fratello Theo.

Del resto per Klee non può esservi conoscenza della vita senza la cognizione della morte, così come non si può conoscere l’ordine, cioè il cosmo, senza il disordine, cioè il caos. Ecco, forse è proprio questa immagine cosmica, magica e poetica della vita e del suo contrario che avvicina il pittore alle culture primitive, ancor più di singoli spunti e temi o addirittura oggetti (tessuti, maschere, gioielli) che pure hanno ispirato molte sue opere. E lo avvicina anche alla filosofia alchemica, se conferiamo a questo termine il suo giusto significato, perché molti simboli ermetici, come il labirinto, l’*ouroboros*, cioè il serpente che si mangia la coda, l’unione primordiale di maschile e femminile, ossia l’ermafrodito, la tenda o baldacchino dove avviene la *coniunctio* degli opposti, sono presenti nei suoi dipinti, sparsi qua e là quasi a mo’ di rebus o di

indizio, per non parlare del passaggio graduale dalla notte all'alba al tramonto ancora alla notte che ritroviamo nella splendida *Doppia tenda*, per la quale una lettura di questo tipo non mi pare impropria, a patto di non considerarla né l'unica né la principale.

Del resto è lo stesso Klee che osserva, in una delle sue prime lezioni al Bauhaus: «Il caos è una condizione di disordine nelle cose, un arruffio: cosmogonicamente, uno stato primitivo, mitico del mondo, dal quale poi prende forma, a mano a mano oppure repentinamente, di per sé o grazie all'intervento di un creatore, il cosmo ordinato» ed il Pernety, nel suo *Dizionario mito-almchemico* scrive «Caos vuol dire confusione, mescolanza; secondo gli Antichi esso era la materia dell'Universo, prima di ricevere una forma determinata». Praticamente la stessa identica cosa

Anche la forma, del resto, è l'opposto del caos, oltre che il fine ultimo cui deve tendere la ricerca degli artisti, e forma vuol dire "qualità". Come osserva Argan, «si può dire che l'arte e la teoria di Klee siano il tentativo di ricostruire il mondo secondo i valori della qualità: e poiché questi non sono dei valori dati e sono come celati sotto gli strati di false esperienze, bisognerà estrarli o dedurli mediante una trasformazione, una "qualificazione" delle quantità. Bisognerà, in altri termini, ridurre progressivamente la ressa dei fenomeni quantitativi che riempiono l'universo e l'esistenza stessa degli uomini fino a ricavare quel quid non ulteriormente riducibile o trasformabile, ch'è appunto la qualità e che, insomma, è in tutte le cose della realtà, ma si rivela soltanto nella meditazione e nell'operazione dell'arte».

Per comprendere appieno questo brano dobbiamo ancora rifarci ad Argan, che, in altra sede, osservava come la storia delle strutture economiche, essendo storia dei valori, non possa fare a meno delle nozioni di valore che vengono sviluppate nel corso della storia dell'arte. E questa, a sua volta, non può prescindere dalla storia delle strutture economiche che la sottendono. Entrando più nello specifico, occorre subito chiedersi perché, per secoli, il denaro, divenuto nel corso del tempo da *valore della cosa* a *cosa che ha valore*, si sia a sua volta materializzato nelle monete d'oro e d'argento, ossia perché, come misura di valore dei prodotti del lavoro umano siano stati scelti proprio questi due metalli che hanno un valore d'uso minimo. La risposta la troviamo già negli economisti del Seicento quando affermano che fu necessario individuare qualcosa che fosse in minima quantità ma di una materia assai preziosa che fungesse da medio proporzionale. Il valore dell'oro e dell'argento deriva allora dal rapporto quantità-qualità: ad un massimo di quantità corrisponde un minimo di qualità e cioè di valore.

Così come, ovviamente, è vero anche l'opposto e al vertice qualitativo si pone l'*unicum* preziosissimo: a ben vedere è lo stesso tipo di rapporto che attribuisce valore all'opera d'arte. E se a determinare la misura del valore è una stessa legge, la funzione quantità-qualità, i cui termini sono inversamente proporzionali, ne consegue che moneta e opera d'arte partecipano della stessa concezione del valore e quindi sono *valori dello stesso tipo*. La moneta, come si

diceva, in quanto incarnazione di ogni lavoro umano e quindi *merce di tipo particolare*; l'arte come *lavoro di tipo di particolare*; e per entrambe la misura del valore sarà regolata dal rapporto, inversamente proporzionale, quantità-qualità. Dunque quel quid qualitativo unico e preziosissimo cui Klee aspira (e che in effetti raggiunge) è l'essenza stessa dell'opera d'arte, nella quale in definitiva si sublimano e si esaltano tutte le attività umane, siano esse intellettuali o fabbrili. E non è un caso che il Bauhaus, cui l'artista ha dedicato tanto del suo tempo e del suo pensiero, è nato proprio con l'intento di ricomporre il dualismo tra arte e artigianato.

Prima Argan parlava di meditazione e operazione artistica che in Klee procedono sempre di pari passo, ma la sua arte è quanto di più lontano dall'intellettualismo o dalla sterile teorizzazione. E a, petto di Kandinskij, la cui pittura, apparentemente istintiva e quasi demiurgica, scopriamo poi essere un continuo manifesto programmatico dello "spirituale nell'arte" che precede e non segue la sua realizzazione pratica, Klee, per così dire, prima dipinge e poi medita a posteriori su quello che ha prodotto, o forse addirittura dipinge mentre medita e medita mentre dipinge; ed è per questo che la sua arte si dipana come un filo d'Arianna in continua evoluzione verso la conquista di quel quid che in realtà non può essere mai ottenuto perché se l'*opus perfectum* dovesse mai realizzarsi verrebbe meno la stessa ragion d'essere del fare artistico che, per il nostro pittore come per Michelangelo o Gustav Mahler, è continua e inesauribile ricerca della forma perfetta, e proprio per questo irraggiungibile.

Tanto che per Klee potrebbe dirsi quanto ebbe a scrivere Arnold Schönberg proprio in morte di Mahler: «A lui fu concesso di rivelarci quanto ci ha detto, e solo quello, del nostro futuro; quando volle dirci di più, fu portato via; poiché non deve ancora esserci pace e silenzio, ma lotta e frastuono». Mentre Luigi Rognoni notava che «Mahler non conclude mai una sinfonia, ma la tronca, giacché il discorso musicale potrebbe continuare all'infinito, alla ricerca di una soluzione che all'atto stesso che si pone, già si annulla nei suoi limiti». Così come si potrebbe dire che ogni singolo acquerello, olio, disegno di Klee può essere interpretato come la pagina di un racconto senza fine che segue la pagina precedente e precede quella successiva.

Tornando invece al suo rapporto con Kandinskij, va notato come il suo carattere per così dire conflittuale era stato sottolineato già dagli anni '20 dai primi esegeti del pittore bernese quali Zahn e Wedderkop che, come osserva Dantini, «anticipati in questo da Theodor Daübler avvertono l'esigenza di distanziare l'europeo Klee dallo slavo Kandinskij, e proprio sul tema della forma che si oppone al caos». Contrapposizione fatta propria in quegli anni anche in Italia, dove si arriva, nella rivista *Valori Plastici*, a considerare il primo "figlio del ventesimo secolo occidentale" (Zahn) e il secondo portavoce del "verbo estetico bolscevico" e capofila del movimento artistico e comunista russo. Divaricazione che col senno dell'oggi ci appare riduttiva se non addirittura urtante, dal momento che se non vi è nulla di più lontano di Kandinskij dal

bolscevismo, così in nessun modo il mite, pacifista e utopista Klee può essere avvicinato ad un qualsiasi tipo di cultura pangermanista, viste le umiliazioni, l'esilio e la condanna quale "artista degenerato" che egli ha subito sotto il Nazismo. Ma ciò non toglie che l'inquadramento storico della produzione e del pensiero kleeiano offerto nel *Catalogo* della mostra da Michele Dantini, Raffaella Resch e Michela Morelli sia opportuno e puntuale e rimarrà come un utile contributo scientifico anche quando questa esposizione sarà conclusa.

Proprio per quanto sostenuto finora circa il carattere onnicomprensivo e multiforme dell'arte di Klee, sarebbe da parte mia riduttivo concentrarmi su questa o quella singola opera, trascurandone altre, ma per non dover meno ai miei doveri di recensore, qualche eccezione voglio pur farla, a cominciare dal fondamentale *Mito del fiore*, del 1918, cui giustamente Dantini



dedica ampio spazio proprio in apertura del Catalogo, sottolineandone l'importanza «per due ordini di motivi: le fonti figurative dell'artista, che hanno grande importanza in merito alla comprensione delle sue intenzioni e dei suoi procedimenti: e in secondo luogo per l'autorappresentazione che l'artista dà di sé stesso in chiave cosmica». Per il primo punto una delle fonti più dirette è il "sarcofago di Teodoro" in Sant'Apollinare in classe a Ravenna; mentre per il secondo aspetto l'acquerello «celebra un nuovo 'patto' tra Cielo e Terra: e lo fa confinando definitivamente nel passato sia il conflitto mondiale che lo stile o l'orientamento artistico ad essa più comunemente associato, quell'espressionismo di cui Klee stesso è stato esponente negli anni del *Blaue Reiter*».

Continuando, un altro splendido acquerello da citare è *Con le macchie nere* del 1915, una folgorante rimediazione niente di meno che del *Sogno di Costantino* di Piero della Francesca. Mentre per quel che riguarda le opere in mostra, ecco il quasi picassiano *Ritratto di Gaia*; il delicatissimo *Angelo dubbioso*, tutto rosa ed azzurri in felice combinazione; *Abbraccio*, che riassume in pochi centimetri tutta la sua riflessione sul tema del labirinto e dell'ourobos; il poetico *Artico ammobiliato* che rovescia ironicamente il tema della luce e delle tenebre, con un cielo plumbeo che incombe su un terreno come illuminato dall'interno; *Tre soggetti in polifonia*, dotato di una cromia magica che sorprende ed incanta; ma su tutti io preferisco *L'albero di fico*, uno dei capolavori assoluti del nostro artista, insieme al *Paesaggio verde con mura*.

Non a caso ho definito prima “quasi picassiano” il *Ritratto di Gaia*, perché a mio avviso è proprio col pittore spagnolo che Klee ha intessuto lungo quasi tutta la sua carriera una sorta di dialettico confronto a distanza. Del resto i due, come è noto, si conoscevano e si stimavano pur essendo (o forse proprio perché erano) praticamente opposti: apollineo, metafisico, nordico, “magico” come il Flauto di Mozart e dolente come i *Kindertotenlieder* di Mahler Klee; dionisiaco, carnale, mediterraneo, sensuale come la Carmen e ossessivo come il Bolero Picasso. E queste differenze sono ben emerse dalle due mostre milanesi in contemporanea, quella di Klee del MUDEC che ho appena recensito e quella di Palazzo Reale *Picasso. Metamorfosi*, a cura di Pascale Picard che si è tenuta dal 18/10/2018 al 27/02/2019.

Differenze che risaltano già in alcune dichiarazioni programmatiche del genio di Malaga: «Il pittore prende le cose. Le distrugge. Nello stesso tempo dà loro un'altra vita. Per sé. Più tardi per la gente. Ma bisogna trafiggere quello che vede la gente, la realtà. Lacerare, demolire le armature». Ecco, se per Klee compito del pittore è quello di svolgere il “filo di Arianna, l'arruffio” cosmogonico del caos primordiale alla ricerca di un ordine che può essere raggiunto solo nell'opera d'arte, Picasso, al contrario, quell'ordine vuole lacerarlo, demolirlo, per poi ricomporlo sotto un'altra veste e un'altra armatura. Ed anche la sua famosa provocazione “Se c'è qualcosa da rubare, lo rubo” va in questo senso. Rubare, del resto, è il contrario di copiare. Infatti chi copia si pone in una posizione di subalternità a ciò che ha copiato e vuole in qualche modo mimetizzare la sua fonte, far passare per proprio quello che è di altri. Chi ruba, invece, vuole che tutti capiscano da dove egli ha preso quella posa, quell'immagine, perché nel momento in cui egli se ne appropria e la inserisce in un contesto che è solo suo essa gli appartiene in misura totale. E non a caso il più grande “ladro” della storia dell'arte prima di Picasso è stato Raffaello, con cui il nostro artista si è spesso identificato.

Ma certo sarebbe riduttivo insistere oltre sul carattere provocatorio dell'arte picassiana, perché egli è stato anche il più rivoluzionario tra gli artisti del XX secolo, come dimostra il suo dipinto più famoso e dal quale è d'obbligo iniziare la nostra analisi, cioè *Guernica* le cui immagini, come puntualmente sottolinea in Catalogo Pascale Picard «rivelano la nascita di una potente allegoria in cui la trasmutazione di un disco solare in una lampadina elettrica traduce l'esito di un destino tragico. L'autore racconta una notte oscura di morte, urla, lamenti e iniquità in una composizione convenzionalmente organizzata in fregio da cui trapela il ricordo dei grandi affreschi storici drammatici. Vi si può scorgere la strage dei Niobidi raffigurata nel celebre gruppo di Villa Medici, a Roma, e su un sarcofago conservato a Monaco. L'orrore contemporaneo si sostituisce alla collera degli dei, la sciagura giunge anche questa volta dal cielo, ma non c'è niente di divino in questa esecuzione sommaria in cui riecheggia anche *El 3 de mayo de 1808 en Madrid* di Goya. Picasso concepisce *Guernica* come l'icona di un sacrificio

tragico cui restituisce, nella forma, tutta la forza di una composizione classica che denuncia la perversione del sacrificio umano all'interno di un rito del tutto reale».

E se Argan, a proposito della *Morte di Marat* di David, dipinto nel momento cruciale della rivoluzione francese, osservava che «è il solo quadro che si possa chiamare veramente rivoluzionario, che abbia operato nella storia della pittura una rivoluzione simile a quella che si era compiuta o si stava compiendo nell'ordine sociale e politico» noi possiamo dire che *Guernica* è, se non il solo, certo uno dei dipinti più rivoluzionari del XX secolo, non solo dal punto di vista della forma e dello stile ma soprattutto da quello del suo valore ideologico e politico. Qui, seguendo un percorso inverso a quello di David, si può dire che la storia diventa cronaca, l'evento tragico della distruzione di un'intera cittadina, narrato in bianco e nero, come una qualsiasi pagina di un quotidiano o della rassegna frettolosa di un cine notiziario dell'epoca ci appare tanto più atroce e terribile quanto più antiretorico è il modo in cui ci viene rappresentato. La sofferenza della popolazione civile è nella logica brutale di ogni guerra ma lo è ancor più nelle guerre contemporanee per cui il quadro di Picasso è di un'attualità assolutamente sconvolgente, potrebbe benissimo intitolarsi "Pyong Yang" (completamente rasa al suolo dagli statunitensi durante la guerra di Corea, anche se non ne parla più), o "Sabra e Shatila", "Kabul", "Aleppo" e nessuno se ne stupirebbe.

Allargando ora il nostro sguardo all'intera produzione picassiana dobbiamo rilevare come in essa si concentri l'eredità di quasi tutta la pittura occidentale, da Raffaello a Michelangelo, da Caravaggio a Rubens, da Velazquez a Goya, da David a Courbet, da Ingres a Rodin e nello stesso tempo come egli apra tutte le strade che saranno poi percorse dall'arte del Novecento, alcune delle quali si riveleranno alla fine, ma solo nei suoi epigoni, anche vere e proprie strade senza uscita.

Ed è proprio dagli ultimi due artisti da me ora citati che il Catalogo e la mostra prendono le mosse, come ancora la Picard sottolinea: «Riunire Ingres, Rodin e Picasso intorno al "bacio" significa individuare in tale soggetto una costante che a partire dall'antichità ha trovato numerose espressioni. L'importanza del tema per Picasso si manifesta inizialmente negli schizzi del 1899-1900 raffiguranti coppie di amanti che si baciano. L'innovazione picassiana consiste nell'isolare il "bacio" trasformandolo nell'espressione di una fusione carnale, fonte di una creatività che attraversa tutte le esperienze plastiche della sua carriera. Nell'opera di Picasso, il bacio – metafora dell'atto sessuale che giunge fino alla confusione dei corpi – è autobiografico, appassionato ed esasperato. Racconta l'erotismo, la fusione armoniosa e anche – attraverso delle bocche urlanti – la rottura traumatica».

In particolare il rapporto con Rodin mi appare molto stimolante, e penso, più che alle statue, a tre splendidi disegni, *Ecueil au fond de la mer*, *Femme accroupie vue de dos* e *Femme nue avec*

une long chevelure, sorprendentemente vicini ad una serie di disegni e acquerelli di Joseph Beuys degli anni '50 recentemente riutilizzati per illustrare il Catalogo del prossimo Festival di Salisburgo. E a Rodin Picasso si è rivolto fin dagli esordi, sia nei dipinti, come nello splendido *Abbraccio* del 1903, sia nei disegni, dove egli si qualifica da subito come uno dei disegnatori più puri e vigorosi di tutti i tempi e dove il suo passaggio graduale dal figurativo al cubismo appare quasi come ineluttabile così come appare ineluttabile che le forme scomposte degli anni 1909-14 si ricompongano come in un perenne caleidoscopio di cui questa mostra offre uno spaccato appassionante e puntuale grazie alla scelta di non procedere in ordine cronologico ma tematico, attraverso un viaggio in quattro tappe: *Mitologia del bacio. Picasso e l'antico. Il Louvre di Picasso. Antropologia della ceramica antica.*

Come ammettono gli stessi curatori del Catalogo, è sempre pericoloso, e lo è ancor più per Picasso, stabilire una stretta relazione di causa effetto tra la vita privata degli artisti e le loro opere, ma questo principio non vale per la produzione erotica del pittore spagnolo, quasi un racconto autobiografico dei suoi innumerevoli amori, da Fernande Olivier ad Eva Gouel, da Olga Khochlova a Marie Thérèse Walter, da Dora Maar a Françoise Gilot (senza naturalmente contare tutti i "tradimenti di una notte" cui esse furono regolarmente sottoposte). E da questo racconto si evince come, man mano che l'artista invecchia (anche se credo che questo è un termine che egli abbia sempre abborrito) il suo atteggiamento verso l'altro sesso vada progressivamente mutando e il Minotauro o il Giove-Toro con cui egli amava identificarsi, da impenitente e a volte violento possessore di donne-oggetto diventi infine quasi un succube imbellito di una virago castratrice (la Gilot, per l'appunto).

Naturalmente tutto questo è vissuto sotto la metafora dei miti classici, i cui eroi costituiscono una fonte inesauribile dell'intera produzione picassiana e che sono ben riassunti nel Catalogo in una sorta di piccolo glossario in ordine alfabetico: Apollo, Arianna, Bacco/Dioniso, Dafne, Era/Giunone, Ercole, Eros/Cupido, Fauni, Menadi, Mida, Minotauro, Mitra, Orfeo, Pan, Pigmalione, Satiri, Sfinge, Selene, Venere/Afrodite e su tutti Giove/Zeus nei suoi vari travestimenti. Ma Picasso risale ben oltre la classicità greca e come osserva A. Norcia: «che si tratti di dee madri paleolitiche o mesopotamiche, di feticci africani oppure oranti iberici, egli si appropria mentalmente di ognuna di queste forme d'arte primitive, e in esse trova soluzioni plastiche e un sostegno per le sue sperimentazioni. Nel vasto repertorio che include venticinquemila anni di fenomeni artistici, la scultura cicladica sembrerebbe occupare un posto speciale agli occhi dell'artista».

Eppure, concludendo queste mie note, non posso non rilevare come, tra tutti gli artisti fin ora citati, quello cui Picasso è più indissolubilmente legato, nell'intricato avviluppo dei corpi, nel titanismo del segno, nella stessa frantumazione delle immagini, sia Michelangelo Buonarroti.

Questi, come è noto, è considerato il pittore e scultore del non finito: in realtà sarebbe meglio definirlo pittore e scultore dell'in-finito. Come splendidamente riassume E. Panofsky: «Quando Michelangelo parla del corpo umano come del 'carcere terreno' dell'anima immortale, egli trasmette al contempo questa metafora nelle torturate posture della lotta o della disfatta. Le sue figure simbolizzano la battaglia ingaggiata dall'anima per sfuggire al carcere della materia. Ma il loro isolamento plastico denota l'impenetrabilità di quel "carcere"». Certo mi si obietterà che Picasso nulla ha a che fare con lo spiritualismo e con il neoplatonismo, ma se riportiamo la sua arte "fuor di metafora" e la immergiamo nella carnalità terrena che le è propria ecco che allora anche per *Les demoiselles d'Avignon* o per *Guernica* si potrebbe parlare di "torturate posture di lotta", che al contrario di Michelangelo nel carcere terreno voglio vivere e prosperare. Visioni apparentemente opposte, dunque, ma come si sa spesso gli opposti si toccano.



P. Klee, *Ritratto di Gaia*

Carlo Carrà

SERGIO ROSSI

La bella mostra *Carlo Carrà*, (Milano, Palazzo Reale 4-10-2018//3-2-2019) e il relativo *Catalogo* a cura di Maria Cristina Bandera pei tipi della casa editrice Marsilio, rendono il giusto omaggio ad uno dei maggiori artisti italiani del Novecento a 56 anni dall'altra grande retrospettiva milanese, sempre nel medesimo luogo, curata da Roberto Longhi, che del pittore è stato mentore, amico e raffinato esegeta. Anzi il rapporto Carrà-Longhi merita qualche iniziale considerazione di metodo particolarmente interessante non solo per quanto riguarda il primo ma anche (e forse soprattutto) per lo storico dell'arte. Infatti, se è indubbio che Courbet e Cézanne prima e Giotto, Masaccio e Paolo Uccello poi, anche visti sotto la lente longhiana, sono stati determinanti per gli sviluppi dell'arte di Carrà, è altrettanto indubbio che Courbet e Carrà sono stati determinanti per condizionare la visione estetica di Longhi su Caravaggio da un lato, Masaccio, Masolino, Piero della Francesca dall'altro, dando origine a quella "critica figurativa pura" che tanto ha affascinato e condizionato e ancora affascina e condiziona gran parte degli storici dell'arte nostrani.

E se oggi i metodi sociologico e iconologico, del tutto assenti nel Maestro di Alba, non possono mancare all'interno di una moderna esegesi critica, è altrettanto vero che senza gli studi longhiani la nostra conoscenza di tutti i pittori italiani prima citati, ma anche di Antoniazio Romano, Mattia Preti o Orazio ed Artemisia Gentileschi, tanto per fare i primi nomi che mi vengono a mente, non sarebbe la stessa e che Roberto Longhi rimane un gigante della storia dell'arte del Novecento, così come Carrà lo è della pittura, a patto di non trasformare feticisticamente i suoi testi in delle sorta di intoccabili Sacre Scritture.

Venendo finalmente all'analisi dei dipinti esposti in mostra, Carlo D. (che sta per Dalmazio) Carrà, come si firmava almeno fino al 1913, si qualifica come uno dei principali protagonisti della scena pittorica italiana già nei giovanili *Uscita dal teatro* (del 1909, 1910) e ancor più in *Stazione a Milano* del 1910-11, che si fanno preferire al coevo e famosissimo *Funerale dell'anarchico Galli*, un po' retorico e "arbitrario la sua parte", come ebbe a definirlo Longhi, quasi schematico nell'applicazione dei principi teorici del Futurismo appena elaborati. Il primo dipinto è infatti folgorante nella resa di alcune coppie di uomini con la tuba ed eleganti signore in abito lungo che tagliano in diagonale la tela, come sferzata da bianche pennellate di neve, con una carrozza che si perde solitaria nel fondo. Mentre nel secondo abbiamo ancora alcune figure frettolose che però avanzano chine verso lo spettatore, messo veramente "al centro del quadro", con un treno che le incalza sbuffante.

Le figure ormai scompaiono nel *Movimento al chiaro di luna*, sempre del 1910-11, per lasciare il posto a vorticosi prismi di luce, così come in *Donna al caffè*, tra le opere più vicine alle coeve esperienze cubiste, o ancora in *Ritmi di oggetti*, dalle tonalità fredde appena ravvivate da qualche tocco di giallo pallido e di rosso-ocra, particolarmente apprezzato dallo stesso Longhi che osservava come Carrà fosse riuscito «a rappresentare il movimento, poiché valendosi di elementi di luce che gli erano cari in opere anteriori ha fatto roteare intorno ad un oscuro pernio incentrato dei quadranti luminosi sempre più discosti, così da imprimere all'arabesco lineare un generale effetto rotante». Mentre nel *Cavaliere rosso* del 1913 il pittore riprende la scomposizione prismica delle figure (cavallo e cavaliere) per conferire alla scena un particolare effetto dinamico.

Già a partire dal 1914 però Carrà comincia a prendere progressivamente le distanze dal Futurismo, almeno per quel che riguarda la pittura, perché sono proprio di quest'anno alcuni folgoranti inchiostri "marinettiani" che la mostra ben documenta. E dall'anno seguente, come osserva la Bandera «l'attenzione per Giotto rappresentò per l'artista l'elemento propulsore verso una nuova ricerca formale che, sommatasi all'interesse per il doganiere Rousseau, attestò il suo superamento del dinamismo futurista e il raggiungimento di una nuova espressività, di una forma archetipa, elementare e primitiva, quella che contraddistingue opere come il *Fiasco* del 1915, la *Carrozzella* e *I romantici*, entrambe del 1916» e che preludono alla svolta "metafisica" ormai imminente e che comunque Carrà interpreta, come sempre in modo molto personale.

Se infatti, contemporaneamente d'È Chirico, come osservava Longhi «evocava la pittura antica in una mera scenografia nostalgica» e per lui «il Quattrocento diveniva palcoscenico per l'opera delli pupi metafisici» Carrà, a mio parere, fa vivere invece i suoi manichini di un loro poetico e fantasmatico pudore e quasi li rimpolpa di carne viva in silenziosi scenari di sogno, come nella *Musa metafisica*, nella *Camera incantata* o ancora in *Penelope*, tutti del '17. Anno particolarmente fecondo, come dimostra anche il celeberrimo *Gentiluomo ubriaco*, pallido e melanconico e dipinto con uno spessore granulare che ricorda gli affreschi di Paolo Uccello o la *Natura morta con la squadra*, dove sono evidenti le tangenze con gli interni e le nature morte di Giorgio Morandi.



Le figlie di Loth, del 1919 segnano un'ulteriore svolta nel percorso stilistico del nostro pittore, che presto diverrà un "paesista mai veduto" e svincolato da ogni etichetta di comodo e già nel fondamentale *Pino sul mare* del '21 il dilemma astrazione-figurazione perde ogni ragion d'essere perché si tratta certamente di una veduta naturalistica, la casa, il pino, il solitario stendino coperto dal lenzuolo bianco, ma dove la presentazione mitica della natura raggiunge vette di astratta purezza, che ritroveremo ad esempio in *Le vele del porto* del 1923 o nella *Sera sul lago* del 1926, '28. E ormai una rigida cronologia non avrebbe più senso, perché nel frattempo Carrà dipinge paesaggi molto più tradizionali e "pastosi", come *Rocce e mare* del '22 o *Paesaggio ligure* del '23 o si

cimenta nella resa volutamente primitiva del nudo femminile come ne *La casa dell'amore*, ancora del 1922, mentre *L'attesa* del '26 è come una rivisitazione delle Figlie di Loth in una chiave più intima e colloquiale.

È nel 1927, con *Dopo il tramonto*, che abbiamo un capolavoro assoluto, che è quasi un manifesto in pittura e che giustifica in pieno quanto il nostro artista dichiarerà a posteriori: «In sostanza ho visto passare sul quadrante dell'arte in poco più di quarant'anni: l'impressionismo, il divisionismo, il fovismo, l'espressionismo, il cubismo, il futurismo, l'astrattismo, il dadaismo e il surrealismo, per dire solo dei movimenti di maggior raggio, e a dirla schiettamente mi sembra ora che tutte queste correnti fossero il frutto del romanticismo e dell'individualismo esasperato, capriccioso ed anarchico che caratterizzò parecchie generazioni». Infatti, nel quadro prima citato, proprio impressionismo, cubismo e surrealismo (metafisico) costituiscono il retroterra necessario ma insieme superato di una visione pittorica veramente purificata e primigenia, dove tutto è ordine, quiete e perfetto bilanciamento di linee e colori.

E non posso non pensare a questo proposito ad Eugenio Montale, più che ad Ungaretti, e al suo celeberrimo: «Merigiare pallido e assorto/presso un rovente muro d'orto /ascoltare tra i

pruni e gli sterpi/ schocchi di merli, frusci di serpi. /Nelle crepe del suolo o su la vecchia/ spiar le file di rosse formiche/ ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano/ a sommo di minuscole biche/. Osservare tra i frondi il palpitare /lontano di scaglie di mare/ mentre si levano tremuli scricchi /di cicale dai calvi picchi. /E andando nel sole che abbaglia/ sentire con triste meraviglia/ com'è tutta la vita e il suo travaglio/ in questo seguitare una muraglia/ che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia». Ho citato per intero questo capolavoro assoluto dell'ermetismo italiano perché mi sembra che esso renda meglio di qualsiasi commento il retroterra poetico di tutta la pittura carraiana degli anni Venti, certamente tra i più alti e fecondi della sua intera produzione e penso in particolare a *Spiaggia (capanni al mare)*, *La dogana*, *Meriggio*, tutti del '27 o al *Cancello rosso*, già del 1930.

Di qui a poco l'artista ripopolerà le sue vedute e le sue marine (con l'acqua cupa e metallica come lastra d'acciaio) di statuarie figure di nuotatori, bagnanti, nudi maschili e femminili che toccano il loro vertice nel bellissimo *Madre e figlio* del '34 e nel quasi dolente *Atleti in riposo*. Ma proprio alla fine degli anni Trenta, in pieno regime fascista sempre più invadente, mi pare di notare in Carrà una certa ripetitività e stanchezza d'ispirazione, anche se solo temporanea, perché già nel 1940, con *Le figlie di Loth III* egli raggiunge un altro vertice qualitativo e rispetto alla versione di quasi un ventennio precedente le figure quasi tagliate con l'accetta acquistano una loro tenue e carnale plasticità, il cielo si colora di rosa e il muro grigio aperto verso l'infinito diviene un puro fattore di bilanciamento cromatico ed emozionale.

Proprio dal dopoguerra, poi, Carrà sembra rivivere una sorta di seconda giovinezza, con dipinti dalle solide e plastiche volumetrie, come *Nudo accovacciato* del 1945 o i *Costruttori* del '49; come l'emozionante *Cavallo sulla spiaggia* del '52 o ancora il gioioso *Donne al mare* del 1956, quasi un Domenichino rivisto con gli occhi del primo Degas. E il pittore ormai ottantenne sa regalarci ancora capolavori assoluti come il poetico *Marina all'alba* del 1964, *La stanza* del 1965 o *Natura morta con bottiglia e chicchera* del '66, l'ultimo quadro in assoluto ad essere stato eseguito, che sono tutti un inno a quella pittura "pura e senza ornato" di masaccesca memoria che era, credo, il fine ultimo della poetica di Carlo Carrà.

Banksy

SERGIO ROSSI

La mostra *A visual protest. The Art of Banksy*, (MUDEC, Milano, 21-11-2018/14-04-2019) e il relativo catalogo a cura di Gianni Mercurio per “24ore cultura” sono insieme un bellissimo resoconto monografico, per così dire tradizionale, e un evento culturale del tutto innovativo, perché dedicato al più sfuggente e anticonvenzionale protagonista odierno del mercato dell’arte.

Ed essa pone subito una questione preliminare: Banksy è solo un provocatore che fa del dissenso e del mistero intorno alla sua vera identità uno strumento per arricchirsi o è uno dei più significativi artisti del XXI secolo? O piuttosto è entrambe le cose? In parte la risposta la dà lui stesso quando afferma «io dico a me stesso che uso l’arte per promuovere il dissenso ma forse sto piuttosto usando il dissenso per promuovere la mia arte». O ancora «mi piace pensare di avere il fegato di resistere in maniera anonima in una democrazia occidentale e di pretendere cose a cui nessuno crede più-come pace, giustizia e libertà». In definitiva, dunque, Banksy è stato finora capace di promuovere la propria arte attraverso il dissenso e contemporaneamente di porsi come una sorta di “antagonista permanente” in una società dominata dal mercato e che lui ritiene solo apparentemente democratica. Quanto a lungo riuscirà a mantenere indenne questo doppio ruolo è un’altra questione.

Finora, d’altro canto, la maggior parte della critica che si è occupata di lui è sembrata ossessionata più dal sapere chi egli sia in realtà, quale aspetto fisico abbia, quale sarà la sua prossima provocazione che dall’analizzare in maniera distaccata e analitica le sue opere d’arte. Cosa, quest’ultima, che cercherò presto di fare, non prima però di avere affrontato alcune questioni metodologiche preliminari, iniziando proprio dal rapporto tra Banksy e Majakovskij, che così scriveva nel 1918: «In nome della grande avanzata della parità di tutti dinanzi alla cultura la libera parola della personalità creatrice venga scritta sulle cantonate dei palazzi, sugli steccati, sui tetti, sulle strade delle nostre città e dei nostri villaggi, sul cofano delle automobili, sulle carrozze, sui tram, sugli abiti di tutti i cittadini...Siano le strade un trionfo dell’arte per tutti». E ancora «le strade sono i nostri pennelli/Le piazze le nostre tavolozze/Non sono stati celebrati/dalle mille pagine del libro del tempo/i giorni della rivoluzione».

E come osserva Gianni Mercurio proprio in apertura del Catalogo della mostra: «Il Novecento è alle spalle, ma come il seme che germoglia l’arte di Banksy ha tenuto vivo il potenziale reattivo insito nelle parole di Majakovskij e compagni. Alla fine del secolo quell’idea rivoluzionaria, espressa in forme diverse e disimpegnate, trovava la declinazione nell’arte di molti giovani. Negli anni Ottanta l’arte per tutti è il presupposto teorico di Keith Haring. Un

decennio dopo quel testimone passa a Banksy, che ne ridefinisce il senso. Contrariamente ai rivoluzionari sovietici, che vedevano nella protesta un modo di partecipare alla vita sociale e politica, e a differenza di Haring, che ben presto smette di disegnare in maniera illegale negli spazi pubblicitari della subway di New York, Banksy ha fatto della clandestinità uno dei presupposti della sua dinamica artistica. La sua è stata e continua a essere una sistematica guerra culturale».

Ma se sappiamo bene contro chi il nostro artista combatte la sua guerra è più difficile capire a favore di chi egli si muova, anche perché egli parte sempre o quasi sempre da immagini ormai storicizzate anche se usate in modo difforme dal loro significato originale. E qui si pone un'altra questione, come sottolineava in *Cultura e rivoluzione*, [Roma 1974, p. 598] Mario Rossi a proposito di Bertolt Brecht: «Anche quando, al limite, un grande artista rivoluzionario come Brecht rivendicherà la necessità di procedere più coraggiosamente e di “dare al proletariato” un'arte che non rinunci ad alcuna delle acquisizioni, sia pure problematiche della storia precedente, proprio allora si ripropone il dislivello tra chi dà e chi riceve: se noi diamo qualcosa al popolo allora noi siamo diversi dal popolo, noi, i depositari delle esperienze di un'altra epoca, ci riveleremo perciò stesso i suoi ingiustificati e inspiegabili continuatori». [Mario Rossi, 598]. Né la soluzione può essere quella di un nichilistico azzeramento di tutta la cultura precedente, come avevano pensato durante la “Rivoluzione culturale”, dato che il rischio di finire come Pol Pot che fucilava tutte le persone che portavano gli occhiali perché “borghesi” non è poi così remoto. Probabilmente, allora, ha ragione Banksy a porsi come una sorta di “guerrigliero permanente”, un po' come facevano Diego Rivera o David Siqueiros, all'interno di una società capitalistica che masochisticamente e subdolamente ti paga perché tu la irrida e la contesti e accetta il gioco nella speranza (o forse nella certezza) che sia alla fine lei a normalizzare te artista e non tu artista a destabilizzare lei. E proprio il caso di Rivera e Rockefeller citato da Demetrio Paparoni nel Catalogo è emblematico al riguardo: Quando nel 1933 l'artista messicano «accettò l'invito della famiglia a realizzare il grande murale *Man and the Crossroads* nella hall del Rockefeller Center a Manhattan, i suoi committenti non immaginavano che l'artista si sarebbe spinto a introdurre nel murale anche la figura di Lenin che suggella simbolicamente l'alleanza dei proletari di tutto il mondo, accogliendo tra le sue mani la stretta di mano tra un lavoratore negro e uno bianco. Al rifiuto di Rivera di rimuovere la scena, che non era presente nel bozzetto preliminare approvato, la famiglia Rockefeller pagò l'artista e fece distruggere l'opera».

Apparentemente, ad uscire sconfitto nella circostanza, sia umanamente che politicamente fu Rivera, ma in realtà io credo che fu piuttosto Rockefeller, anche perché, mi si passi il gioco di parole, chi censura è sempre più censurabile di chi viene censurato. Ma quell'episodio ci ricorda anche, a parti invertite, anche la celebre asta di Sotheby's dell'ottobre del 2018 in cui Banksy ha

fatto in modo che uno dei suoi quadri si autodistruggesse. In questo caso, infatti, chi censura e chi viene censurato sono paradossalmente la stessa persona. Sublime provocazione anticapitalistica o totale resa di fronte alle leggi del mercato dell'arte? Ai posteri l'ardua sentenza.

Ed a proposito di posteri mi viene in mente il commento di un anonimo "compagno" ai celebri e splendidi versi di Mayakovskij di cui cito un breve estratto: «Ascoltate/compagni posteri/l'agitatore e lo strillone/ Coprendo le fiamme di poesie/scavalcherò i volumetti lirici/ e come un vivo parlerò ai vivi...Nei tumuli dei libri/sepolcri di poesia/scoprendo per caso/le schegge di ferro dei versi/voi con rispetto le toccherete/come un'arma antica ma terribile». «Che cosa sono i posteri? Tu sei responsabile davanti ai posteri, ma per me è assai peggio: io sono responsabile davanti al comitato di sezione. È molto più difficile». Dunque il problema non è più solo il capitalismo, anche se quest'ultimo domina ormai anche nelle sedicenti "Repubbliche Popolari", ma il potere in ogni sua veste, contro cui gli artisti come Banksy sentono il dovere di lottare comunque, anche nella consapevolezza che la loro, come recita il saggio in Catalogo di Ralf Valvola Scelsi, sarà solo un'amara vittoria, nell'attesa della quale ci si può sempre consolare andando a fare shopping.

Ma la mostra di cui ci stiamo occupando pone anche una questione metodologica ancor più generale, che può sintetizzarsi nella necessità di recuperare, sia pure con tutti gli aggiornamenti del caso, l'antica distinzione marxiana tra struttura e sovrastruttura. È del tutto evidente, infatti, che interpretare l'arte Banksyana secondo la crociana distinzione tra poesia e non poesia o da un punto di vista esclusivamente purovisibilista porterebbe a colossali fraintendimenti. Così come considerarla semplice "rispecchiamento" del mondo reale sarebbe del tutto insufficiente. Ma per risolvere il problema è sufficiente recuperare il giovane Marx dell'*Ideologia tedesca*, dove, già nel 1846 egli pone la questione in modo esemplare:

«La produzione delle idee, delle rappresentazioni della coscienza, è in primo luogo direttamente intrecciata all'attività materiale e alle relazioni materiali degli uomini, linguaggio della vita reale. Le rappresentazioni e i pensieri, lo scambio spirituale degli uomini, appaiono qui ancora come emancipazione diretta del loro comportamento materiale. Ciò vale allo stesso modo per la produzione spirituale, quale essa si manifesta nel linguaggio della politica, delle leggi, della morale, della religione, della metafisica, ecc. di un popolo. Sono gli uomini i produttori delle loro rappresentazioni, idee, ma gli uomini reali, operanti, così come sono condizionati da un determinato sviluppo delle forze produttive e delle relazioni che vi corrispondono fino alle formazioni più estese. La coscienza non può mai essere qualche cosa di diverso dall'essere cosciente, e l'essere degli uomini è il processo reale della loro vita» [Marx-Engels, *Opere*, V, Roma 1972, p.p.21-22].

Applicato a Banksy questo significa che in lui forma e contenuto coincidono assolutamente, che l'uno influenza l'altra e viceversa in un intreccio inestricabile che gli ha permesso di realizzare dei capolavori assoluti, che vanno ben al di là dell'intento provocatorio che li ha generati. Tra i graffiti o murales, mi piace citare i due bambini che giocano con secchiello e paletta disegnato sul muro che separa Israele dai territori palestinesi a Betlemme (*Untitled* 2005); o i due poliziotti che si baciano (Bristol 2005); la bambina che piange davanti a un topolino (New Orleans 2008); la donna che stende miseri brandelli davanti a una zebra su un desolato muro di mattoni rossi che fa da sfondo caravaggesco (Mali 2009); o infine i celeberrimi fidanzati che mentre si abbracciano preferiscono guardare ciascuno il proprio telefonino piuttosto che baciarsi (Bristol 2014). Tra le serigrafie e le opere mobili (alcune delle quali diventate vere e proprie icone del nostro tempo e che purtroppo hanno perso ogni carica trasgressiva, un po' come le magliette con disegnato su Che Guevara) solo qualche sparsa



citazione a cominciare dal manifestante a volto coperto che invece di una molotov lancia un mazzo di fiori (*Lovers in the air*, 2003); il poliziotto col dito medio alzato (*Rude Copper*, 2003); l'agghiacciante *Napalm* del 2004, dove la bambina vietnamita nuda e ustionata dal napalm della indimenticabile foto di Nick Ut viene tenuta per mano da due sorridenti Mickey Mouse e Ronald Mc Donald; fino all'icona assoluta di *With Red Ballon* con protagonista ancora una bambina cui sfugge di mano un palloncino rosso a forma di cuore così commentata da M. Pacella: «Data l'età della protagonista, più che un'immagine di amore perduto, l'opera sembra evocare la fragilità dei sentimenti, degli affetti. E proprio il fatto che a perderli sia una bambina carica l'immagine di una profonda tenerezza».

Alberto Olivetti o del dipingere in bilico

SERGIO ROSSI

Alberto Olivetti, docente universitario, filosofo, scrittore, pittore, abile affabulatore, è innanzi tutto un “esteta” nel senso pieno e wildiano del termine, come confermano tre volumi di grande formato editi tra il 2012 e il 2015 e che ripercorrono la sua produzione dagli esordi fin quasi ad oggi. Così, *Inizi. Matite, oli, acquerelli 1951-1956* è una sorta di diario dell’infanzia per immagini e parole, un’infanzia evocata con un eloquio quasi da poesie in prosa: «tre finestre allineate aprono la stanza a un cielo alto e libero. L’affaccio domina un vasto tratto di campagna mossa in ordinata corsa fino agli orli delle colline più lontane». E sono parole che si alternano a schizzi infantili da “bambino quasi prodigio”, come si definisce lo stesso Olivetti, messi talvolta a confronto con opere della piena maturità: una purissima *Veduta di Punta Lena*, matita su carta in bianco e nero del 2006 e una già compiuta *Veduta al mare* del 1951; l’infantile *Ritratto di mia madre* del ’53 con quello, molto bello, della madre sdraiata mollemente del 2002; o ancora quelli del padre del ’54 e del ’77 e *L’autoritratto con gli orecchioni* del 1955 accanto a quello con la barba tagliata del 1980.

Un gioco della memoria a incastri, in definitiva, poetico e spiazzante: «Nel vano delle tre finestre nascono e si mostrano nel loro continuo avvicinarsi forme dai mutevoli contorni e dalle alterne luci. Nella tavola dipinta le figure delineate e i colori fissati consegnano allo sguardo una vicenda nel suo svolgimento, secondo un ritmo o, si dica, una sequenza di soste. Finestra e tavola sollecitano lo sguardo all’osservazione attenta, lo educano alla contemplazione, che è il rispecchiarsi dell’interiorità entro un perimetro d’elezione. Quando, così ‘educato’, lo sguardo si posa a considerare la potenza figurale racchiusa entro i margini della lavagna comprende in qual punto (ove quel punto la mano tocchi, anche solo lasciandovi una traccia appena percettibile) risieda la scaturigine d’una figurazione possibile, ovvero di compatibili -nuovi, (ultimi, finali) -rapporti di spazio. *Opera*, una mutazione che resta».

Il medesimo fluire di parole e immagini o, se si vuole, di immagini per parole e parole per immagini lo ritroviamo ne *Il tramonto del 24 settembre 2004 a Ginostra*: «Troppo facili metonimie proiettano nel rarefatto logisma eleatico il mio stare immoto, steso nella cabina del potente vascello: l’andare, sempre uguale, del ritorno a Ginostra; tutto potermi, con gli occhi della mente, in anticipo descrivere. E l’isola, quando se ne giunge in vista, ovvero il suo fuoco rosa intermittente nel cielo buio». Tutto sempre uguale e tutto sempre diverso, come il movimento delle nuvole e il calar del sole «quali si potevano osservare sull’orizzonte del mare il

24 settembre del 2004 a Ginostra, nell'isola di Stromboli, registrati in ventiquattro disegni eseguiti a matita marrone, in sequenza e riprodotti nel formato originale».

Esercizio raffinatissimo e quasi estenuato di perizia calligrafica e precisione di segno che trova il suo corollario in 8 tavole a olio di piccolo formato, tutte vedute marine quasi di un Guccione rivisto con gli occhi di Klee, tranne una edonistica natura morta con carrube e un autoritratto insieme compiaciuto ed autoironico, come da protagonista di un racconto di Sepulveda o di Amado. Ma fra tutte io preferisco l'ultima veduta, o forse sarebbe meglio dire sogno, visione?: «La luna stanca, mezza mela mézza, si spegne su Salina. Nella notte di san Bartolo una immobilità assoluta. Anche il mare, che chiacchiera di continuo almeno con gli scogli di San Lazzaro, stasera tace. Una caligine vela il cielo e le stelle non brillano. Opache transitano nel



coprifuoco, ordinato da chissà quale autorità meteorologica. Bartolo decorticato ha steso la sua pelle contro il firmamento».

Per un ritratto di Pietro Ingrao, edito nel 2015 con scritti di Silvia Litardi e Rossana Rossanda è invece un volume complesso e dilatato nel tempo e nello spazio e comprende nove ritratti

su carta di grande formato eseguiti nell'estate del 1984 a Lenola, presso la casa natale del celebre politico, nove tavole eseguite a commento di altrettante poesie dello stesso Ingrao dieci anni più tardi e si chiude con un'intervista, quasi a forma di 'dialogo socratico', tra i due protagonisti del libro. Come osserva Livia Litardi «La dimensione che Alberto Olivetti sceglie è indicativa: le carte misurano tre metri alla base e sono alte un metro e mezzo. Consentono dunque di realizzare immagini a grandezza naturale. La scala uno a uno formalizza un confronto tra pari...e...dal fondale grezzo emergono silhouettes piane, quasi monocrome. I neri, i grigi e bianchi si distendono assecondando le posture, spesso rilassate, del soggetto in sintonia con il 'fermo starÈ dei pochi colori usati. Un occhio, una mano, un piede, l'accavallamento degli arti: solo alcuni dettagli anatomici funzionano da nodi, da grumi, mentre la stesura pittorica vince

sul desiderio di riempire volumetricamente la figura che si attarda, vicina al bordo, prima di lasciare il passo all'omogenea campitura intatta della carta».

I riferimenti stilistici di queste carte sono evidenti, Bacon, Giacometti, Giuliano Collina, che forse Olivetti nemmeno conosce ma che negli stessi anni conduceva delle parallele ricerche in silhouettes, ma sono riferimenti che valgono forse più per il critico che per l'artista. Innanzi tutto perché Ingrao non è qui solo un "ritratto", ma un protagonista alla pari che quasi guida il "ritrattante" con lo sguardo in una sorta di sonata a quattro mani assolutamente originale e irripetibile; e poi perché Olivetti, da artista colto qual è, risale nel tempo ben oltre il Novecento, fino a Pisanello o ai petroglifi di Qobustan, rivisti naturalmente con gli occhi dell'oggi. Le nove tavole, invece, si avvicinano, anzi sarebbe meglio dire precedono, le analoghe ricerche di Ginostra e sono apparentemente dipinti di pura astrazione, ma offrono al contempo lampi improvvisi di visioni naturali che ben assecondano i non meno folgoranti e apodittici versi di Ingrao: «Chi conosce il seme coperto, /i girasoli sotto la luna, i pallidi./ Le sbarre che abbiamo chiuso. Lo zero».

Ecco l'altro grande elemento di fascino e sorpresa del volume: l'Ingrao militante e combattente comunista era anche un poeta raffinato, melanconico e leopardiano, sconfitto, come egli più volte sottolinea nella bella intervista, ma non vinto: «Mordi musica. Grida/ il desiderio derisi: le fragili comunioni. /Leva in alto la sconfitta», che lo stesso politico commenta «abbi intatta la fierezza di innalzare intatta l'ispirazione che senti tua, non piegarti».

E senza la pretesa di paragonare alle bellissime poesie ingraiane una mia piccola esercitazione autobiografica ed autoironica, nel 1991 ho scritto questa inedita e finora mai mostrata ad alcuno *Ballata dello scolapasta*: «Un verde fresco prato a ridosso del mare/di un residence francese di tipo familiare/ lo scolapasta squagliato sopra la piastra rovente/la plastica bruciata con un odore nauseante/e il comunismo finiva più o meno in quell'istante/in una parte del mondo dal mare molto distante/Intanto mia zia moriva da sola in ospedale/ed io ero lontano e non la potevo aiutare/Quella sera non ho dormito nel mio divano letto/acciambellato a cane ero distrutto inetto/mi sentivo forato come lo scolapasta/i miei ideali svaniti ed io senza risposta/e non l'ho ricomprato il vecchio scolapasta/il manico era rimasto e per un residence tanto basta».

Ecco abbiamo tutti (o almeno molti) sconfitti ma non vinti, provato a ripartire dai frammenti, dal 'manico rimasto', per continuare a dare un senso al nostro agire, scrivere, "dipingere in bilico" come fa Olivetti, in bilico appunto fra astrazione e figurazione, parole e immagini, sogno e realtà.

Creatoras olvidadas: Las Sinsombrero y Suiza

MARÍA DOLORES CAPILLA, CARLA ROSSI

Creatoras olvidadas: Las Sinsombrero y Suiza es un proyecto cultural concebido por María Dolores Capilla, Cónsul Honorario de España en el Tesino, mediadora cultural y propietaria de Casa Cultura con sede en Lugano, junto con Carla Rossi, profesora titular de la Universidad de Zurich, editora y jefa de redacción de Thecla Academic Press Ltd.

El proyecto tiene como objetivo recuperar la memoria de aquellas escritoras, artistas, activistas y filósofas españolas de la generación de oro de 1927 conocida como *Las Sinsombrero* durante su exilio en Suiza.

Han pasado ya más de 40 años desde la majestuosa obra “*El exilio español de 1939*”, de José Luis Abellán. Durante este tiempo se ha producido una lenta revalorización del prestigio literario que muchos escritores españoles adquirieron durante el exilio, pero hasta ahora nadie se había dedicado a analizar el papel de las escritoras, artistas, activistas y filósofas exiliadas.

La investigación, se centrará en el país de acogida, Suiza, donde estas mujeres encontraron un ambiente afable y sereno que les permitió aumentar su capacidad productiva.

Presentaremos las figuras de Rosa Chacel, Ruth Velázquez, María Zambrano, Clara Campoamor, Mercé Rodoreda (perteneciente al Grupo Catalán Sabadell) a través de una breve comparación de sus diferentes trayectorias suizas y al mismo tiempo analizaremos la influencia y repercusión en el exilio como mujeres y su nacionalidad.

Programa de investigación

Las Sinsombrero fue la parte femenina de un prolífico grupo de intelectuales españoles en las décadas de 1920 y 1930 - un grupo que incluía a Federico García Lorca, Luis Buñuel, Salvador Dalí. Lamentablemente, las contribuciones de estas poetisas, pintoras y filósofas de vanguardia se han visto afectadas por una *damnatio memoriae*. Recientemente, gracias a la actividad de Tània Balló, productora, directora y periodista de TVE (que ha realizado un proyecto cross-media), España ha redescubierto a estas artistas. Balló ha trabajado en un ambicioso documental transmedia sobre estas mujeres olvidadas. Hoy, Balló utiliza diferentes formatos y plataformas (online y offline) para reivindicar y redescubrir las figuras de este grupo de artistas e intelectuales femeninas. A través de la producción y creación de diferentes proyectos en España, la periodista española está trabajando intensamente para recuperar el legado y la memoria de estas artistas e intelectuales y demostrar cómo su trabajo, sus acciones y su valentía fueron y son



importantes para entender la cultura y la historia de un país que nunca las reclamó. Cinco de las más importantes artistas y pensadoras españolas eligieron Suiza como lugar de refugio.

El objetivo principal de la investigación se centrará en la reconstrucción de la actividad artística, por primera vez, durante el exilio en Suiza de:

María Zambrano (1904-1991)

Comenzó su carrera como profesora de filosofía en otoño de 1930. Luchó por encontrar su propia voz y un lugar para ella y su filosofía en un entorno intelectual dominado por los hombres. La expulsión de su España natal en 1939 le dio a Zambrano la distancia de la "patria" patriarcal que necesitaba para finalmente alcanzar su plenitud como filósofa.

De julio a diciembre de 1959 las hermanas Zambrano se trasladan de Roma a vivir a Trèlex, en

una casita con jardín de la familia Bory «con su desvalida corte gatuna, que a la ida en tren ocasiona serios problemas y, a la vuelta, el único retraso conocido en mucho tiempo en Nyon»¹⁴ dato digno de recordación para los lugareños, tratándose, según Cioran, de la intelectual más brillante del siglo XX.¹⁵ En la elección del lugar interviene Rafael Tomero, quien vivía en Divonne y trabajaba en las Naciones Unidas en Ginebra. Lo explica la propia Zambrano en carta a Agustín Andreu. Al nombrar el primer topónimo en otra carta, Zambrano añade a mano: «*el único lugar de aquí donde hubo Dioses. Y naturalmente, hay una Abadía cerca*».¹⁶ Según relata Jesús Moreno, la compañía de sus 23 gatos pasaba por encima del bienestar material de las hermanas. Tardaron poco en volver a Roma. Monsieur Bory, el propietario suizo de la casa que tenían alquilada no soportaba los gatos y las invitó a irse. Estos 23 gatos «ocasionan serios problemas, y a la vuelta, el único retraso conocido en mucho tiempo en Nyon».¹⁷ En esos meses mantuvo una estrecha correspondencia con algunos de los intelectuales más famosos de la

¹⁴ M. Zambrano, *La razón en la sombra*. Antología crítica, ed. by Jesús Moreno Sanz. Madrid: Siruela, 2004, p. 714.

¹⁵ E. Cioran, *Exercices d'admiration. Essais et portraits*. Paris: Gallimard, 1986, pp. 167-168.

¹⁶ *Cartas de La Pièce, correspondencia con Agustín Andreu*, Universitat Politècnica de València, 2002, p. 142.

¹⁷ M. Zambrano, *La razón en la sombra*, p. 714.

época. Estas cartas nos permiten entrar en el mundo de Zambrano, comprender su relación con el país anfitrión, sus aspiraciones, su visión del exilio, sus proyectos, la razón por la que incluso rechazó una cátedra universitaria en Cuba, donde la revolución castrista había triunfado en aquella época. Por tanto, nuestro objetivo es publicar estas cartas y analizarlas a la luz del tema elegido para el proyecto y recopilar material inédito.

En 1980 María se instala en Ginebra, en un apartamento de la Avenue Sécheron. Desde aquí conoce la noticia, en 1981, de que se le ha concedido el premio Príncipe de Asturias de Humanidades. En 1988 obtendrá el Cervantes de literatura. Es el principio de su tardío reconocimiento en España.

El 20 de noviembre de 1984 María Zambrano regresa a España tras cuarenta y cinco años de exilio.



Rosa Chacel (1898-1994)

Fue una fuerte individualista, una mujer poseedora de una gran tenacidad y autoridad, exigente tanto en su trabajo como en sus relaciones. Un genio que a veces pudo ser, como se indica en su obituario, "Extravagante, luminosa y brutal". Para Zambrano y Chacel, la vida de la escritura exigía la autorrevelación y la autoexpresión. Ambas eran existencialistas, preocupadas por el cómo una mujer puede conseguir una presencia existencial, y ambas eran discípulas del filósofo José Ortega y Gasset, pero cuestionaban su concepto de "razón vital", aunque de forma diferente. Si en España sus colegas hombres habían monopolizado el protagonismo, en el exilio la situación era peor. Chacel pudo seguir escribiendo y publicando, pero a

diferencia de la mayoría de sus compañeros de la Generación de 1927, fue prácticamente olvidada en España. Suiza como tierra de exilio es un *topos* muy presente en las obras de Chacel, una especie de obsesión en sus escritos. Por todo ello, analizaremos, en particular, la imagen mental de Suiza que reflejó en sus obras.



Mercè Rodoreda (1908-1983)

Nacida en Barcelona el 10 de octubre de 1908, Mercè Rodoreda i Gurguí fue una prolífica novelista, poetisa y dramaturga que recibió numerosos premios literarios a lo largo de su vida, entre ellos el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes en 1980, poco antes de su muerte en 1983. Considerada como la escritora contemporánea más influyente de la lengua catalana. Su obra más conocida "*La plaça del Diamant*." Esta novela fue elogiada, entre otros autores, por García Márquez como "la más bella novela que se ha

publicado en España después de la Guerra Civil". La Plaza del Diamant ha sido traducida a trece idiomas.

A pesar de todas las aparentes similitudes entre Rodoreda y Chacel, las dos autoras tienen una visión opuesta de su experiencia en el exilio. Dijo Chacel en una entrevista: "Lo que no existe en mi vida es el exilio. Yo seguí viviendo como cuando salí de España". Rodoreda fue igualmente inflexible en su respuesta a Baltasar Porcel: "Com el de tots, el meu exili ha estat dur: una mica massa per a tenir moltes ganes de recordar-m'En". Esta diferencia de opinión puede atribuirse, sin duda, a las diferentes situaciones en las que se encontraron en el extranjero. Como catalana fuera de España, Rodoreda quedaba aislada de su lengua y de su público de una manera totalmente diferente a la de Chacel. Sus relatos sobre la experiencia del exilio enfatizan con frecuencia las sensaciones de la protagonista, como la extrañeza, la incomodidad de hablar otro idioma. Describe a Suiza como el vientre de una ballena, como un país extranjero imposible de asimilar, no sólo lingüísticamente, sino también culturalmente, geográficamente, incluso horticulturalmente. La investigación se centrará en la imagen opuesta que Chacel y Rodoreda (que durante varias décadas no escribieron nada más) tuvieron de Suiza. El caso ejemplar de Rodoreda nos dará también la oportunidad de reflexionar sobre cómo la literatura crítica sobre el exilio español tiende a omitir o a pasar por alto la estratificación tan real del sufrimiento que resultó el éxodo de 1939: Los emigrantes de aquellas regiones bilingües, cualquiera que fuera su clase social, perdieron más que sus camaradas castellanohablantes.



Clara Campoamor (Madrid, 12 de febrero de 1888-Lausana, 30 de abril de 1972)

Más conocida por su defensa por los derechos de la mujer y el sufragio durante la redacción de la Constitución española de 1931. Luchó contra la discriminación de sexo, por la igualdad jurídica de los niños nacidos dentro y fuera del matrimonio, el derecho al divorcio y el sufragio universal.

Dejó España en 1936, a principios de la guerra civil española, y permaneció en el exilio en Suiza (excepto por un período que transcurrió en Argentina) hasta su muerte en 1972, trabajando en un despacho de abogados hasta que perdió la vista. Nunca regresaría a España (pero sus restos fueron trasladados unos años después de su muerte al cementerio de Polloe en San Sebastián).

En Suiza publicó una autobiografía, *Mi pecado mortal: el voto femenino y yo* (reimpresión Editorial Renacimiento, 2018). Centraremos nuestra investigación en los contactos que Campoamor tuvo en Lausana con otras activistas para la defensa de los derechos de las mujeres.

Ruth Velázquez

Pintora y poetisa muy poco conocida en España, por lo que Tània Balló escribe sobre ella: «Esta artista es muy poco conocida en nuestro movimiento artístico; su temperamento inquieto no le permitió la quietud de permanecer en Madrid sino pocas temporadas. Nada se sabe de ella durante los años siguientes. Suponemos que reside en París. Su nombre aparece de nuevo en 1932, 1933 y 1935 con motivo de la exposición anual en el Salón de Otoño. Ruth recibe buenas críticas de la obra expuesta, pero nada más. En 1935 Ruth, publica su única obra escrita, “Sol de noche” con prólogo ni más ni menos que de Ramón Gómez de la Serna. Este es un libro imposible de comprar actualmente».¹⁸

¹⁸ Tània Balló, *Las sinsombrero: Sin ellas, la historia no está completa*, Espasa, 2016, p. 56.

Tuvimos la suerte de poder encontrar al bisnieto de la artista, que vive en Suiza y que está dispuesto a poner a nuestra disposición un rico archivo familiar privado y un excepcional material inédito que merece ser publicado.

Nuestra búsqueda llenará un vacío de tiempo. De hecho, lo que Balló no pudo hacer es investigar la época suiza de los cuatro artistas y activistas, especialmente en relación con Ruth Velázquez.

Más de cuarenta años después de la muerte de Franco, la generación de las "nietas" trabaja para reinsertar en la historia de España a estas escritoras y artistas, cuyas aportaciones han sido en gran medida olvidadas. El estallido de la Guerra Civil española en 1936 obligó a Las Sinsombrero a dispersarse en el exilio. La dictadura franquista (1936-1975) silenció sus voces y las retiró conscientemente de la memoria histórica española. En un momento tan complejo como el actual, estamos convencidas de que la tarea de los intelectuales es mantener viva la memoria histórica. A través de este proyecto, queremos: 1) Ayudar a la comunidad científica internacional a reconstruir los años del exilio suizo de estas cuatro artistas. 2) Publicar, con la ayuda de los herederos, textos, obras gráficas y memorias que, de otro modo, quedarían confinadas para siempre en los archivos de la familia. 3) Reconstruir el papel de Suiza como país anfitrión. 4) A través de nuestro proyecto también queremos entender el alcance de la infatigable lucha y el legado que las Sinsombrero han dejado a generaciones de mujeres pensadoras y artistas en la historia cultural tanto de España como de Suiza.

Photo Credits:

Fundación Cultural Privada "María Zambrano", Palacio de Beniel de Vélez-Málaga

<https://www.fundacionmariazambrano.org>

Fundació Mercè Rodoreda, Carrer del Carme, 47, 08001 Barcelona <http://www.mercerodoreda.cat>

Mattia Vacca: racconto di un *photoreporter*

VIVIANA LA MONACA

Università della Svizzera italiana

«Non pensavo assolutamente di fare il fotografo», esordisce il photoreporter Mattia Vacca quando, a microfono ancora spento, gli chiediamo cosa l'abbia spinto verso la sua professione. Laureatosi nel 2003 in Scienze della Comunicazione all'Università della Svizzera Italiana, con una specializzazione in Cinema e Giornalismo, i suoi piani professionali cambiano radicalmente una notte di dicembre del 2006, quando viene chiamato dal Direttore del *Corriere della Sera* per una questione di “carriera o di morte”. A soli 25 anni, è lo scatto ad Azouz Marzouk [in occasione della strage di Erba, *ndr*] a cambiargli la vita, facendolo diventare un fotografo a tutti gli effetti.

Fin da subito, ci è parso che ogni tuo progetto fosse un vero e proprio racconto per immagini. Il filo conduttore di ogni scatto è l'impegno nel mostrare delle realtà forti, nel modo più diretto possibile: mettere colui che osserva davanti a un'affermazione, talvolta provocatoria, chiedendogli di riflettere.

È esattamente quella la mia intenzione. Il lavoro di editing per me è fondamentale, perché è lì che nasce il vero e proprio racconto. Una cosa che sto imparando a fare è fermarmi nel corso del lavoro per capire ciò che voglio narrare. Prima facevo tanti scatti, ma il problema è che rischiavo di perdermi in foto esteticamente belle, ma non significative. Tendo sempre a distinguere tra foto bella e foto buona: mi interessa comunicare qualcosa, per questo cerco di trovare degli elementi d'ispirazione mentre sto scattando. A volte parto con delle idee che si evolvono durante lo *shooting*.

Scattando foto di crude verità, hai mai avuto dubbi sul potere o meno pubblicare delle fotografie, per timore di come avrebbe potuto reagire il pubblico o la critica? Ti sei mai dovuto auto-censurare?

Spesso ho dovuto dire “Io questa foto non la faccio”, quindi c'è una prima censura che avviene a livello personale ed etico. La seconda è più complessa e “burocratica”. Pensate che la foto che mi ha messo più in difficoltà, infatti, è stata anche quella con cui ho vinto il Sony Award...

si tratta dello scatto in S'Ardua del bambino che spara. Mi ha fatto vivere nell'ansia per anni a causa della mancanza di una liberatoria scritta da parte del padre del ragazzino.



Un altro esempio clamoroso riguarda sempre un minorenne che ho fotografato mentre urlava “negri di merda”, con una violenza inimmaginabile, durante una manifestazione leghista contro i migranti. Ho dovuto mettere delle pecette nere sugli occhi del bambino, una cosa che odio fare, ma necessaria. Dopo un’ora, il profilo di Salvini pubblica la mia foto sovvertendo completamente il senso dello scatto. Da allora, quella foto l’ho usata spesso: da censura sono passato a un “vi sbatto in faccia la realtà”.

Invece, quando lavoro in guerra, non faccio alcun tipo di censura preventiva.

A tal proposito, quali sono i rischi di trattare tematiche sociali “scomode” e pericolose, come conflitti armati o distruzione di civiltà?

Fino ad oggi, ho sempre lavorato *embedded*, ovvero con un esercito che mi ha preso in carico e si è assunto un tot di responsabilità. L’assurdo vuole che quando mi sono trovato in conflitti

armati, di rischi veri e propri non ce n'erano, ma questo è anche perché non mi sono mai trovato nel *clue* di uno scontro.



Fatto sta che, anche se hai una scritta “press” ben visibile sul petto, bisogna comunque fare attenzione. Con l’ISIS, in particolare, l’intoccabilità del giornalista non esiste più, anzi: i combattenti cercano proprio la pubblicità dell’uccisione del *reporter* europeo.

C’è anche da dire che oggi il mondo fotogiornalistico si è diviso in due: da un lato chi cerca solo l’esplosione da *spot news*, come gli *stringers*, fotografi che lavorano per grandi agenzie di stock, e noi fotografi che facciamo storie più pensate. Il livello di responsabilità cambia molto, come anche il rischio che si corre.

Come riesci a conciliare il tuo *engagement* di giornalista con l’estro creativo del fotografo? Secondo te, il fotogiornalismo dovrebbe essere più fedele ai fatti o può prevalere il lato artistico?

Domanda perfetta. Sto proprio cercando di imparare, essendo la mia professione un’evoluzione continua, a trovare il giusto equilibrio tra le due cose. In questo periodo, ho analizzato molto il mio lavoro con Renata Ferri e con maestri del genere si è costretti a mettere tutto in dubbio: scordati delle tue foto preferite, delle foto che reputi belle. È la foto buona che conta, quella con un’idea dietro.

Io ho una visione molto cinematografica della storia, mi piace raccontare le cose seguendo un ordine narrativo particolare. Nell'ultimo anno, ho dovuto mettere questa cosa da parte per strizzare un po' l'occhio al mercato. Nelle prime tre foto che costruiscono un progetto, bisogna mettere gli scatti migliori. Ora i *photo editors* non hanno più voglia di analizzare tutto un portfolio, si basano sulle prime fotografie che vedono. Purtroppo, o per fortuna, bisogna andare incontro ai gusti.



Quali sono le sfide future che i *photoreporters* devono affrontare, secondo te?

Sicuramente i nuovi sistemi di finanziamento. Negli ultimi anni si sono viste delle nuove forme di sovvenzione: una pianificazione di pubblicazioni con varie riviste. I *Terra Project Photographers*, un collettivo di Firenze, decide di mappare i confini europei con la Russia e per mesi e mesi pianificano le pubblicazioni che avverranno. Quindi, prima di fare il lavoro, coinvolgono varie testate importanti che assicurano loro la pubblicazione. Con l'Agenzia *Prospekt*, ora sono in collaborazione col *Corriere della Sera*, per un progetto finanziato dall'Unione Europea. Si tratta del primo web doc in Italia, per quanto riguarda la pubblicazione programmata. Di recente, sono stato in Lussemburgo e mi sono occupato di paradisi fiscali, ma la prossima settimana andrò in Belgio a trattare il tema dei *foreign fighters*. Cambiano le tematiche, ma l'interesse e la passione sono alla base di tutto.

Typeset Thecla Academic Press Ltd
Printed in Islington, London,
March 2019