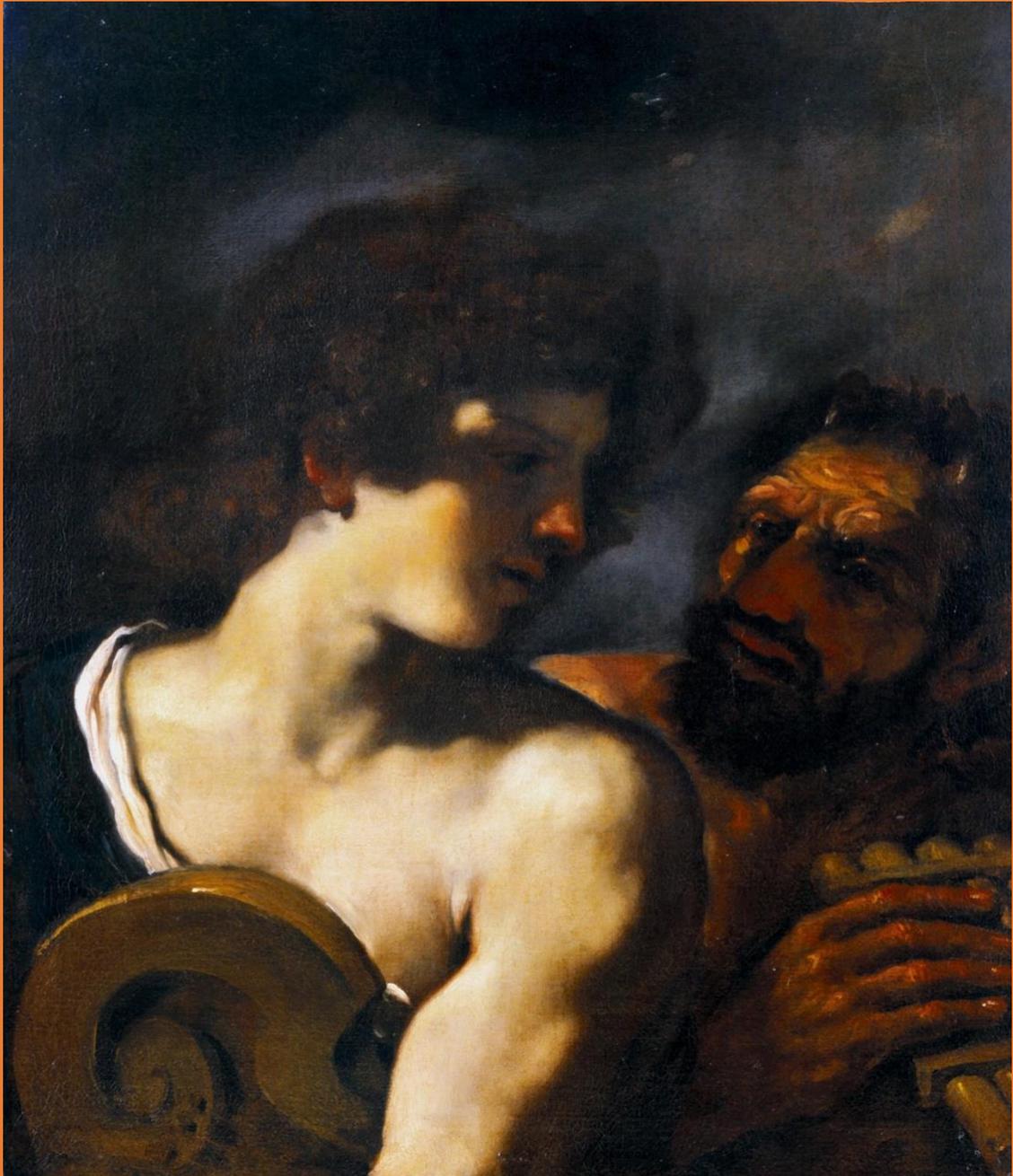


INTRECCI D'ARTE
11, 2022



Comitato di direzione

Irene Graziani Università di Bologna, Italia

Fabio Massacesi Università di Bologna, Italia

Anna Maria Ambrosini Massari Università degli Studi di Urbino Carlo Bo, Italia

Manuela Gianandrea Sapienza Università di Roma, Italia

Alessandro Morandotti Università di Torino, Italia

Zuleika Murat Università degli Studi di Padova, Italia

Consiglio editoriale

Francesco Benelli Università di Bologna, Italia; **Donatella Biagi**

Maino Università di Bologna, Italia; **Francesco Frangi** Università degli Studi di Pavia, Italia; **Elena Fumagalli** Università degli studi di Modena e

Reggio, Italia; **Núria Jornet Benito** Universitat de Barcelona, Spagna;

Fabrizio Lollini Università di Bologna, Italia; **Francesca Manzari** Sapienza

Università di Roma, Italia; **Raffaella Morselli** Università degli Studi di

Teramo, Italia; **Cristiana Pasqualetti** Università degli Studi dell'Aquila,

Italia; **Marinella Pigozzi** Università di Bologna, Italia; **Tina**

Sabater Universitat de les Illes Balears, Spagna; **Marco Tanzi** Università del

Salento, Italia; **Maddalena Vaccaro** Università degli Studi di Salerno, Italia

Responsabili di redazione

Giacomo Alberto Calogero Università di Bologna, Italia

Gianluca del Monaco Università di Bologna, Italia

Comitato scientifico

Daniele Benati Università di Bologna, Italia; **Babette Bohn** Texas Christian

University, Stati Uniti d'America; **Olivier Bonfait** Université de

Bourgogne, Francia; **Louise Bourdua** University of Warwick, Regno Unito;

Sonia Cavicchioli Università di Bologna, Italia; **Tiziana Franco** Università

degli Studi di Verona, Italia; **David García Cueto** Universidad de Granada,

Spagna; **Cristina Guarnieri** Università degli Studi di Padova, Italia; **Victor**

Schmidt Universiteit Utrecht, Paesi Bassi

Gli interventi sono stati sottoposti a revisione tra pari a doppio cieco
(*double-blind peer review*)

In copertina: Guercino, *Apollo e Marsia*, BPER - Banca Popolare
dell'Emilia-Romagna

Dipartimento delle Arti, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

ISSN 2240-7251

License Creative Commons CC BY 4.0

INTRECCI D'ARTE – 11, 2022



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI

INDICE

7

G. DEL MONACO

*Per gli inizi della decorazione del Decretum Gratiani:
il codice XXV della Biblioteca Capitolare di Vercelli*

33

M.A. BILOTTA

*Addenda al corpus del Maestro del Decreto di Avignone (Avignone,
Bibliothèque Municipale, Ms. 659), attivo a Tolosa
intorno alla metà del XIV secolo:
il Liber Sextus Washington DC, Library of Congress, Ms. 28*

53

S. PIERGUIDI

*La Crocifissione di san Pietro di Guido Reni: stile, iconografia e
fortuna*

77

D. BENATI

La crisi della «gran macchia»: il Guercino di Bigongiari

91

D. BORSELLI

*La mostra come montaggio. Ideologie espositive della fotografia
(1920-1929)*

PER GLI INIZI DELLA DECORAZIONE DEL *DECRETUM GRATIANI*: IL CODICE XXV DELLA BIBLIOTECA CAPITOLARE DI VERCELLI*

Gianluca del Monaco

ABSTRACT

L'articolo è dedicato al codice XXV della Biblioteca Capitolare di Vercelli, una copia parzialmente decorata della più antica tradizione manoscritta del *Decretum Gratiani*, recante in origine il titolo di *Concordia discordantium canonum*, opera destinata a diventare fin da subito dopo la sua composizione a Bologna entro la metà del XII secolo uno tra i principali testi di riferimento per lo studio e l'insegnamento del diritto canonico nel Medioevo occidentale. Al centro di una vicenda critica piuttosto intricata, il codice vercellese rappresenta un caso particolarmente esemplificativo delle problematiche presentate dai primi manoscritti miniati del *Decretum* specialmente di area italiana, soprattutto per quanto riguarda il luogo di creazione e la cultura di formazione degli artefici responsabili della decorazione.

PAROLE CHIAVE: Bologna, Vercelli, miniatura romanica, diritto canonico, *Decretum Gratiani*

For the Early Illumination of the *Decretum Gratiani*: Codex XXV in the Biblioteca Capitolare di Vercelli

ABSTRACT

The article focuses on codex XXV held at the Biblioteca Capitolare di Vercelli, a partially illuminated copy of the early manuscript tradition of the *Decretum Gratiani*, originally titled as *Concordia discordantium canonum*, which became shortly after its composition in Bologna before the mid-twelfth century one among the main reference textbooks for studying and teaching canon law in the Western Middle Ages. The codex in Vercelli has been at the core of a complicated literature and well exemplifies the issues offered by the early illuminated manuscripts of the *Decretum*, especially those produced in Italy, particularly with regards to the creation place and the origin of the artists responsible for the illumination.

KEYWORDS: Bologna, Vercelli, Romanesque Manuscript Illumination, Canon Law, *Decretum Gratiani*

Il codice XXV della Biblioteca Capitolare di Vercelli è una copia della più antica tradizione manoscritta del *Decretum Gratiani* o *Concordia discordantium canonum*, come il celebre trattato di diritto canonico fu intitolato al momento della sua composizione a Bologna entro la metà del XII secolo¹. Al centro di una vicenda critica piuttosto intricata, il codice vercellese rappresenta un caso

* I contenuti di questo articolo rientrano tra le più ampie indagini sulle origini dell'illustrazione del *Decretum Gratiani* avviate grazie a una Postdoctoral Fellowship in the History of Art dell'American Council of Learned Societies, col generoso supporto della Getty Foundation, da me ricevuta nell'anno accademico 2018-2019. Queste ricerche sono parte dell'attività del gruppo di ricerca internazionale "IUS ILLUMINATUM" (<https://iusilluminata.fsh.unl.pt> [ultimo accesso: 9 dicembre 2022]) e sono state in particolare discusse in occasione del secondo workshop del gruppo, tenutosi in modalità virtuale il 22 settembre 2020 con il coordinamento scientifico di Maria Alessandra Bilotta, che ringrazio. Sono inoltre riconoscente a Timoty Leonardi, Silvia Faccin e al personale della Fondazione Museo del Tesoro del Duomo e Archivio Capitolare di Vercelli per l'assistenza offertami in occasione della visione diretta del manoscritto nel maggio 2019 e in seguito nello sviluppo della ricerca e della redazione dell'articolo.

¹ Per una panoramica generale e aggiornata sul dibattito inerente le fasi compositive e l'identità stessa dell'autore Graziano: A. WINROTH, *The Making of Gratian's Decretum*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; P. LANDAU, *Gratian and the Decretum Gratiani*, in W. HARTMANN, K. PENNINGTON (a cura di), *The History of Medieval Canon Law in the Classical Period, 1140-1234: From Gratian to the Decretals of Pope Gregory IX*, Washington (D.C.), The

particolarmente esemplificativo delle problematiche presentate dai primi manoscritti miniati del *Decretum* specialmente di area italiana, soprattutto per quanto riguarda il luogo di creazione e la cultura di formazione degli artefici responsabili della decorazione².

Il manoscritto è costituito da 288 fogli membranacei con due fogli di antifonari di fine Seicento con notazione musicale a fare da guardie. La rilegatura originale in assi lignee ha ricevuto un rivestimento in cuoio in corrispondenza del dorso nel Settecento. I primi dodici fogli presentano un'epitome introduttiva scritta in minuscola in inchiostro bruno su due colonne, nota con le parole dell'incipit, «In prima parte agitur», che solitamente è anteposta al testo di Graziano nei più antichi *Decreta*³. Il *Decretum* vero e proprio inizia al f. 13r, ugualmente vergato in minuscola in inchiostro bruno su due colonne, circondato dalla *glossa ordinaria* di Giovanni Teutonico secondo la redazione riveduta da Bartolomeo da Brescia, composta tra il 1234 e il 1241⁴, e pertanto evidentemente aggiunta in un secondo momento. Lungo i margini del testo sono individuabili glosse più antiche, alcune coeve alla stesura del testo⁵.

Non mi soffermerò approfonditamente sulla pur pregevole decorazione a penna, comprensiva di scritture distintive in lettere calligrafiche in inchiostro alternativamente rosso e blu al principio delle sezioni dell'*In prima parte* e delle divisioni principali del *Decretum*, giudicate tipiche di Bologna da Carl Nordenfalk⁶, arricchite nel primo caso da iniziali geometriche a inchiostro, e di caratteristici

Catholic University of America Press, 2008, pp. 22-54; G. MURANO, *Dalle scuole agli Studia: il Decretum Gratiani tra XII e XIII secolo*, in *Scriptoria e biblioteche nel Basso Medioevo (secoli XII-XV)*, atti del convegno (Todi, 12-15 ottobre 2014), Spoleto, Fondazione Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 2015, pp. 71-107; EAD., *Graziano e il Decretum nel secolo XII*, «Rivista Internazionale di Diritto Comune», 26 (2015), pp. 61-139; W.P. MÜLLER, *The Reinvention of Canon Law in the High Middle Ages*, in A. WINROTH, J.C. WEI (a cura di), *The Cambridge History of Medieval Canon Law*, Cambridge, Cambridge University Press, 2022, pp. 79-95: 82-85; A. WINROTH, *Canon Law in a Time of Renewal, 1130-1234*, in WINROTH, WEI (a cura di), *The Cambridge History of Medieval Canon Law*, cit., pp. 96-107: 96-100.

² Per una scheda di catalogo: G.Z. ZANICHELLI, in M. MEDICA, S. BATTISTINI (a cura di), *La cattedrale scolpita*, catalogo della mostra (Bologna), Ferrara, Edisai, 2003, pp. 305-308 cat. 23 (con bibliografia precedente).

Per la riproduzione del microfilm:

https://www.europeana.eu/it/item/9200369/webclient_DeliveryManager_pid_14666824_custom_att_2_simple_view er (ultimo accesso: 9 dicembre 2022).

Sulla decorazione dei più antichi manoscritti del *Decretum Gratiani*, dalla redazione dell'opera fino all'elaborazione della *Glossa ordinaria* di Giovanni Teutonico intorno al 1217 e all'affermazione pressoché coeva del sistema di produzione per *exemplar* e pecia, almeno: R. SCHILLING, *The Decretum Gratiani Formerly in the C. W. Dyson Perrins Collection*, «The Journal of the British Archaeological Association», 26 (1963), pp. 27-39; W. CAHN, *A Twelfth-Century Decretum Fragment from Pontigny*, «The Bulletin of the Cleveland Museum of Art», 62 (1975), pp. 47-57; A. MELNIKAS, *The Corpus of the Miniatures in the Manuscripts of Decretum Gratiani*, Roma, Studia Gratiana, 1975; C. NORDENFALK, recensione di A. Melnikas, *The Corpus of the Miniatures in the Manuscripts of Decretum Gratiani* (1975), «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 43/3 (1980), pp. 318-337: 322-328; G.Z. ZANICHELLI, *Thesauris armarii aggregatus: il codice miniato a Bologna tra XI e XII secolo*, in MEDICA, BATTISTINI (a cura di), *La cattedrale scolpita*, cit., pp. 147-184: 171-178; R. GIBBS, *The Bratislava Gratian and Its Position in the Tree of Trees of Consanguinity and Affinity*, «Ars», 42/1 (2009), pp. 168-179; G.Z. ZANICHELLI, *La trasformazione del libro di lusso fra XII e XIII secolo*, in *Scriptoria e biblioteche*, cit., pp. 285-300: 292-299; G. DEL MONACO, *Investigating the Origins of the Illustration of the Decretum Gratiani: Saint-Omer, Bibliothèque de l'Agglomération du Pays de Saint-Omer, 454*, «Rivista di Storia della Miniatura», 24 (2020), pp. 32-43; G. MURANO, *Il Decretum in Europa nel secolo XII*, in M.A. BILOTTA (a cura di), in *Medieval Europe in Motion 3: The Circulation of Jurists, Legal Manuscripts and Artistic, Cultural and Legal Practices in Medieval Europe (13th-15th Centuries)*, Palermo, Officina di Studi Medievali, 2021, pp. 301-312.

³ MURANO, *Graziano*, cit., pp. 70 e 107.

⁴ R. WEIGAND, *The Development of the Glossa ordinaria to Gratian's Decretum*, in HARTMANN, PENNINGTON (a cura di), *The History of Medieval Canon Law*, cit., pp. 55-97: 88-91.

⁵ R. WEIGAND, *Die Glossen zum Dekret Gratians. Studien zu den frühen Glossen und Glossenkompositionen*, Roma, Studia Gratiana, 1991, pp. 985-988.

⁶ NORDENFALK, recensione, cit., p. 326.

jeux-de-plume in forma di spiga [fig. 1], nonché sulla serie di disegni marginali in inchiostro bruno, probabilmente aggiunti successivamente, talvolta come illustrazioni *ad verbum* dei passi graziani contigui [figg. 14 e 16]⁷.

La decorazione a pennello risulta incompiuta: sono state portate a termine solamente il capolettera della *Pars prima* (f. 13r) [fig. 2], la *tabula* dei numerali greci e latini all'interno della *Distinctio LXXIII* (f. 57r) [fig. 3] e le *arbores affinitatis et consanguinitatis* entro la *Causa XXXV* (ff. 254r e 256r) [figg. 6-7]. L'iniziale della *Causa VI* (f. 109r) [fig. 4] è stata solamente disegnata in inchiostro bruno, mentre al posto dell'iniziale della *Causa XXXV* vi è un disegno colorato (f. 252r) [fig. 5]. Spazi bianchi sono stati lasciati per i capilettera mai eseguiti al principio dell'*In prima parte*, delle *Causae* rimanenti e del *De consecratione*.

Il capolettera «H» in apertura delle parole «Humanum genus» (f. 13r) [fig. 2], con cui esordisce il testo di Graziano, mostra su fondo dorato un vescovo stante e un sovrano seduto in trono a mezza figura nella parte superiore e un gruppo di personaggi al di sotto, verosimilmente da riconoscere come una rappresentazione del genere umano di cui parla il testo. L'incipit del *Decretum* afferma infatti che il genere umano è retto dal diritto naturale e dai costumi⁸. Alfons Stickler si accorse correttamente che la rappresentazione di un vescovo e di un sovrano nella gran parte delle illustrazioni di questo luogo del testo a partire dai codici più antichi è giustificata dalle glosse, che già prima della *Glossa ordinaria* richiamano l'esordio del decimo capitolo della *Distinctio XCVI*, ovvero il cosiddetto canone gelasiano⁹, una lettera di papa Gelasio I (492-496) all'imperatore Anastasio I (491-518), nella quale si afferma che il nostro mondo è governato dall'autorità dei pontefici e dal potere dei re¹⁰. I decretisti riconciliano i due passaggi, dichiarando che il diritto

⁷ ZANICHELLI, *Thesauris armorii aggregatus*, cit., pp. 175 e 177-178; EAD., in MEDICA, BATTISTINI (a cura di), *La cattedrale scolpita*, cit., p. 305. Sull'ornamentazione con *jeux-de-plume*, tipica dei codici giuridici tra XII e XIII secolo in Italia, Francia e Inghilterra, ma particolarmente fortunata in ambito bolognese: F. AVRIL and M.-T. GOUSSET, *Manuscripts enluminés d'origine italienne. 2. XIII^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1984, pp. 63-76; M. MEDICA, *La città dei libri e dei miniatori*, in ID. (a cura di), *Duecento. Forme e colori del Medioevo a Bologna*, catalogo della mostra (Bologna), Venezia, Marsilio, 2000, pp. 109-140: 112; ZANICHELLI, *La trasformazione del libro di lusso*, cit., pp. 295-296. Sulla possibile funzione mnemonica dei disegni marginali diffusi nelle copie manoscritte del diritto canonico e giustiniano tra le metà del XII e del XIII secolo e solitamente ascrivibili alle mani inesperte dei lettori dei testi giuridici, ma talvolta opera di artisti professionisti: J. FROŃSKA, *Turning the Pages of Legal Manuscripts: Reading and Remembering the Law*, in N. ZCHOMELIDSE, G. FRENI (a cura di), *Meaning in Motion: The Semantics of Movement in Medieval Art*, Princeton, Princeton University Press, 2011, pp. 191-214; S. L'ENGLE, *The Pro-Active Reader: Learning to Learn the Law*, in *Medieval Manuscripts, Their Makers and Users: A Special Issue of Viator in Honor of Richard and Mary Rouse*, Turnhout, Brepols, 2011, pp. 51-75; J. FROŃSKA, *The Memory of Roman Law in an Illuminated Manuscript of Justinian's Digest*, in E. BRENNER, M. COHEN, M. FRANKLIN-BROWN (a cura di), *Memory and Commemoration in Medieval Culture*, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 163-179; S. L'ENGLE, *Law at Bologna*, in F.T. COULSON, R.G. BABCOCK, *The Oxford Handbook of Latin Palaeography*, Oxford, Oxford University Press, 2020, pp. 865-878: 868-869; EAD., *Medieval Canon Law Manuscripts and Early Printed Books*, in WINROTH, WEI (a cura di), *The Cambridge History of Medieval Canon Law*, cit., pp. 299-321: 304-306.

⁸ «Humanum genus duobus regitur, naturali videlicet iure et moribus. Ius naturae est, quod in lege et euangelio continetur, quo quisque iubetur alii facere, quod sibi uult fieri, et prohibetur alii inferre, quod sibi nolit fieri. Unde Christus in euangelio: "Omnia quaecumque uultis ut faciant uobis homines, et uos eadem facite illis. Haec est enim lex et prophetae"» (*Corpus Iuris Canonici*, a cura di E. FRIEDBERG, I. *Decretum Magistri Gratiani*, Leipzig, Tauchnitz, 1879, col. 1 [D.1 d.a.c.1]).

⁹ A. STICKLER, *Ursprung und gegenseitiges Verhältnis der beiden Gewalten nach den Miniaturen des gratianischen Dekrets*, «Studia Gratiana», 20 (1976), pp. 341-359: 343. Per un approfondimento su questa iconografia nelle iniziali «H» della fase più antica: G. DEL MONACO, *The Initial 'H' ('Humanum genus') and the Early Depictions of the Two Supreme Earthly Rulers in the Illuminated Manuscripts of the Decretum Gratiani*, in M.A. BILOTTA (a cura di), *The Illuminated Legal Manuscript from the Middle Ages to the Digital Age: Forms, Iconographies, Materials, Uses and Cataloguing*, Turnhout, Brepols, in corso di pubblicazione.

¹⁰ «Duo sunt quippe, imperator auguste, quibus principaliter hic mundus regitur: auctoritas sacra Pontificum, et regalis

naturale o divino e i costumi, ovvero il diritto umano, sono i due strumenti di cui si servono rispettivamente il *Sacerdotium* e il *Regnum* per esercitare la propria autorità¹¹. La raffigurazione dei due supremi poteri affiancati sullo stesso piano è caratteristica dei più antichi manoscritti illustrati del *Decretum* in area italiana: ad esempio in un codice di Bamberg (Staatsbibliothek Bamberg, Msc.Can. 14, f. 4r)¹², dove compaiono i busti dei due personaggi al di sopra di tralci vegetali intrecciati, o a Bratislava (Slovenský národný archív, 14, p. 3)¹³, in un codice trascritto a Bologna secondo Giovanna Murano¹⁴, dove i rappresentanti dei poteri regale e sacerdotale sono dipinti in piedi a figura intera, mentre reggono insieme un labaro, secondo l'iconografia dei coreggenti visibile sulle monete bizantine a partire dal IX secolo, giustamente richiamata da Nordenfalk e più di recente da Robert Gibbs¹⁵. In quest'ultimo codice è inoltre osservabile anche un gruppo di personaggi identificabili come il genere umano in maniera simile al *Decretum* di Vercelli. Invero, tale soggetto è piuttosto raro¹⁶. Una rappresentazione analoga di figure ai piedi delle due autorità è riscontrabile anche in un'altra antica copia italiana a Firenze (Biblioteca Medicea Laurenziana, Edili 96, f. 1r)¹⁷, dove è però operata una più chiara distinzione tra i due *ordines* che formano la Chiesa, i chierici e i laici¹⁸.

All'interno della *Distinctio* LXXIII, la *tabula* dei numerali greci e latini aveva verosimilmente lo scopo di aiutare a decifrare le formule di autenticazione in lettere e numerali greci delle cosiddette *epistolae* o *litterae formatae*, missive di raccomandazione portate con sé dai chierici in viaggio da una diocesi a un'altra. Come notava Walter Cahn, l'inserimento del diagramma a questo punto nei primi *Decreta* si spiega con la trattazione del tema nella *Distinctio* LXXIII¹⁹. La versione miniata della tavola dei numerali che compare nel codice di Vercelli (f. 57r) [fig. 3], caratterizzata da un'incorniciatura architettonica, due figure speculari di uccelli nel frontone, ornati fogliacei con teste all'interno e tre telamoni a sostegno dell'insieme, torna in alcuni manoscritti dell'opera riconducibili a Bologna²⁰. Un esempio molto vicino è nel *Decretum* della Marciana (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. IV, 117 [=2436], f. 61r) [fig. 8]²¹, vergato proprio nella città emiliana secondo Giovanna

potestas. In quibus tanto grauius est pondus sacerdotum, quando etiam pro ipsis regibus hominum in diuino sunt reddituri examine rationem. Et post pauca: Nosti itaque inter hec ex illorum te pendere iudicio, non illos ad tuam posse redigi voluntatem.» (*Decretum Magistri Gratiani*, cit., col. 340 [D.96 c. 10]).

¹¹ STICKLER, *Ursprung und gegenseitiges Verhältnis*, cit., pp. 344-345 e nota 4.

¹² Per una scheda di catalogo: G. SUCKALE-REDLEFSEN, *Die Handschriften des 12. Jahrhunderts der Staatsbibliothek Bamberg*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1995, pp. 98-100 cat. 94 (con bibliografia precedente).

¹³ DEL MONACO, *Investigating the Origins*, cit., p. 41 nota 42 (con bibliografia precedente).

Per la riproduzione parziale del microfilm:

https://www.europeana.eu/it/item/9200369/webclient_DeliveryManager_pid_15065899_custom_att_2_simple_view er (ultimo accesso: 9 dicembre 2022).

¹⁴ MURANO, *Graziano*, cit., p. 127.

¹⁵ NORDENFALK, recensione, cit., p. 324; GIBBS, *The Bratislava Gratian*, cit., pp. 168-170.

¹⁶ Per alcuni esempi: MURANO, *II Decretum*, cit., pp. 302-303.

¹⁷ Per una scheda di catalogo: R. BOSI, in MEDICA (a cura di), *Duecento*, cit., pp. 59-61 cat. 16 (con bibliografia precedente).

Per la riproduzione del microfilm:

https://www.europeana.eu/it/item/9200369/webclient_DeliveryManager_pid_11693708_custom_att_2_simple_view er (ultimo accesso: 9 dicembre 2022).

¹⁸ Sulla rappresentazione dei due *ordines* prima del XII secolo: P. SKUBISZEWSKI, *Ecclesia, Christianitas, Regnum et Sacerdotium dans l'art des X^e-XII^e s. Idées et structures des images*, «Cahiers de Civilisation Médiévale», 28 (1985), pp. 133-80: 137-139, 149-151 e 169. Per il *Decretum*: MELNIKAS, *The Corpus*, cit., p. 38.

¹⁹ CAHN, *A Twelfth-Century Decretum Fragment*, cit., pp. 54-55.

²⁰ DEL MONACO, *Investigating the Origins*, cit., pp. 38 e 43 nota 65.

²¹ Per una scheda di catalogo: R. BOSI, in MEDICA (a cura di), *Duecento*, cit., pp. 57-59 cat. 15 (con bibliografia precedente).

Murano²².

Delle trentasei *Causae* solo la VI e la XXXV sono state parzialmente illustrate. La *Causa* VI presenta un'iniziale «D» («Duo fornicatores») solamente disegnata con un vescovo che viene accusato da due fornicatori (f. 109r) [fig. 4], argomento del relativo caso giuridico²³. Alla *Causa* XXXV sono state disegnate e leggermente colorate sul fondo neutro della pergamena due figure di coniugi (f. 252r) [fig. 5]. La *Causa* XXXV fa parte della sezione finale della *Pars secunda*, dedicata per l'appunto al diritto matrimoniale²⁴, e nello specifico affronta il tema dei gradi di parentela che impediscono di contrarre nozze²⁵.

A Vercelli, come accade spesso nelle copie più antiche del *Decretum*, entro la *Causa* XXXV sono di conseguenza inserite le *arbores affinitatis et consanguinitatis* (ff. 254r e 256r) [figg. 6-7], diagrammi utili per contare i gradi di parentela che ostano al matrimonio, l'*arbor consanguinitatis* relativa ai rapporti di sangue, l'*arbor affinitatis* ai legami conseguenti l'unione coniugale²⁶. Del conteggio dei gradi di parentela Graziano parla in particolare nella *Quaestio* V²⁷, dove l'impedimento alle nozze è esteso al settimo grado secondo quanto sostenuto già nei secoli passati dalla Chiesa latina e in particolare da papa Alessandro II nel 1063, citato dallo stesso Graziano, rispetto al sesto grado del diritto romano. Nell'*arbor consanguinitatis* di Vercelli (f. 256r) è possibile infatti riscontrare il conteggio fino al settimo grado, come solitamente nei testi canonistici antecedenti al 1215, quando il IV Concilio Lateranense abbasserà i legami vietati al quarto grado²⁸. Di frequente, l'*arbor affinitatis* appare sostenuta da una coppia di coniugi, l'*arbor consanguinitatis* da un personaggio anziano barbato, talora incoronato quale un sovrano garante del diritto, come si osserva anche nel codice di Vercelli. La variante iconografica delle *arbores* di Vercelli è affine alle versioni di alcuni manoscritti, in parte dei quali tra l'altro compare anche una simile declinazione della tavola dei numerali²⁹, configurantisi dunque come un gruppo di codici decorato dalla medesima bottega di miniatori, come si dirà meglio in seguito. Per l'*arbor affinitatis* esempi analoghi sono infatti nel manoscritto di Venezia (f. 270r) [fig. 9], già menzionato appunto per la tavola dei numerali, e in un *Decretum* a Cambridge (Sidney Sussex College, MS 101, f. 210r)³⁰, anche se il trattamento iconografico più vicino è in un

²² MURANO, *Graziano*, cit., p. 126.

²³ MELNIKAS, *The Corpus*, cit., pp. 243-274.

²⁴ G.Z. ZANICHELLI, *Osculetur me osculo oris sui: immagini del matrimonio nel XII secolo*, in "Per una severa maestra": dono a Daniela Romagnoli, Fidenza, Mattioli 1885, 2014, pp. 135-147: 136-142.

²⁵ MELNIKAS, *The Corpus*, cit., pp. 1109-1140.

²⁶ G.B. LADNER, *Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison*, «Speculum», 54/2 (aprile 1979), pp. 223-256: 241-250; H. SCHADT, *Die Darstellungen der Arbores Consanguinitatis und der Arbores Affinitatis: Bildschemata in juristischen Handschriften*, Tübingen, Wasmuth, 1982, pp. 141-189; L. NOVELLO, *Miniatura a Bologna nel Duecento: il Decretum Gratiani della Bertoliana di Vicenza*, «Arte a Bologna», 7-8 (2010-2011), pp. 192-202: 194-198.

²⁷ *Decretum Magistri Gratiani*, cit., coll. 1271-1277 (C.35 q. 5).

²⁸ SCHADT, *Die Darstellungen der Arbores*, cit., pp. 139-143 e 195; GIBBS, *The Bratislava Gratian*, cit., pp. 177 e 179.

²⁹ Bamberg, Staatsbibliothek Bamberg, Msc.Can.15, f. 314v (SUCKALE-REDLEFSEN, *Die Handschriften*, cit., pp. 100-103 cat. 95); Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. Phill. 1742, f. 50v (J. KIRCHNER, *Beschreibendes Verzeichnis der Miniaturen und des Initialschmuckes in den Phillipp-Handschriften*, Leipzig, Weber, 1926, p. 63; https://www.europeana.eu/it/item/9200369/webclient_DeliveryManager_pid_10524342_custom_att_2_simple_view [ultimo accesso: 9 dicembre 2022]); München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4505, f. 57v (U. BAUER-EBERHARDT, *Die illuminierten Handschriften italienischer Herkunft in der Bayerischen Staatsbibliothek*, I.I. *Vom 10. bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts: Textband*, Wiesbaden, Reichert, 2011, pp. 40-41 cat. 34; <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb00041810?page=,1> [ultimo accesso: 9 dicembre 2022]); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. IV, 117 (=2436), f. 61r.

³⁰ Per una scheda di catalogo: N. MORGAN, S. PANAYOTOVA, S. REYNOLDS (a cura di), *Illuminated Manuscripts in Cambridge: A Catalogue of Western Book Illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge Colleges*, II.I. *Italy and the Iberian Peninsula 1*, London, Harvey Miller, 2011, pp. 59-61 cat. 23 (con bibliografia precedente).

codice del Walters Art Museum di Baltimora (W.777, f. 305v), forse copiato nella Francia meridionale³¹ e successivamente corredato di una serie di iniziali figurate da artisti di cultura iberica, ma le cui *arbores* sono state aggiunte in una fase ancora posteriore, come bene ha dimostrato Martina Bagnoli³². Il sovrano barbato dell'*arbor consanguinitatis* appare un compromesso tra la figura di vegliardo, forse un Adamo o comunque un antenato biblico, elaborata per l'*arbor consanguinitatis* nei manoscritti italiani del *Decretum Burchardi*, una compilazione canonistica composta tra il 1008 e il 1012, e la nuova iconografia del sovrano con le insegne del potere che occorre in alcune delle più antiche copie del *Decretum Gratiani* di area italiana³³. Nel gruppo di manoscritti menzionato poco fa il tipo del personaggio di Vercelli appare in un altro *Decretum* copiato a Bologna secondo la Murano³⁴, oggi a Monaco di Baviera (Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4505, f. 296r) [fig. 10], e in forma più affine ancora una volta nel manoscritto già citato di Baltimora (f. 273r).

Già datato al XIII secolo³⁵ e, limitatamente alla miniatura, in parte anche al XIV³⁶, il codice XXV fu collegato da Hermann Schadt a una donazione documentata nel 1163, non specificata dallo studioso³⁷, ma identificabile nel lascito dei «Decreta [...] graciani» al capitolo dei canonici della cattedrale di Sant'Eusebio da parte dell'arcidiacono Pietro da Robbio, «diuina et humana sciencia peritus», il 15 gennaio 1163³⁸. Inoltre, Schadt, sulla base dell'iconografia delle *arbores*, inseriva il manoscritto di Vercelli in un gruppo di codici del *Decretum* in cui i rapporti più stretti emergevano con la copia già menzionata di Baltimora e, a un grado inferiore, con gli esempi di Bamberg (Msc.Can.14, ff. 3v e 169v) [fig. 11] e Venezia (ff. 270r e 271r) [figg. 9 e 12], optando per una datazione al terzo quarto del XII secolo³⁹. L'*ante quem* del 1163 è stato però posto in discussione nel 1991 dagli studi di Rudolf Weigand sulle glosse pregiovanee⁴⁰. Nel codice di Vercelli Weigand individuava infatti un primo strato di glosse trascritte in contemporaneità col testo di Graziano databile intorno al 1180.

Tuttavia, questa posticipazione cronologica del manoscritto non era ancora tenuta in conto tre anni dopo dal contributo sulla decorazione di Simonetta Castronovo⁴¹. La studiosa riconosceva

³¹ MURANO, *Graziano*, cit., p. 122.

³² M. BAGNOLI, *Amanuensi e miniatori in un Decretum Gratiani del Walters Art Museum di Baltimora*, «Arte medievale», 6/2 (2007), pp. 65–74: 69.

³³ SCHILLING, *The Decretum*, cit., pp. 31–32; CAHN, *A Twelfth-Century Decretum Fragment*, cit., p. 55; LADNER, *Medieval and Modern Understanding of Symbolism*, cit., pp. 244–246; SCHADT, *Die Darstellungen der Arbores*, cit., pp. 118–121 e 154–170; NOVELLO, *Miniatura a Bologna*, cit., pp. 196–197.

³⁴ MURANO, *Dalle scuole agli Studia*, cit., p. 86.

³⁵ R. PASTÈ, *Codici pregevoli per miniature o pitture dell'Archivio Capitolare Vercellese*, «Archivio della Società Vercellese di Storia e d'Arte», 2/3 (1910), pp. 255–259: 255 n. 9; ID., *Vercelli, Archivio Capitolare*, in A. SORBELLI, *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia: opera fondata dal prof. Giuseppe Mazzatinti, XXXI. Prato - Vercelli - Novara*, Firenze, L.S. Olschki, 1925, pp. 73–128: 83 cat. 25; G. RABOTTI, *Elenco descrittivo di codici del Decretum in Archivi e Biblioteche italiane e straniere*, «Studia Gratiana», 7 (1959), pp. 71–124: 91–92 cat. 15.

³⁶ *Ibidem*, p. 91.

³⁷ SCHADT, *Die Darstellungen der Arbores*, cit., p. 161 e nota 126.

³⁸ G. COLOMBO, *I necrologi eusebiani*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», 2 (1897), pp. 1–96: 89 n. 40; R. PASTÈ, *Donatori di codici eusebiani*, «Archivio della Società Vercellese di Storia e d'Arte», 7/2 (1915), pp. 207–212: 208; C. FROVA, *Città e "studium" a Vercelli (secoli XII e XIII)*, in L. GARGAN, O. LIMONE (a cura di), *Luoghi e metodi di insegnamento nell'Italia medioevale (secoli XII–XIV)*, atti del convegno (Lecce–Otranto, 6–8 ottobre 1986), Galatina, Congedo Editore, 1989, pp. 83–99: 92 nota 27.

³⁹ SCHADT, *Die Darstellungen der Arbores*, cit., pp. 160–162 e 180–181.

⁴⁰ WEIGAND, *Die Glossen*, cit., pp. 985–988.

⁴¹ S. CASTRONOVO, *La miniatura. Manoscritti romanici nella Biblioteca Capitolare di Vercelli*, in G. ROMANO (a cura di), *Piemonte romanico*, Torino, Banca CRT, 1994, pp. 316–333: 321–323. Del resto, l'identificazione con il *Decretum* donato nel 1163 è ancora riportata da Simona GAVINELLI (*Gli inventari librari delle cattedrali e dei monasteri del Piemonte*, in G. LOMBARDI, D. NEBBIAI DALLA GUARDIA [a cura di], *Libri, lettori e biblioteche dell'Italia medievale*

inoltre caratteri stilistici transalpini nelle figure delle *arbores* [figg. 6-7], proponendo confronti con l'attività dei miniatori inglesi continuatori a Canterbury dei modi del Maestro Hugo di Bury St. Edmunds intorno alla metà del secolo, in particolare nella *Bibbia* di Dover (Cambridge, Corpus Christi College, MSS 3-4)⁴² o nel celebre *Ritratto del copista Eadwine* (Cambridge, Trinity College, R.17.1, f. 283v)⁴³, giudicando quindi il codice d'oltremania. Se un tale richiamo poteva essere indicativo per spiegare la nervosità grafica e le proporzioni allungate dei personaggi delle tavole di parentela, mi sembra che il linguaggio degli artisti inglesi declini i modi italo-bizantini di riferimento in senso più mosso e ornato. Ormai a Vercelli, alla fine del XII secolo, sarebbe stata eseguita da un artefice locale la miniatura della *Causa XXXV* (f. 252r) [fig. 5], la cui posteriorità rispetto al resto della decorazione è resa in effetti piuttosto evidente anche solo dal mancato inserimento del capolettera.

Schedando il manoscritto della Marciana per la mostra del *Duecento* a Bologna nel 2000, Roberta Bosi vi vedeva all'opera la medesima bottega responsabile della decorazione del *Decretum* di Vercelli e delle copie già citate di Bamberga, Baltimora, Cambridge e Monaco, proponendone l'esecuzione a Bologna alla fine del secolo, ormai al corrente delle conclusioni di Weigand sulle glosse⁴⁴. Pur riconoscendo le somiglianze della decorazione con esempi oltremontani, francosettentrionali e inglesi, la studiosa osservava una maggiore solidità e organicità delle forme da riferire piuttosto a miniatori di area padana. Inoltre, riteneva che Bologna potesse essere il luogo ideale per una simile circolazione di modelli transalpini grazie alla sua natura di nascente centro internazionale di studi giuridici, riprendendo così la proposta di Nordenfalk nella sua recensione del 1980 al *Corpus* delle miniature nei codici del *Decretum* di Anthony Melnikas di ricondurre gli esemplari di Monaco e Venezia insieme ad alcune altre più antiche copie miniate italiane proprio a Bologna in quanto luogo di composizione e di prima diffusione dell'opera⁴⁵.

Mentre Massimo Medica ha contestualmente evidenziato la difficoltà di accertare l'effettiva produzione nel centro felsineo di alcune copie dell'opera di Graziano più latamente riferibili all'area padana⁴⁶, un'origine bolognese pare essere stata ipotizzata pure da Gibbs, che ha aggiunto al gruppo

(*secoli IX-XV*). *Fonti, testi, utilizzazione del libro*, atti della tavola rotonda [Roma, 7-8 marzo 1997], Roma, ICCU, Paris, CNRS, 2001, pp. 373-410: 379) e Paolo ROSSO (*Studio e poteri. Università, istituzioni e cultura a Vercelli fra XIII e XIV secolo*, Torino, Silvio Zamorani, 2010, p. 100; *I rotuli con diagrammi nei centri di studio e di insegnamento vercellesi (secc. XII-XIII)*, in T. LEONARDI, M. RAININI [a cura di], *Ordinare il mondo. Diagrammi e simboli nelle pergamene di Vercelli*, Milano, Vita e Pensiero, 2018, pp. 91-124: 97 e nota 26).

⁴² Per una scheda bibliografica e la riproduzione digitale dei due volumi:

<https://parker.stanford.edu/parker/catalog/zv088kx4487>

(con bibliografia precedente) e <https://parker.stanford.edu/parker/catalog/fn354xs7634> (con bibliografia precedente; ultimo accesso: 9 dicembre 2022). Per una scheda di catalogo: C.M. KAUFFMANN, *Romanesque Manuscripts, 1066-1190*, London, Harvey Miller, 1975, pp. 97-98 cat. 69 (con bibliografia precedente).

⁴³ Per una scheda bibliografica e la riproduzione digitale: <https://mss-cat.trin.cam.ac.uk/Manuscript/R.17.1> (con bibliografia precedente; ultimo accesso: 9 dicembre 2022). Per una scheda di catalogo: KAUFFMANN, *Romanesque Manuscripts*, cit., pp. 96-97 cat. 68 (con bibliografia precedente). Per una voce aggiornata: *Eadwine Psalter*, in C.P. HOURIHANE (a cura di), *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*, Oxford, Oxford University Press, 2012, II, pp. 367-368 (con bibliografia precedente). Per una panoramica su questo periodo della miniatura inglese, almeno: KAUFFMANN, *Romanesque Manuscripts*, cit., pp. 25-26; ID., *Manuscripts: The 12th Century*, in G. ZARNECKI, J. HOLT, T. HOLLAND (a cura di), *English Romanesque Art, 1066-1200*, London, The Arts Council of Great Britain, 1984, pp. 84-85; ID., *Romanesque: Painting, II: Manuscript*, in HOURIHANE (a cura di), *The Grove Encyclopedia*, cit., V, pp. 285-305: 296-298.

⁴⁴ R. BOSI, in MEDICA (a cura di), *Duecento*, cit., pp. 57-59 cat. 15.

⁴⁵ NORDENFALK, recensione, cit., pp. 324-326.

⁴⁶ MEDICA, *La città dei libri e dei miniatori*, cit., pp. 109-110.

il secondo manoscritto sopra menzionato di Bamberga (Msc.Can.15)⁴⁷. Trovandosi a schedare il codice XXV per la mostra *La cattedrale scolpita* nel 2003⁴⁸, anche Giusi Zanichelli collocava l'attività di questa bottega a Bologna per la presenza in alcuni capilettera di motivi ornamentali d'ispirazione centroitaliana assimilabili a quanto è possibile osservare in manoscritti liturgici riconducibili con più sicurezza al centro emiliano⁴⁹. Allo stesso tempo, la presenza di disegni marginali talvolta relativi al testo nei *Decreta* di Cambridge e Vercelli avrebbe lasciato pensare all'intervento di canonisti utenti dei codici, più facilmente spiegabili in un importante centro di studi sul testo di Graziano quale Bologna⁵⁰. Tuttavia, la studiosa tornava a pensare che gli artisti coinvolti in tale bottega dovessero essere di formazione oltremontana, segnalando una particolare vicinanza ai maestri di formazione francese attivi alla fine del secolo nelle vetrate con gli antenati di Cristo Aminadab e Naasson della cattedrale di Canterbury⁵¹. A mio parere, anche tali confronti, seppur forse più stringenti rispetto a quelli proposti da Simonetta Castronovo, non appaiono del tutto aderenti per la plastica morbidezza dei panneggi e la carica espressiva dei volti nelle figure di Canterbury. Giusi Zanichelli considerava poi giustamente come interventi successivi le miniature della *Causa VI* (f. 109r) [fig. 4] e della *Causa XXXV* (f. 252r) [fig. 5], identificando come toscano il primo artista per via di rapporti con la decorazione del *Decretum* Pl.IV sin. 1 della Laurenziana, nel 2016 attribuita in maniera convincente a un miniatore lucchese da Sonia Chiodo⁵², e padano l'artefice della seconda illustrazione⁵³. Martina Bagnoli ha invece espresso dubbi rispetto all'effettiva possibilità di ricondurre il gruppo di questi *Decreta* alla produzione felsinea così come in merito al riferimento della loro decorazione a un'unica bottega, riscontrandovi piuttosto l'adozione di modelli comuni, a parte il caso delle *arbores* di

⁴⁷ R. GIBBS, in S. L'ENGLE, R. GIBBS, *Illuminating the Law: Legal Manuscripts in Cambridge Collections*, catalogo della mostra (Cambridge), London/Turnhout, Harvey Miller, 2001, pp. 105-110 cat. 1, dove non ritengo però particolarmente efficace il confronto proposto tra le *arbores* di Cambridge (ff. 209v-210r) e gli affreschi frammentari di più marcata ispirazione bizantina della canonica suburbana di San Vittore sulla collina bolognese, che piuttosto saranno da accostare a parte della decorazione di un altro *Decretum* italiano ad Amiens (Bibliothèque Louis Aragon, 354), come già accennato da Giacomo CALOGERO (*Tra Oriente e Occidente: alcuni appunti sulla pittura murale bolognese tra XII e XIII secolo*, in M. Medica [a cura di], *1143: La croce ritrovata di Santa Maria Maggiore*, catalogo della mostra [Bologna], Bologna, Museo Civico Medievale, 2017, pp. 51-61: 61 nota 32). Per una scheda bibliografica del codice di Amiens: <http://initiale.irht.cnrs.fr/codex/6015> (con bibliografia precedente; ultimo accesso: 9 dicembre 2022). Per una scheda di catalogo: M. MEDICA, in ID. (a cura di), *Duecento*, cit., pp. 168-171 cat. 39 (con bibliografia precedente). Su San Vittore, da ultimo, con una nuova proposta di datazione degli affreschi già sulla faccia interna del tramezzo e sulle pareti nord e sud del coro agli anni a cavallo tra XII e XIII secolo: F. MASSACCESI, *Quel che rimane del tramezzo di San Vittore a Bologna e alcune prime considerazioni sullo "spazio sacro" dei canonici regolari*, in F. MASSACCESI, G. VALENZANO (a cura di), *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, Bologna, Bologna University Press, 2022, pp. 161-193.

⁴⁸ G.Z. ZANICHELLI, in MEDICA, BATTISTINI (a cura di), *La cattedrale scolpita*, cit., pp. 305-308 cat. 23.

⁴⁹ Per alcuni esempi: G.Z. ZANICHELLI, in MEDICA, BATTISTINI (a cura di), *La cattedrale scolpita*, cit., pp. 298-304 schede 20-22.

⁵⁰ ZANICHELLI, *Thesauris armarii aggregatus*, cit., pp. 177-178; EAD., in MEDICA, BATTISTINI (a cura di), *La cattedrale scolpita*, cit., p. 308.

⁵¹ Per una scheda di catalogo: M.H. CAVINESS, *Stained Glass*, in G. ZARNECKI, J. HOLT, T. HOLLAND (a cura di), *English Romanesque Art*, cit., pp. 135-145: 144-145 cat. 94. Sulle vetrate della cattedrale di Canterbury, almeno: *Ibidem*, p. 137; N.J. MORGAN, *Canterbury: Cathedral, Stained Glass*, in HOURIHANE (a cura di), *The Grove Encyclopedia*, cit., I, pp. 511-512 (con bibliografia precedente).

⁵² S. CHIODO, *Dalla biblioteca dei Francescani di Santa Croce a Firenze: un Decretum Gratiani del XII secolo*, in T. D'URSO, A. PERRICCIOLI SAGGESE, G.Z. ZANICHELLI (a cura di), *Il libro miniato e il suo committente. Per la ricostruzione delle biblioteche ecclesiastiche del Medioevo italiano (secoli XI-XIV)*, Padova, Il Poligrafo, 2016, pp. 387-406.

Per una riproduzione digitale del manoscritto:

<http://mss.bmlonline.it/s.aspx?Id=AWOMTdSi1A4r7GxMWg-&c=Gratiani%20Decretum#/book> (ultimo accesso: 9 dicembre 2022).

⁵³ G.Z. ZANICHELLI, in MEDICA, BATTISTINI (a cura di), *La cattedrale scolpita*, cit., p. 308.

Baltimora e Vercelli. La studiosa ha inoltre ritenuto opera di tre mani diverse dagli artisti responsabili degli schemi figurati gli interventi ai ff. 13r, 109r e 252r [figg. 2 e 4-5]⁵⁴. Da ultimo, nel 2015, Giovanna Murano ha riconosciuto come bolognesi la scrittura e la rubricatura del codice XXV, nonché delle copie menzionate di Monaco e Venezia, sostenendone dunque anche da un punto di vista paleografico un loro iniziale allestimento a Bologna⁵⁵; se non che la studiosa, considerando inglese la decorazione del *Decretum* di Vercelli e osservando in tale manoscritto la presenza di estratti del *Decretum Burchardi* in appendice come in altri quattro testimoni dell'opera, di cui due tuttora conservati in Inghilterra e uno verosimilmente realizzato nell'isola⁵⁶, ha ipotizzato un successivo trasferimento del codice oltremarica e quindi l'arrivo a Vercelli forse nel contesto del lascito ai canonici vittorini di Sant'Andrea dei libri del fondatore dell'abbazia, il cardinale Guala Bicchieri da Vercelli (ca. 1150-1227), di cui ben noti sono gli interessi giuridici e i rapporti con l'Inghilterra, documentato nel 1227. Tra i volumi del cardinale è in effetti elencata una copia di «Decreta de bona littera glosata in margine»⁵⁷.

Provando a tirare le somme dopo aver delineato questa vicenda critica piuttosto problematica, prima di tutto va ribadita l'appartenenza del *Decretum* di Vercelli a un gruppo di manoscritti dell'opera di Graziano decorato da un medesimo atelier. Oltre che dalle affinità stilistiche, la presenza di un'unica squadra di miniatori è dimostrata dall'utilizzo di modelli ricorrenti, ben osservabile nel caso delle *arbores* [figg. 6-7 e 9-12]⁵⁸ così come dell'iniziale «H»⁵⁹ e della tavola dei numerali [figg. 3 e 8]⁶⁰. Inoltre, i codici menzionati hanno in comune un apparato figurativo inizialmente limitato a poche miniature nelle prime sezioni dei manoscritti oltre che alle *arbores* e allo stesso tempo un'ornamentazione a penna con scritture distintive costituite da lettere calligrafiche alternativamente rosse e blu e *jeux-de-plume* [fig. 1], nonché, in particolare negli esemplari di Cambridge, Monaco e Vercelli, una serie di disegni marginali talora in relazione con i passi testuali contigui [figg. 14 e 16]⁶¹.

⁵⁴ BAGNOLI, *Amanuensi e miniatori*, cit., pp. 72-73.

⁵⁵ MURANO, *Dalle scuole agli Studia*, cit., p. 86; EAD., *Graziano*, cit., pp. 122-123 e 126.

⁵⁶ Durham, Cathedral Library, C.III.1; London, British Library, Stowe MS 378 (<https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=1327&CollID=21&NStart=378> [con bibliografia precedente; ultimo accesso: 9 dicembre 2022]); Innsbruck, Universitätsbibliothek, 90 (https://manuscripta.at/hs_detail.php?ID=7671 [con bibliografia precedente; ultimo accesso: 9 dicembre 2022]); Paris, Bibliothèque nationale de France, Latin 3888 (<https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc62607r> [con bibliografia precedente; ultimo accesso: 9 dicembre 2022]).

⁵⁷ MURANO, *Graziano*, cit., p. 123. Sulla biblioteca donata dal cardinale, almeno: C. SEGRE MONTEL, *I manoscritti miniati della Biblioteca Nazionale di Torino*, I. *I manoscritti latini dal VII alla metà del XIII secolo*, Torino, G. Molfese, 1980, pp. 165-171; S. CASTRONOVO, *Biblioteche e libri miniati in Piemonte tra la fine del XII e il primo terzo del XIV secolo. La biblioteca di Guala Bicchieri*, in G. ROMANO (a cura di), *Gotico in Piemonte*, Torino, Cassa di Risparmio di Torino, 1992, pp. 256-267; GAVINELLI, *Gli inventari librari*, cit., pp. 401-403; V. BRANCONI, *Il tesoro dei cardinali del Duecento. Inventari di libri e beni mobili*, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 45-66; ROSSO, *Studio e poteri*, cit., p. 101; ID., *I rotuli*, cit., p. 110. Su Guala Bicchieri e Vercelli, da ultimo: S. LOMARTIRE (a cura di), *La Magna Charta. Guala Bicchieri e il suo lascito. L'Europa a Vercelli nel Duecento*, catalogo della mostra (Vercelli), Vercelli, Gallo, 2019.

⁵⁸ Baltimore, Walters Art Museum, W.777, ff. 273r e 305v; Bamberg, Staatsbibliothek Bamberg, Msc.Can.14, ff. 3v e 16,9v; Bamberg, Staatsbibliothek Bamberg, Msc.Can.15, f. 309r; Cambridge, Sidney Sussex College, MS 101, ff. 209v-210r; München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4505, f. 296r; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. IV, 117 (=2436), ff. 270r e 271r; Vercelli, Biblioteca Capitolare, XXV, ff. 254r e 256r.

⁵⁹ Bamberg, Staatsbibliothek Bamberg, Msc.Can.14, f. 4r; München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4505, f. 2r; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. IV, 117 (=2436), f. 11r.

⁶⁰ Bamberg, Staatsbibliothek Bamberg, Msc.Can.15, f. 314v; München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4505, f. 57v; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. IV, 117 (=2436), f. 61r; Vercelli, Biblioteca Capitolare, XXV, f. 57r.

⁶¹ ZANICHELLI, *Thesauris armarii aggregatus*, cit., pp. 177-178; R. GIBBS, K.-G. PFÄNDTNER, *Byzantine Beauty and Bolognese Beasts: Bolognese Illumination before 1259 and the Evolution of the Academic Style*, dattiloscritto, p. 45. Ringrazio Robert Gibbs per avermi permesso di consultare quest'ultimo testo, ancora non pubblicato.

Alla produzione di questa bottega andrà inoltre aggiunto il codice citato di Berlino, la cui decorazione dipinta è circoscritta all'iniziale «H» (f. 3r), di una tipologia simile al Can.14 di Bamberg (f. 4r), e alla tavola delle *epistolae formatae* (f. 50v), insieme alle *arbores* di un *Decretum* poco noto della biblioteca capitolare di San Pietro a Perugia (Perugia, Biblioteca Capitolare di San Pietro, CM 4), già richiamate da Schadt⁶². Per quanto riguarda la cronologia interna, Giovanna Murano ha proposto di collocare la realizzazione del manoscritto di Monaco [fig. 10] alla metà del XII secolo, facendone uno dei più antichi esempi dell'illustrazione del *Decretum Gratiani*⁶³. Va tuttavia tenuto conto che ben tre degli altri manoscritti menzionati, ovvero le copie di Baltimora, Cambridge e Vercelli, presentano nel primo strato glosse che non possono datarsi prima degli anni settanta⁶⁴ e uno, il *Decretum* di Perugia, prima del 1180 circa⁶⁵. Di conseguenza, bisognerebbe immaginare l'attività di una bottega costante nell'impiego dei modelli e nel suo linguaggio figurativo lungo almeno tre decenni.

Venendo alla cultura figurativa degli artisti e al luogo di produzione, non si può che confermare come lo stile delle figure delle *arbores* mostri aperture nei confronti della miniatura transalpina, del resto caratteristica diffusa in ambito emiliano nel XII secolo⁶⁶; tuttavia, ritengo che possa essere riferito a miniatori di area padana per le ragioni già addotte da Roberta Bosi. L'identificazione con Bologna del centro d'origine del gruppo di manoscritti è resa plausibile dai caratteri della scrittura e della decorazione a penna nonché dalle affinità tipologiche tra le tavole delle *litterae formatae* [figg. 3 e 8] e l'esempio corrispettivo in un *Decretum* di Saint-Omer (Bibliothèque d'agglomération du Pays de Saint-Omer, 454, f. 66r) [fig. 13], anch'esso verosimilmente redatto a Bologna, nel quale tra l'altro torna il motivo di origine oltremontana delle foglie abitate da teste⁶⁷.

Come già riconosciuto da parte della critica, le miniature che introducono la *Prima pars* (f. 13r) [fig. 2], la *Causa VI* (f. 109r) [fig. 4] e la *Causa XXXV* (f. 252r) [fig. 5] sono relative a momenti diversi della decorazione del manoscritto. Per il plasticismo scheggiato e l'eleganza calligrafica le prime due iniziali appaiono opera di una medesima bottega con forti legami nei confronti della miniatura d'oltralpe tra XII e XIII secolo⁶⁸. È probabile che siano state eseguite in una fase più tarda, dato che il contorno del capolettera della *Causa VI*, rimasto allo stato di disegno di puro contorno, si sovrappone alla scrittura distintiva con cui principia il testo di questa sezione⁶⁹. Pertanto, il volume sembrerebbe essere stato iniziato a Bologna e lasciato in gran parte incompleto nella decorazione a pennello, come tra l'altro accade anche negli altri codici del gruppo, quindi passato in altra sede, dove il corredo miniato è stato parzialmente arricchito. Che questa sede potesse trattarsi già di Vercelli è reso plausibile dalle somiglianze tra il linguaggio figurativo di queste due iniziali e il disegno colorato probabilmente più tardo aggiunto alla *Causa XXXV* (f. 252r) [fig. 5], già ipoteticamente restituito a un artista attivo nello *scriptorium* eusebiano a fine XII secolo da Simonetta Castronovo⁷⁰ e in effetti

⁶² SCHADT, *Die Darstellungen der Arbores*, cit., pp. 162 e nota 135, 181.

⁶³ MURANO, *Dalle scuole agli Studia*, cit., pp. 86, 99, 101.

⁶⁴ WEIGAND, *Die Glossen*, cit., pp. 680-681, 718-720, 985-988; ID., *The Development of the Glossa Ordinaria*, cit., pp. 63-64 e 74.

⁶⁵ ID., *Die Glossen*, cit., pp. 906-909; ID., *The Development of the Glossa Ordinaria*, cit., p. 65.

⁶⁶ Sulla circolazione di modelli e modi di origine oltremontana attestata dalle botteghe attive nella decorazione di alcuni *Decreta* di epoca romanica riconducibili a Bologna o comunque all'area emiliana intendo tornare più approfonditamente in un prossimo contributo.

⁶⁷ DEL MONACO, *Investigating the Origins*, cit., pp. 37-38 e 43 nota 65. Per una scheda bibliografica e la riproduzione digitale del manoscritto: <https://bibliotheque-numerique.bibliotheque-agglo-stomer.fr/notices/item/18175-decret-de-gratien-glose> (con bibliografia precedente; ultimo accesso: 9 dicembre 2022).

⁶⁸ GIBBS, PFÄNDTNER, *Byzantine Beauty*, cit., p. 80.

⁶⁹ A questa mano può essere forse riferito anche un disegno marginale al f. 219r [fig. 14].

⁷⁰ CASTRONOVO, *La miniatura*, cit., p. 323.

affine alle presunte riproduzioni grafiche di un perduto ciclo dipinto della cattedrale nel cosiddetto *Rotolo degli Atti degli Apostoli* (Vercelli, Archivio Capitolare, *Rotoli figurati*, 5) [fig. 15], già datato per lo stile dei disegni al tardo XII secolo⁷¹, ma recentemente posticipato da Mirella Ferrari al terzo quarto del Duecento per ragioni materiali e paleografiche⁷², che però potrebbero valere per le sole didascalie, delle quali non credo si possa escludere una realizzazione postuma. Infine, alcuni tra i più pregevoli disegni marginali del *Decretum XXV* trovano parentele con l'arte tardoromanica nordeuropea⁷³, lasciando il sospetto che il codice possa essere prima transitato oltralpe nel suo tragitto verso Vercelli.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 291 e 328-332.

⁷² M. FERRARI, *I Rotoli figurati di Vercelli: aspetti bibliologici e paleografici*, in LEONARDI, RAININI (a cura di), *Ordinare il mondo*, cit., pp. 125-143: 129-130 e 136.

⁷³ Un esempio notevole è al f. 128v [fig. 16], verosimilmente opera di un artista oltremontano.



1. Bologna (?), ultimo quarto del XII secolo: *Decretum Gratiani*
Vercelli, Biblioteca Capitolare di Vercelli, XXV, f. 3v
(© Fondazione Museo del Tesoro del Duomo e Archivio Capitolare di Vercelli)



2. Miniatore dell'Italia settentrionale (Vercelli?), primo quarto del XIII secolo:
"Un vescovo e un re al di sopra del genere umano"
in iniziale «H» («Humanum genus»), in *Decretum Gratiani*
Vercelli, Biblioteca Capitolare di Vercelli, XXV, f. 13r
(© Fondazione Museo del Tesoro del Duomo e Archivio Capitolare di Vercelli)



4. Miniatore dell'Italia settentrionale (Vercelli?), primo quarto del XIII secolo:
"Un vescovo è accusato da due fornicatori"
in iniziale «D» («Duo fornicatores»), in *Decretum Gratiani*
Vercelli, Biblioteca Capitolare di Vercelli, XXV, f. 109r
(© Fondazione Museo del Tesoro del Duomo e Archivio Capitolare di Vercelli)



5. Miniatore dell'Italia settentrionale (Vercelli?), primo quarto del XIII secolo:

Una coppia di coniugi, in Decretum Gratiani

Vercelli, Biblioteca Capitolare di Vercelli, XXV, f. 252r

(© Fondazione Museo del Tesoro del Duomo e Archivio Capitolare di Vercelli)



6. Miniatore dell'Italia settentrionale (Emilia?), ultimo quarto del XII secolo:
Arbor affinitatis, in *Decretum Gratiani*
 Vercelli, Biblioteca Capitolare di Vercelli, XXV, f. 254r
 (© Fondazione Museo del Tesoro del Duomo e Archivio Capitolare di Vercelli)



7. Miniatore dell'Italia settentrionale (Emilia?), ultimo quarto del XII secolo:
Arbor consanguinitatis, in *Decretum Gratiani*
Vercelli, Biblioteca Capitolare di Vercelli, XXV, f. 256r
(© Fondazione Museo del Tesoro del Duomo e Archivio Capitolare di Vercelli)

A	Α	Alpha	οία	l	chile-	ογ
b	Β	Beta	dia	ii	dischile-	ii.
γ	Γ	Gamma	tria	iii	trischile-	iii.
δ	Δ	Delta	quarta	iiii	querschile-	iiii.
e	Ε	Epsilon	quinta	v	querschile-	v.
Notia	Ϟ	zestimon	ογα	vi	exschile-	vi.
z	Ζ	Zeta	septa	vii	septischile-	vii.
e	Η	heta	ogda	viii	ogdashchile-	viii.
th	Θ	theta	ennea	viiii	enischile-	viiii.
7	Ζ	Tota	deza	x	o ref	x.
c	Ϟ	leappa	eculi	xx	eculimuref	xx.
L	Λ	Lauba	tenta	xxx	trixmuref	xxx.
o	Ϟ	οι	serenta	xl	serentimuref	xl.
N	Ϟ	ni	portenta	L	portentimuref	L.
x	Ϟ	xi	ocenta	Lx	ocentimuref	Lx.
o	ο	orchomien	ebdenta	Lxx	ebdentimuref	Lxx.
p	π	pi	ogdenta	Lxxx	ogdentimuref	Lxxx.
Notia	ρ	leophter	omnenta	xc	omnentimuref	xc.
R	ρ	Ro	ecaton	c	ecatomuref	c.
s	σ	Suma	diaculin	cc	diaculimuref	cc.
t	τ	tau	taulin	ccc	taulimuref	ccc.
v	υ	vau tuus	taulin	cccc	taulimuref	cccc.
ph	φ	phi	peraculi	d	peraculimuref	d.
ch	χ	chi	oxaculin	dc	oxaculimuref	dc.
ps	ψ	psi	peraculi	dcc	peraculimuref	dcc.
o	ω	orchomaga	ogdaculi	decc	ogdashimuref	decc.
Notia	Α	enachof	naaculi	deccc	naaculimuref	deccc.
Notia	ο	chile-	chile-ten	o	chilemuref	o.

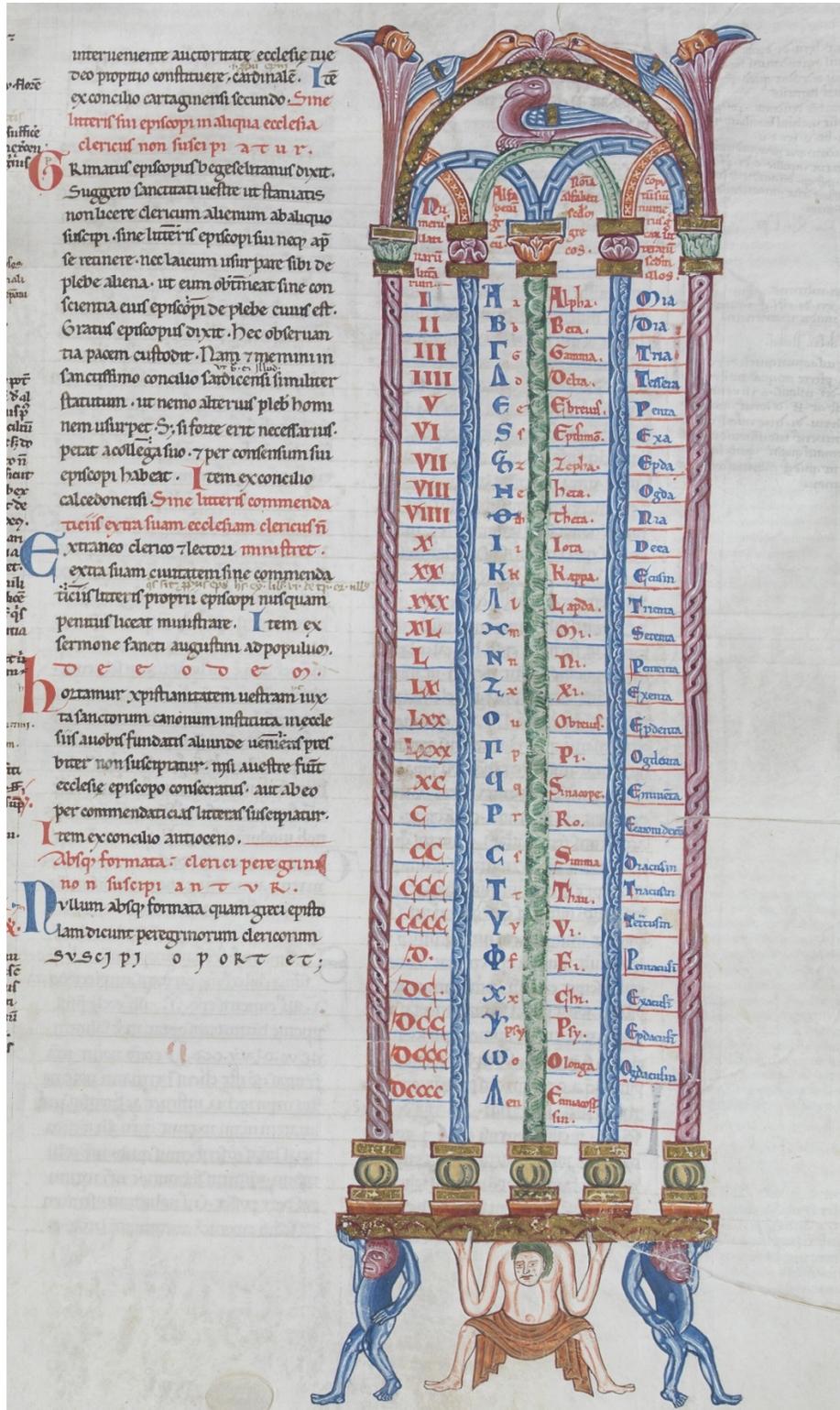
8. Miniatore dell'Italia settentrionale (Emilia?), ultimo quarto del XII secolo:
Tavola dei numerali, in *Decretum Gratiani*
 Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. IV, 117 (=2436), f. 61r



11. Miniature dell'Italia settentrionale (Emilia?), ultimo quarto del XII secolo:
Arbor consanguinitatis, in *Decretum Gratiani*
Bamberg, Staatsbibliothek Bamberg, Msc.Can.14, f. 169v



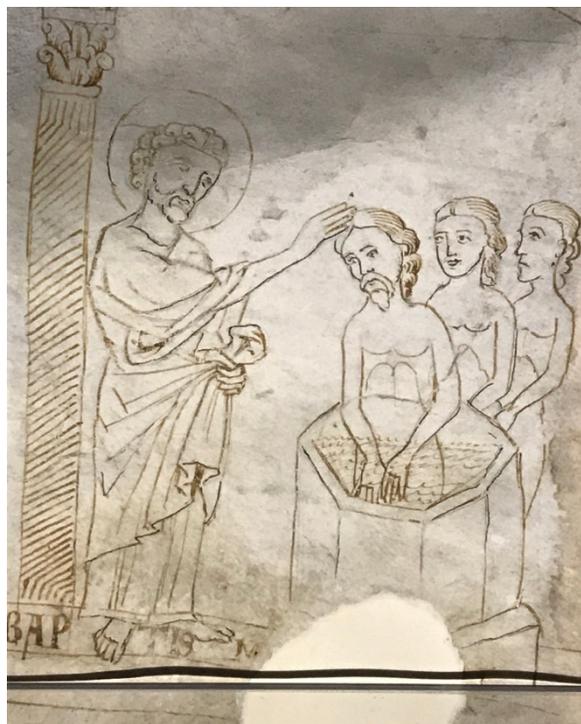
12. Miniatore dell'Italia settentrionale (Emilia?), ultimo quarto del XII secolo:
Arbor consanguinitatis, in *Decretum Gratiani*
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Lat. IV, 117 (=2436), f. 271r



13. Miniatore dell'Italia settentrionale (Emilia?), ultimo quarto del XII secolo: *Tavola dei numerali*, in *Decretum Gratiani* Saint-Omer, Bibliothèque d'agglomération du Pays de Saint-Omer, 454, f. 66r



14. Miniature dell'Italia settentrionale (Emilia?),
primo quarto del XIII secolo:
Giuditta con la testa di Oloferne, in *Decretum
Gratiani*
Vercelli, Biblioteca Capitolare di Vercelli, XXV,
f. 219r
(© Fondazione Museo del Tesoro del Duomo e
Archivio Capitolare di Vercelli)



15. Miniature vercellese, primo quarto del XIII
secolo:
San Pietro battezza il centurione Cornelio, in
Rotolo degli Atti degli Apostoli
Vercelli, Archivio Capitolare di Vercelli, *Rotoli
figurati*, 5



16. Miniature dell'Europa settentrionale (?), XII/XIII secolo:
«Quot modis humanum iudicium pervertitur» (C.11 q. 3 c. 78),
in *Decretum Gratiani*
Vercelli, Biblioteca Capitolare di Vercelli, XXV, f. 219r
(© Fondazione Museo del Tesoro del Duomo e Archivio Capitolare di Vercelli)

*ADDENDA AL CORPUS DEL MAESTRO DEL DECRETO DI AVIGNONE
(AVIGNONE, BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE, MS. 659), ATTIVO A TOLOSA
INTORNO ALLA METÀ DEL XIV SECOLO:
IL LIBER SEXTUS WASHINGTON DC, LIBRARY OF CONGRESS, MS. 28**

Maria Alessandra Bilotta

ABSTRACT

Il manoscritto presentato in questo contributo, un *Liber Sextus* conservato presso la Library of Congress di Washington DC (Ms. 28), è stato finora trascurato dagli storici dell'arte. L'analisi stilistica dell'apparato illustrativo e decorativo del manoscritto, condotta in questo studio, ha permesso di attribuirlo all'anonimo miniatore detto Maestro del Decreto di Avignone (dal più importante manoscritto da lui miniato, Avignone, Bibliothèque Municipale, Ms. 659), come rivelano le fisionomie dei volti dei personaggi raffigurati nel manoscritto. Questo miniatore, formatosi verosimilmente a Tolosa, attivo tra il 1320 e il 1350, ha molto probabilmente avuto dei legami con i Domenicani della città.

PAROLE CHIAVE: manoscritti miniati, miniature, Tolosa, Domenicani, *Liber Sextus*, Diritto canonico, manoscritti giuridici

*Addenda to the Corpus of the Master of the Avignon Decretum (Avignon, BM, Ms. 659), Active in Toulouse
around the Mid-Fourteenth Century: the Liber Sextus Washington DC, Library of Congress, Ms. 28*

ABSTRACT

The manuscript presented in this contribution, a *Liber Sextus* preserved in the Library of Congress in Washington DC (Ms. 28), has so far been overlooked by art historians. The stylistic analysis of the illustrative and decorative apparatus of the manuscript, conducted in this study, makes it possible to attribute it to the anonymous illuminator called Master of the Avignon *Decretum* (from the most relevant manuscript illuminated by him, Avignon, Bibliothèque Municipale, Ms. 659), as revealed by the physiognomies of the faces of the characters depicted in the manuscript. This illuminator, trained most probably in Toulouse and active between 1320 and 1350, likely had links with the Dominicans of the city.

KEYWORDS: Illuminated Manuscripts, Miniatures, Toulouse, Dominicans, *Liber Sextus*, Canon Law, Legal Manuscripts

Nell'anno 1298, il 3 marzo, papa Bonifacio VIII (1295-1303) promulgò una raccolta di decretali, accompagnata dalla Bolla *Sacrosanctae Romanae Ecclesiae*, allo scopo di integrare il *Liber Extra*, emanato quasi mezzo secolo prima, nel 1234, e preparato dal giurista domenicano Raimondo di Peñafort per volere di papa Gregorio IX (1227-1241). Bonifacio VIII convocò una commissione di

* Questa ricerca è finanziata con fondi nazionali portoghesi attraverso la FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., nell'ambito del contratto-programma previsto nei numeri 4, 5 e 6 dell'art. 23.o del D.L. n.o 57/2016, del 29 agosto, modificato dalla Legge n.o 57/2017, del 19 luglio. Questa ricerca è svolta anche nell'ambito dell'*équipe* di ricerca IUS ILLUMINATUM (<https://iusilluminata.fcsh.unl.pt> [ultimo accesso: 28 settembre 2022]), coordinata da chi scrive presso l'Instituto de Estudos Medievais (IEM) della Faculdade de Faculdade de Ciências Sociais e Humanas della Universidade NOVA di Lisbona. Un ringraziamento particolare va a Marianna Stell e a Eric Frazier, *Reference Librarians* della *Rare Book and Special Collections Division* della Library of Congress di Washington DC e a Helga Tichy, responsabile della *Abteilung Handschriften und Alte Drucke* della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, per la loro grande gentilezza e per tutto l'aiuto offerto nel corso della ricerca.

giuristi francesi (tra i quali Guglielmo di Mandagout¹ e Berengario Frédol²) e italiani (come Riccardo Petroni³) per elaborare la nuova collezione e, una volta terminata, la indirizzò ai dottori ed agli studenti dell'Università pontificia, lo *Studium Curiae*, e a quelli di altre università, tra le quali vi era anche lo *studium* di Tolosa⁴. Papa Caetani mostrava in tal modo cura e premura per quest'ultima istituzione accademica, legata fin dalle sue origini alla Chiesa di Roma⁵. Numerosi furono gli esemplari del *Liber Sextus* nei quali si conserva il testo della compilazione nella versione indirizzata all'università di Tolosa; fra di essi vi è il codice Ms. 28 conservato presso la Library of Congress di Washington DC [fig. 1] nel quale si legge al f. 1r-v la formula di saluto: «Bonifacius episcopus servus servorum dei dilectis filiis doctoribus et scholaribus universis tholose commorantibus salutem et apostolicam benedictionem». Quest'ultimo manoscritto non è stato finora oggetto di uno studio approfondito da parte degli storici dell'arte. L'analisi stilistica del suo apparato illustrativo, che sarà l'argomento del presente contributo, ci ha permesso di attribuirlo, come si esporrà più avanti, alla mano di un artefice occitano, di educazione tolosana: il Maestro del Decreto di Avignone (Avignone, Bibliothèque Municipale, Ms. 659), attivo intorno alla metà del XIV secolo. Tale attribuzione costituisce una significativa aggiunta al *corpus* dei manoscritti ascrivibili alla mano di questo miniatore e rappresenta anche un ampliamento delle conoscenze relative ai manoscritti giuridici miniati in ambito tolosano nel XIV secolo.

Il Ms. 28 della Library of Congress di Washington DC

Il Ms. 28 misura 487x317 mm e contiene il testo del *Liber Sextus* con glossa ordinaria di Giovanni d'Andrea.

Sfortunatamente, non sono note informazioni riguardanti le vicende più antiche del Ms. 28: sul verso dell'ultimo foglio del manoscritto (f. 120v), infatti, sono stati erasi oppure rimossi chimicamente, i nomi di alcuni antichi possessori del codice⁶ mentre nel margine superiore del f. 1r si legge il nome *Joannes Alarch* (secondo Svato Schutzner, catalogatore della Library of Congress, potrebbe trattarsi del poeta John Mills [1812-1873]⁷); alcune informazioni riguardanti la storia più recente del manoscritto si incontrano nel *Report from the Librarian of Congress for the fiscal year ending June 1928* nel quale si apprende che il codice venne donato nell'aprile di quell'anno alla Library of Congress dall'antiquario e bibliofilo di origine polacca Wilfrid M. Voynich di New York City, come si legge nel *Report*.

In "The Library of Congress Trust Fund Board", a brochure published in 1926, emphasis was placed on the fact that

¹ M. BÉGOU-DAVIA, *Mandagout (Mandagoti ou de Mandagoto) Guillaume de*, in P. ARABEYRE, J.-L. HALPÉRIN, J. KRYNEN (a cura di), *Dictionnaire des juristes français XIF-XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 693.

² M. BÉGOU-DAVIA, *Frédol (Fredoli) Bérenger*, in P. ARABEYRE, J.-L. HALPÉRIN, J. KRYNEN (a cura di), *Dictionnaire des juristes français XIF-XX^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, pp. 451-452.

³ P. NARDI, *Riccardo Petroni giurista e cardinale (+ 1314)*, «Studi Senesi», 126 (2014), pp. 79-113.

⁴ Cfr. A. PARAVICINI BAGLIANI, *Il «Liber sextus»*, in ID., *Bonifacio VIII*, Torino, Einaudi, 2003 [ed. or.: *Boniface VIII*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2003], pp. 182-187: 182-183.

⁵ Cfr. Y. DOSSAT, *L'Université de Toulouse, Raymond VII, les Capitouls et le roi*, in *Les Universités du Languedoc au XIII^e siècle*, Toulouse, Privat, 1970, pp. 58-91.

⁶ Cfr. S. SCHUTZNER, *Medieval and Renaissance Manuscript Books in the Library of Congress: a Descriptive Catalog*, II. *Theology and Canon Law*, Washington DC, Library of Congress, 1989, pp. 444-450, tav. IX: 446, 449.

⁷ Cfr. SCHUTZNER, *Medieval and Renaissance Manuscript Books*, cit., pp. 449 e 450 nota 24.

in many fields in which the Library is interested the Government appropriation is not sufficient to allow acquisition by purchase. Among them the need for representative examples of early European manuscripts was mentioned. Having noticed this statement, Mr. Wilfrid M. Voynich, of New York City, presented the Library with an unusually fine copy of an early fourteenth century illuminated manuscript on vellum. This is the famous book of decretals known as the “Liber Sextus.” Prepared by a committee of canonists under Pope Boniface VIII and provided with gloss by Giovanni d’Andrea, a contemporary of Pope Boniface⁸.

A most noteworthy gift, *Liber Sextus Decretalium cum apparatu Joannis Andreae*, an illuminated manuscript belonging to the first third of the fourteenth century, came from Mr. Wilfrid M. Voynich, of New York City. It constitutes an addition to the materials of the five books of Gregory IX⁹.

Successivamente, nel 1940, il Ms. 28 è succintamente descritto nel *Census* redatto da Seymour de Ricci dove fu datato intorno al 1350 e localizzato nel Sud della Francia¹⁰.

Infine, il manoscritto risulta anche descritto in modo molto approfondito nel catalogo stilato da Svato Schutzner, il quale ribadisce l’origine francese dello stile dell’apparato illustrativo del codice¹¹. In questo catalogo il Ms. 28 è contrassegnato con la segnatura “MS 105”, perché il bibliotecario aveva creato un proprio sistema di numerazione per il catalogo senza consultare i curatori delle Divisioni (*Music Division; Law Division e Rare Book and Special Collections Divisions*) della Library of Congress in merito alle segnature esistenti¹². Per tale ragione il Ms. 28 è citato come MS 105 anche nella limitata bibliografia successiva al catalogo di Schutzner¹³.

Il testo del manoscritto è impreziosito da numerose iniziali decorate a motivi vegetali e zoomorfi, ben 157, tipologicamente uniformi, che evidenziano le partizioni del testo e ne scandiscono il disporsi sulle pagine [fig. 2]. L’apparato illustrativo è costituito invece da una grande miniatura tabellare (64x119 mm), occupante due colonne di testo, realizzata a mo’ di frontespizio in corrispondenza dell’*incipit* del testo del *Liber Sextus*. In tale miniatura è ritratto papa Bonifacio VIII, seduto in trono al centro della scena, affiancato a destra e a sinistra da due cardinali, con il *Liber Sextus* nella mano sinistra, mentre benedice con la mano destra un personaggio inginocchiato, probabilmente un dottore dell’università alla quale è destinata la compilazione [fig. 3].

⁸ Cfr. *Report from the Librarian of Congress for the fiscal year ending June 1928*, p. 29; il *Report* è disponibile online al link: <https://memory.loc.gov/service/gdc/scd0002/0007/00072432757/00072432757.pdf> (ultimo accesso: 28 settembre 2022).

⁹ Cfr. *Report from the Librarian of Congress*, cit., p. 41.

¹⁰ S. DE RICCI, with the assistance of W.J. WILSON, *Census Of Medieval And Renaissance Manuscripts In The United States And Canada*, II, New York, The H.W. Wilson Company, 1937, p. 1678 n. 12; C.U. FAYE, W.H. BOND, *Supplement to the Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the United States and Canada*, New York, The Bibliographical Society of America, 1962, p. 118 n. 28.

¹¹ SCHUTZNER, *Medieval and Renaissance Manuscript Books*, cit.

¹² Ringrazio Marianna Stell per avermi comunicato questa importante informazione (comunicazione scritta del 22 agosto 2022).

¹³ C. W. DUTSCHKE, in J.R. TANIS (a cura di), *Leaves of Gold. Manuscript Illumination from Philadelphia Collections*, catalogo della mostra (Philadelphia, Nashville), Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2001, pp. 224-226 cat. 78: 224, 226 nota 7; A. STONES, *Gothic Manuscripts: 1260-1320*, II.I. *Catalogue & Illustrations*, Turnhout, Harvey Miller, 2015, pp. 215-216 cat. VII-27: 216.

Un codice illustrato dal Maestro del Decreto di Avignone (Avignone, BM, Ms. 659)

L'illustrazione del *Liber Sextus* di Washington presenta elementi consueti nella produzione miniata tolosana del XIII e del XIV secolo. Il primo è costituito dallo sfondo della miniatura tabellare al f. 1r, il quale appare suddiviso in bande verticali di diverso colore [fig. 3], un particolare questo, come abbiamo avuto modo di esporre a più riprese in altre sedi, peculiare della produzione miniata occitana e che assai di rado è presente nei codici illustrati in Francia settentrionale¹⁴. Il secondo elemento che collega il Ms. 28 alla produzione miniata tolosana è costituito dalle teste di cicogna che stringono nel becco un disco d'oro e che fuoriescono dalle iniziali decorate dipinte ai ff. 3v, 35r e 79v del manoscritto [figg. 4-6]. Tale motivo zoomorfo, infatti, è diffuso a tal punto nei manoscritti miniati a Tolosa nel XIII e nel XIV secolo da essere considerato un carattere distintivo della miniatura tolosana di quest'epoca.

Anche l'analisi stilistica consente dunque di riferire il manoscritto di Washington al contesto tolosano, e di riconoscere nelle illustrazioni l'autografia del Maestro del Decreto di Avignone, miniatore di formazione tolosana, attivo a cavallo tra gli anni '20 e gli anni '40-50 del XIV secolo, così denominato da chi scrive per aver miniato un raffinato esemplare del Decreto di Graziano, conservato attualmente nella Bibliothèque Municipale di Avignone (Ms. 659)¹⁵ e localizzato a Tolosa da Patricia Stirnemann, alla quale si deve anche la datazione di quest'ultimo codice agli anni compresi fra il 1340 e il 1350¹⁶. Si confrontino, ad esempio, i volti dei due cardinali ritratti alla destra del pontefice nella miniatura tabellare a f. 1r del Ms. 28 di Washington con quello del vescovo che si rivolge alla comunità dei fedeli, appoggiandosi su una cattedra vuota, nella parte destra della miniatura che introduce la Causa III («Quidam episcopus a propria sede deiectus») al f. 129r del Decreto di Avignone [fig. 7]. I segni con i quali sono ottenuti i lineamenti facciali intensamente espressivi di tali personaggi, la linea del naso che continua senza interruzioni a formare il sopracciglio sinistro, la linea curva del sopracciglio destro che si unisce con la linea della palpebra quasi a formare una V, la morfologia delle acconciature definite da un'ondulazione terminante con un ricciolo rivolto all'insù, risultano essere molto simili. I due manoscritti sono anche accomunati dall'impiego di una medesima tavolozza pittorica e dall'uso di uno stesso lessico ornamentale, di chiara matrice tolosana, utilizzato per la realizzazione delle iniziali decorate, come dimostra chiaramente, ad esempio, il confronto fra l'iniziale a f. 79v del Ms. 28 e quella a f. 39v del Decreto di Avignone: in entrambe, infatti, dal corpo

¹⁴ Cfr. F. AVRIL, in *Les fastes du Gothique. Le siècle de Charles V*, catalogo della mostra (Parigi), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981, p. 311 cat. 262; ID., in *L'Art au temps des rois maudits. Philippe le bel et ses fils (1285-1328)*, catalogo della mostra (Parigi), Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, p. 322 cat. 230; M. RUSIUS, *L'illustration du Décret de Gratien dans l'enluminure toulousaine au XIV^e siècle*, Thèse de doctorat de 3^e, Paris IV Sorbonne, 1986-1987, I, pp. 183-184; P. STIRNEMANN, in *Les Manuscrits à Peinture de la Bibliothèque Municipale d'Avignon XF-XVF siècle*, catalogo della mostra (Avignone), dattiloscritto, pp. 125-128 cat. 32: 125; F. MANZARI, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310-1410)*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2006, p. 28; M.A. BILOTTA, *Le Décret de Gratien: un manuscrit de droit canonique toulousain reconstitué*, «L'Art de l'enluminure», 24 (marzo/aprile/maggio 2008), numero monografico, p. 13; EAD., *Images dans les marges des manuscrits toulousains de la première moitié du XIV^e siècle: un monde imaginé entre invention et réalité*, «Mélanges de l'École française de Rome. Section Moyen Âge», 121/2 (2009), pp. 349-359; EAD., *Un manoscritto giuridico miniato tolosano già di Jean Jouffroy, cardinale di Albi: il Decreto di Graziano Vat. lat. 2493*, in P. MAFFEI, G.-M. VARANINI (a cura di), *Honos alit artes. Studi per Mario Ascheri. Studi dedicati a Mario Ascheri per il suo settantesimo compleanno*, Firenze, Firenze University Press, 2014, pp. 13-32: 19; EAD., *Les manuscrits juridiques enluminés du Midi de la France au XIV^e siècle: deux nouveaux exemplaires retrouvés en Espagne*, in M. FOURNIÉ, D. LE BLÉVEC, A. STONES (a cura di), *Culture religieuse méridionale. Les manuscrits et leur contexte artistique*, Toulouse, Privat, 2016, pp. 247-283: 254.

¹⁵ M. A. BILOTTA, *L'esemplare franco-meridionale del Catholicon di Giovanni Balbi, Vat. lat. 1472: una nuova ipotesi attributiva del suo apparato illustrativo*, «Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae», 25 (2019), pp. 7-32.

¹⁶ Cfr. P. STIRNEMANN, in *Les Manuscrits à Peinture de la Bibliothèque Municipale d'Avignon*, cit., pp. 125-128 cat. 32.

della lettera fuoriesce una testa di cicogna che stringe nel becco dischi dorati [fig. 8]. Analogie formali altrettanto stringenti si rilevano dal confronto fra i volti e la gestualità dei due cardinali alla destra del pontefice nel riquadro miniato a f. 1r del *Liber Sextus* di Washington e quelli del vescovo raffigurato nella miniatura dipinta in corrispondenza dell'*incipit* della Causa X («Incipit decima causa») al f. 155v del MSS/19149, conservato presso la Biblioteca Nacional de España, un altro esemplare del Decreto di Graziano attribuito da Patricia Stirnemann al Maestro del Decreto di Avignone¹⁷. Queste due miniature presentano, infatti, elementi quasi identici: le tipologie dei volti, ma anche l'eloquente gesticolare delle mani dei personaggi, lunghe e sottili [fig. 9]. Ancora, un'identità di stile si riscontra accostando ai volti dei due cardinali alla destra del pontefice nel riquadro miniato a f. 1r del Ms. 28 di Washington quelli dei santi *Germanus parisiensis episcopus* e *Lupus Senonensis episcopus* raffigurati rispettivamente nel margine inferiore sinistro dei fogli 34v e 36r del primo volume del codice MS 45 del *Corpus Christi College* di Cambridge¹⁸, un esemplare della *Cronaca dei Re di Francia* (ff. 1r-32v) del domenicano Bernard Gui (ca. 1261-1331), nella sua edizione ultima, aggiornata fino al 1330 e pubblicata nel 1331, recentemente attribuito al Maestro del Decreto di Avignone da chi scrive¹⁹ [fig. 10].

Nell'insieme, dunque, il *Liber Sextus* di Washington si rivela opera del Maestro del Decreto di Avignone, miniatore qualificato, di formazione tolosana, attivo intorno alla metà del XIV secolo.

Il corpus dei manoscritti dell'atelier del Maestro del Decreto di Avignone

A questo valente miniatore sono stati attribuiti nel corso degli anni una decina di manoscritti. La composizione del primitivo nucleo del *corpus* dei manoscritti ascrivibili a questo *artifex* si deve a Patricia Stirnemann²⁰ la quale ha riconosciuto la mano del miniatore in un *Apparatus super Decretales*, oggi custodito nell'Archivio capitolare di Tortosa in Catalogna, Ms. 182²¹, con il testo

¹⁷ *Ibidem*. Quest'ultimo manoscritto è citato anche da Alison Stones: cfr. A. STONES, *Illuminated Manuscripts of Popes Clement V and John XXII: Toulouse or Avignon?*, «Rivista di Storia della Miniatura», 17 (2013), pp. 83-94: 93 nota 52; si veda S. GRAS, in S. GRAS, J. DOCAMPO CAPILLA (a cura di), *Luces del norte. Manuscritos iluminados franceses y flamencos de la Biblioteca Nacional de España. Catálogo razonado*, Madrid, Biblioteca Nacional de España / Centro de Estudios Europa Hispánica, 2021, pp. 191-195 cat. 71. Le immagini di questo manoscritto sono disponibili online sul sito *Biblioteca Digital Hispánica* al link seguente:

<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=decretum+gratiani&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=11>
(ultimo accesso: 5 ottobre 2022).

¹⁸ Il manoscritto è consultabile online nel sito *Parker Library On the Web. Manuscripts in the Parker Library at Corpus Christi College, Cambridge* al link: <https://parker.stanford.edu/parker/catalog/jj548nk9202> (ultimo accesso: 5 ottobre 2022) dove si trova anche una descrizione codicologica del manoscritto e la bibliografia aggiornata ad esso relativa.

¹⁹ M.A. BILOTTA, *Ancora un apporto per la storia della miniatura tolosana del XIV secolo: una nuova attribuzione per le miniature del MS 45 (vol. 1) del Corpus Christi College di Cambridge*, «De Medio Aevo», 11/1 (2022), numero monografico: *Imágenes medievales: Entre la realidad y la idea*, pp. 65-76.

<https://revistas.ucm.es/index.php/DMAE/article/view/81198/4564456560105> (ultimo accesso: 5 ottobre 2022).

²⁰ Cfr. P. STIRNEMANN, in *Les Manuscrits à Peinture de la Bibliothèque Municipale d'Avignon*, cit., pp. 125-128 cat. 32.

²¹ Su questo manoscritto, segnalato ma senza immagini da J. DOMÍNGUEZ BORDONA, *Manuscritos con pinturas. Nota para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, II. *El Escorial-Zaragoza*, Madrid, Blass, 1933, p. 183, si consultino anche E. BAYERRI BERTOMEU, in *Los Códices Medievales de la Catedral de Tortosa. Novísimo inventario descriptivo*, Barcelona, Porter-Libros, 1962, p. 341 cat. 182; I. ESCANDELL PROUST, in *Catalunya Medieval*, catalogo della mostra (Barcellona), Barcelona, Ed. Lunberg, 1992, pp. 270-271 cat. 181 (in questa scheda il manoscritto è localizzato in Catalogna); BILOTTA, *Les manuscrits juridiques enluminés du Midi de la France*, cit., pp. 258-259.

della glossa ordinaria alle Decretali, composta da Bernardo da Parma²²; nel poc'anzi citato esemplare del Decreto di Graziano, attualmente custodito a Madrid, nella Biblioteca Nacional de España, MSS/19149; nel Ms. 729 della Bibliothèque municipale di Reims²³ con l'*Apparatus in Sextum Librum*, composto da Giovanni d'Andrea nel 1326 e l'*Apparatus in Clementinas*, anch'esso opera dello stesso Giovanni d'Andrea²⁴. La studiosa ritiene che l'apparato illustrativo e decorativo del manoscritto di Reims debba datarsi in un'epoca non lontana dall'anno della correzione del testo dell'*Apparatus in Sextum*, ovvero il 1340, mentre l'esecuzione del Decreto di Graziano di Avignone dovrebbe datarsi leggermente più tardi²⁵.

Infine, ancora una volta Patricia Stirnemann ha attribuito al Maestro del Decreto di Avignone le iniziali istoriate e decorate della prima unità codicologica (ff. 1r-99v; Salterio feriale e litanie) del Breviario, ms. 77, conservato attualmente nella Bibliothèque municipale di Tolosa. Quest'ultimo manoscritto apparteneva originariamente alla biblioteca del convento dei Domenicani di questa città²⁶. A Laura Alidori Battaglia si deve invece il riconoscimento in alcune pagine (ff. 12v, 36v, 60v) di questo Breviario dello stemma di Bertrando dal Poggetto, d'oro con una striscia azzurra, al capo di rosso²⁷.

²² *Bernardus Parmensis (de Botone)*, professore di diritto canonico a Bologna e cancelliere dell'università. Cfr. *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, VIII, Paris, Éditions Letouzey et Ané, 1935, pp. 721-722; *Dictionnaire de droit canonique*, II, Paris, Éditions Letouzey et Ané, 1937, pp. 781-782; O. CONDORELLI, *Bernardo da Parma*, in E. CORTESE, I. BIROCCHI, A. MATTONE, M. N. MILETTI (a cura di), *Dizionario Biografico dei Giuristi Italiani*, I, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 230-231.

²³ Le immagini in bianco e nero dell'*Apparatus* ms. 729 della Biblioteca Municipale di Reims sono disponibili online sul sito *Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux* (BVMM) dell'*Institut de Recherche et Histoire de Texte* (IRHT) di Parigi al link seguente:

https://bvmm.irht.cnrs.fr/resultRecherche/resultRecherche.php?COMPOSITION_ID=13755

(ultimo accesso: 5 ottobre 2022). In quest'ultimo manoscritto, in corrispondenza dell'*explicit* dell'*Apparatus in Sextum Librum*, si legge un'iscrizione (f. 120r), parzialmente erasa, nella quale è menzionata una data: «anno domini MCCCXL co(irectus)», cfr. P. STIRNEMANN, in *Les Manuscrits à Peinture de la Bibliothèque Municipale d'Avignon*, cit., pp. 125-128 cat. 32.

²⁴ Su Giovanni d'Andrea si consulti A. BARTOCCI, *Giovanni d'Andrea*, in CORTESE, BIROCCHI, MATTONE, MILETTI (a cura di), *Dizionario Biografico dei Giuristi Italiani*, cit., pp. 1008-1012.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. P. STIRNEMANN, in *Les Manuscrits à Peinture de la Bibliothèque Municipale d'Avignon*, cit., pp. 125-128 cat. 32. Su questa unità codicologica del manoscritto 77 di Tolosa si veda A. STONES, *Les dominicains et la production manuscrite à Toulouse aux environs de 1300*, in M.A. BILOTTA, M.-P. CHAUMET-SARKISSIAN (a cura di), *Le Parement d'autel des Cordeliers de Toulouse. Anatomie d'un chef-d'œuvre du XIV^e siècle*, catalogo della mostra (Tolosa), Paris, Somogy, 2012, pp. 51-57: 51; EAD., *Gothic Manuscripts*, cit., pp. 240-242 cat. VII-38; É. NADAL, in É. NADAL, M. VÈNE (a cura di), *La Bibliothèque des dominicains de Toulouse*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2020, pp. 171-173; EAD., *L'enluminure toulousaine au XIV^e siècle*, in V. CZERNIAK, Ch. RIOU, (a cura di), *Toulouse au XIV^e siècle. Histoire, arts et archéologie*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 2021, pp. 125-139: 136. Le immagini del Breviario domenicano ms. 77 della Bibliothèque Municipale di Tolosa sono disponibili online sul sito *Bibliothèque Virtuelle des Manuscrits Médiévaux* (BVMM) dell'*Institut de Recherche et Histoire de Texte* (IRHT) di Parigi al link seguente: https://bvmm.irht.cnrs.fr/resultRecherche/resultRecherche.php?COMPOSITION_ID=26 (ultimo accesso: 5 ottobre 2022).

²⁷ Cfr. L. ALIDORI BATTAGLIA, *Libri di lettori, libri di prelati: tre manoscritti toscani nella biblioteca dei domenicani di Tolosa e una commissione di Bertrando dal Poggetto*, in G. MARIANI CANOVA, A. PERRICCIOLI SAGGESE (a cura di), *Il codice miniato in Europa. Libri per la chiesa, per la città, per la corte*, Padova, Il Poligrafo, 2014, pp. 223-242: 241-242. Su Bertrando dal Poggetto si veda P. JUGIE, *Un Quercynois à la cour pontificale d'Avignon: le cardinal Bertrand du Pouget (v. 1280-1352)*, in *La papauté d'Avignon et le Languedoc (1316-1342)*, Toulouse, Privat, 1991, pp. 69-95; M.A. BILOTTA, *Nuovi elementi per la storia della produzione e della circolazione dei manoscritti giuridici miniati nel Midi della Francia tra XIII e XIV secolo: alcuni frammenti e manoscritti ritrovati*, in EAD. (a cura di), *Medieval Europe in Motion. The Circulation of Artists, Images, Patterns and Ideas from the Mediterranean to the Atlantic Coast (6th - 15th centuries)*, Palermo, Officina di Studi Medievali, 2018, pp. 319-392: 330-331.

Ancora, a questo nucleo di codici riuniti da Patricia Stirnemann, è stato aggiunto da Samuel Gras e da chi scrive²⁸, un altro esemplare del Decreto di Graziano, conservato anch'esso nella Biblioteca Nacional de España MSS/19148²⁹.

Infine, nel 2019 e nel 2022, chi scrive ha ricondotto alla mano dello stesso miniatore rispettivamente l'apparato decorativo e illustrativo del codice Vat. lat. 1472³⁰, con il testo del *Catholicon seu Summa prosodiae* (citato anche come *Summa Grammaticalis quae vocatur Catholicon*), opera del domenicano genovese, grammatico e teologo, Giovanni Balbi (*Iohannes Balbus, de Balbis, de Ianua*), completata dal suo autore il 7 marzo 1286³¹ e l'apparato illustrativo del poc'anzi citato esemplare della *Cronaca dei Re di Francia* (ff. 1r-32v) del domenicano Bernard Gui (ca. 1261-1331; Cambridge, *Corpus Christi* College, MS. 45, I volume).

Ancora un altro manoscritto è stato avvicinato in tempi recenti all'*atelier* del Maestro del Decreto di Avignone: si tratta del codice Clm 15, conservato presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera³² [fig. 11]. Questo manoscritto, contenente i *Canonis Avicennae libri II et III*, è stato localizzato a Tolosa da François Avril e collegato stilisticamente con l'*atelier* del Maestro del Decreto di Avignone da Émilie Nadal³³. Effettivamente, l'apparato decorativo del manoscritto monacense condivide il medesimo lessico formale e la medesima gamma cromatica utilizzati nei manoscritti miniati dal Maestro del Decreto di Avignone nella morfologia delle aggraziate antenne vegetali che si dipartono sinuose dalle iniziali ornate e nell'impiego in queste ultime iniziali di componenti di evidente matrice tolosana quali la testa di cicogna che stringe nel becco dischi dorati [fig. 12], a conferma di una comune cultura figurativa di queste miniature. Tuttavia, accanto alle analogie formali nell'esecuzione della decorazione marginale, si rileva anche una differenza stilistica nell'esecuzione dei volti e delle fisionomie dei personaggi della *Crocifissione* dipinta nella iniziale istoriata H che introduce il testo dell'opera a f. 1r del manoscritto monacense; tale differenza di tratti somatici non permette, a nostro avviso, di attribuire quest'ultima miniatura alla mano del Maestro del Decreto di Avignone [fig. 13].

Il Maestro del Decreto di Avignone e i Domenicani di Tolosa

Da quanto detto finora, sembra pertanto convincente assegnare l'esecuzione dell'apparato illustrativo

²⁸ Nell'ambito del progetto scientifico *HispaNord - De l'Espagne à l'Europe du Nord: les manuscrits français et flamands de la Biblioteca nacional de España (Madrid)*, coordinato Anne-Marie Legaré e dallo stesso Samuel Gras. Cfr. BILOTTA, *L'esemplare franco-meridionale del Catholicon di Giovanni Balbi*, cit., p. 18; S. GRAS, in GRAS, DOCAMPO CAPILLA (a cura di), *Luces del norte*, cit., pp. 186-190 cat. 70.

²⁹ Le immagini di questo manoscritto sono disponibili online sul sito *Biblioteca Digital Hispánica* al link seguente: <http://bdh-rd.bne.es/details.vm?o=&w=Mss.+19148&f=&g=load&g=work&lang=es&view=main&s=0> (ultimo accesso: 5 ottobre 2022).

³⁰ Le immagini di questo manoscritto sono disponibili online nel sito internet *Digita Vaticana* al link seguente: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.1472 (ultimo accesso: 5 ottobre 2022). Il codice Vat. lat. 1472 è anche menzionato online in *MIRABILE, Archivio digitale della cultura medievale* al link seguente: <http://www.mirabileweb.it/manuscript/città-del-vaticano-biblioteca-apostolica-vaticana--manuscript/160554> (ultimo accesso: 5 ottobre 2022).

³¹ Cfr. BILOTTA, *L'esemplare franco-meridionale del Catholicon di Giovanni Balbi*, cit., p. 7.

³² Le immagini di questo manoscritto sono disponibili online in bianco e nero al link: <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0012/bsb00120106/images/> (ultimo accesso: 6 ottobre 2022).

³³ L'attribuzione del codice di Monaco all'*atelier* del Maestro del Decreto di Avignone si legge in un documento dattiloscritto firmato da Émilie Nadal, intitolato *Liste des manuscrits enluminés dans la région toulousaine au 14^e siècle* (Version 1 - Novembre 2020) disponibile online nel sito internet della *Société Archéologique du Midi de la France* al link: <https://societearcheologiquedumidi.fr/IMG/pdf/nadal-msstoulouse-version1.pdf> (ultimo accesso: 6 ottobre 2022).

del MS. 28 di Washington DC alla mano del Maestro del Decreto di Avignone, artefice di formazione tolosana la cui attività si svolse probabilmente a cavallo tra gli anni '20, ai quali risalirebbe la realizzazione del programma illustrativo del Breviario domenicano ms. 77 della Bibliothèque Municipale di Tolosa³⁴, e gli anni '30-'50 del XIV secolo, quando il Maestro avrebbe miniato il ms. 729 della Biblioteca municipale di Reims, il Decreto di Graziano, ms. 659 della Biblioteca Municipale di Avignone, il Vat. lat. 1472³⁵ e, verosimilmente, anche il primo volume del MS 45 di Cambridge, certamente successivo, per motivi testuali, al 1331.

Laura Alidori Battaglia ha avanzato l'ipotesi che il Breviario domenicano ms. 77 della Biblioteca municipale di Tolosa, nelle cui pagine ha riconosciuto lo stemma di Bertrando dal Poggetto, sia stato miniato a Tolosa, forse per conto del fratello di Bertrando, Gallardo (Gallard de Pouget, *Gualhardus de Pogeto, lector Tholosanus*³⁶), il quale era frate domenicano e fu lettore di teologia in questa città fino al 1322³⁷. Gallardo potrebbe aver patrocinato la decorazione del Breviario ms. 77 negli anni '20 del XIV secolo a Tolosa, dove appunto egli risiedeva e si dedicava all'insegnamento della teologia. L'attribuzione dell'apparato illustrativo del primo volume del MS 45 di Cambridge, con la *Cronaca dei Re di Francia* (ff. 1r-32v) del domenicano Bernard Gui (ca 1261-1331), trascritto e miniato verosimilmente a Tolosa, alla mano del Maestro del Decreto di Avignone, sembrerebbe avvalorare quest'ultima ipotesi e quella formulata da Patricia Stirnemann, secondo la quale il Breviario ad uso domenicano, ms. 77 sarebbe stato molto probabilmente miniato a Tolosa ad uso dei Domenicani della città³⁸.

Pertanto, alcuni dei manoscritti miniati dal Maestro del Decreto di Avignone mostrano uno stretto legame con il contesto di produzione libraria dei Predicatori. Questi manoscritti sono, come abbiamo visto: il Breviario ad uso domenicano, ms. 77 della Bibliothèque Municipale di Tolosa, nel quale, tra l'altro, tre domenicani sono ritratti nella ampia iniziale istoriata C, realizzata in corrispondenza dell'*incipit* del salmo 97 («Cantate Domino canticum novum»; f. 57v)³⁹; il codice Vat. lat. 1472 con il testo del *Catholicon seu Summa prosodiae* del domenicano genovese Giovanni Balbi; il primo volume del MS 45 di Cambridge con la *Cronaca dei Re di Francia* di Bernard Gui, anche lui domenicano e attivo inquisitore a Tolosa.

Gli altri manoscritti assegnati alla mano del Maestro del Decreto di Avignone sono tutti codici di argomento giuridico. In particolare, si tratta di compilazioni e glosse facenti parte del *Corpus Iuris Canonici*: tre esemplari del Decreto di Graziano, un *Apparatus super Decretales* di Bernardo da Parma, un *Apparatus in Sextum Librum e in Clementinas* di Giovanni d'Andrea, un *Liber Sextus*. In uno di essi, il Decreto di Graziano ms. 659 di Avignone, i Domenicani sono raffigurati nel grande riquadro miniato (f. 2r) che funge da frontespizio al codice⁴⁰ [fig. 14]; ci chiediamo se tale presenza

³⁴ ALIDORI BATTAGLIA, *Libri di lettori, libri di prelati*, cit., pp. 241-242.

³⁵ BILOTTA, *L'esemplare franco-meridionale del Catholicon di Giovanni Balbi*, cit., p. 21.

³⁶ C. DOUAIS, *Les Frères prêcheurs en Gascogne au XIII^e et au XIV^e siècle: chapitres, couvents et notices / documents inédits publiés pour la Société historique de Gascogne par C. Douais* [...], Paris, Honoré Champion éditeur, Auch, Cocharaux Frères Imprimeurs, 1885, p. 187 (l'opera è disponibile online sul sito *Gallica* della Biblioteca Nazionale di Francia al link seguente: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k208763z/f1.image.texteImage> [ultimo accesso: 5 ottobre 2022]); ALIDORI BATTAGLIA, *Libri di lettori, libri di prelati*, cit., p. 242, nota 51; M. MORARD, *Le studium de la Curie pontificale et ses maîtres au temps de Jean XXII*, in *Jean XXII et le Midi*, Toulouse, Privat, 2012, pp. 461-545: 521-522.

³⁷ In seguito, Gallardo fu maestro del sacro palazzo di Avignone fino al 1328; cfr. ALIDORI BATTAGLIA, *Libri di lettori, libri di prelati*, cit., p. 242.

³⁸ P. STIRNEMANN, in *Les Manuscrits à Peinture de la Bibliothèque Municipale d'Avignon*, cit., pp. 125-128 cat. 32; BILOTTA, *Ancora un apporto per la storia della miniatura tolosana*, cit.

³⁹ Cfr. STONES, *Les dominicains et la production manuscrite à Toulouse*, cit., p. 51.

⁴⁰ Cfr. A. STONES, *Les Dominicains de Toulouse et leurs manuscrits enluminés au XIII^e siècle et au début du XIV^e siècle*, in NADAL, VÈNE (a cura di), *La Bibliothèque des dominicains de Toulouse*, cit., pp. 80-89: 81-82.

non sia forse da attribuire alle richieste di una eventuale committenza domenicana di questo manoscritto.

È importante anche ricordare in questo discorso che dal 1304, contestualmente alla bipartizione della provincia meridionale domenicana, lo *studium* dei *Jacobins* divenne *studium generale* della nuova provincia di Tolosa⁴¹ e tale *studium*, vivacissimo vivaio intellettuale⁴², ebbe un legame notevole con l'istituzione universitaria cittadina⁴³. Sicuramente, come sappiamo, brillanti personalità intellettuali contribuirono a definire ed animare il contesto della produzione libraria tolosana in ambito domenicano fra XIII e XIV secolo ricevendo e offrendo in dono⁴⁴, componendo e patrocinando importanti opere; e fra essi ricordiamo, ad esempio, lo stesso Bernard Gui⁴⁵, Dominique Grima⁴⁶ e da ultimo Bernard de Castanet⁴⁷. A tal proposito, giova considerare che quest'ultimo fu un giurista: si formò in diritto civile all'università di Montpellier e esercitò anche funzione di giudice della Curia papale in qualità di *juris civilis professor*⁴⁸. Anche la gestione della celebre biblioteca del convento dei *Jacobins*, e del suo ingente fondo manoscritto, incise certamente sull'andamento del mercato librario cittadino⁴⁹. Del resto, è ben noto il valore attribuito ai libri dai Predicatori: libri liturgici, libri per la predicazione e libri per lo studio, teologico *in primis* ma, molto probabilmente, anche giuridico. Quanto detto permette di ipotizzare che forse anche alcuni dei manoscritti giuridici miniati dal Maestro del Decreto di Avignone possano essere connessi con i Domenicani di Tolosa.

In conclusione, quanto sinora esposto corrobora ulteriormente l'ipotesi secondo la quale il Maestro del Decreto di Avignone abbia lavorato a Tolosa e rende proponibile un legame, seppure parziale, del miniatore con i Domenicani residenti in questa città; molto vi è ancora da indagare, tuttavia, i manoscritti sin qui riuniti, ascrivibili a questo valente miniatore, ci riconsegnano la sagoma di un sottile ordito la cui definizione è necessaria per comprendere sempre di più le complesse dinamiche che hanno attivato e incrementato i processi di produzione del libro miniato a Tolosa in ambiente domenicano fra XIII e XIV secolo.

⁴¹ Cfr. M.-H. VICAIRE, *Roland de Crémone ou la position de la théologie à l'Université de Toulouse*, in *Les Universités du Languedoc au XIII^e siècle*, Toulouse, Privat, 1970, pp. 145-178: 173; ALIDORI BATTAGLIA, *Libri di lettori, libri di prelati*, cit., p. 227; BILOTTA, *Nuovi elementi per la storia della produzione*, cit., p. 352.

⁴² A. BRIMO, *Le couvent des Jacobins de Toulouse et l'essor de la miniature languedocienne*, «Revue historique et littéraire du Languedoc», 1944, pp. 346-355: 347.

⁴³ Cfr. L. PELLEGRINI, *L'incontro tra due invenzioni medievali: Università e ordini mendicanti*, Napoli, Liguori Editore, 2003, p. 123; W. SENNER, *Gli «Studia generalia» nell'Ordine dei Predicatori nel Duecento*, «Archivum Franciscanum Historicum», 98 (2005), pp. 151-175.

⁴⁴ Cfr. STONES, *Les dominicains et la production manuscrite à Toulouse*, cit., p. 51.

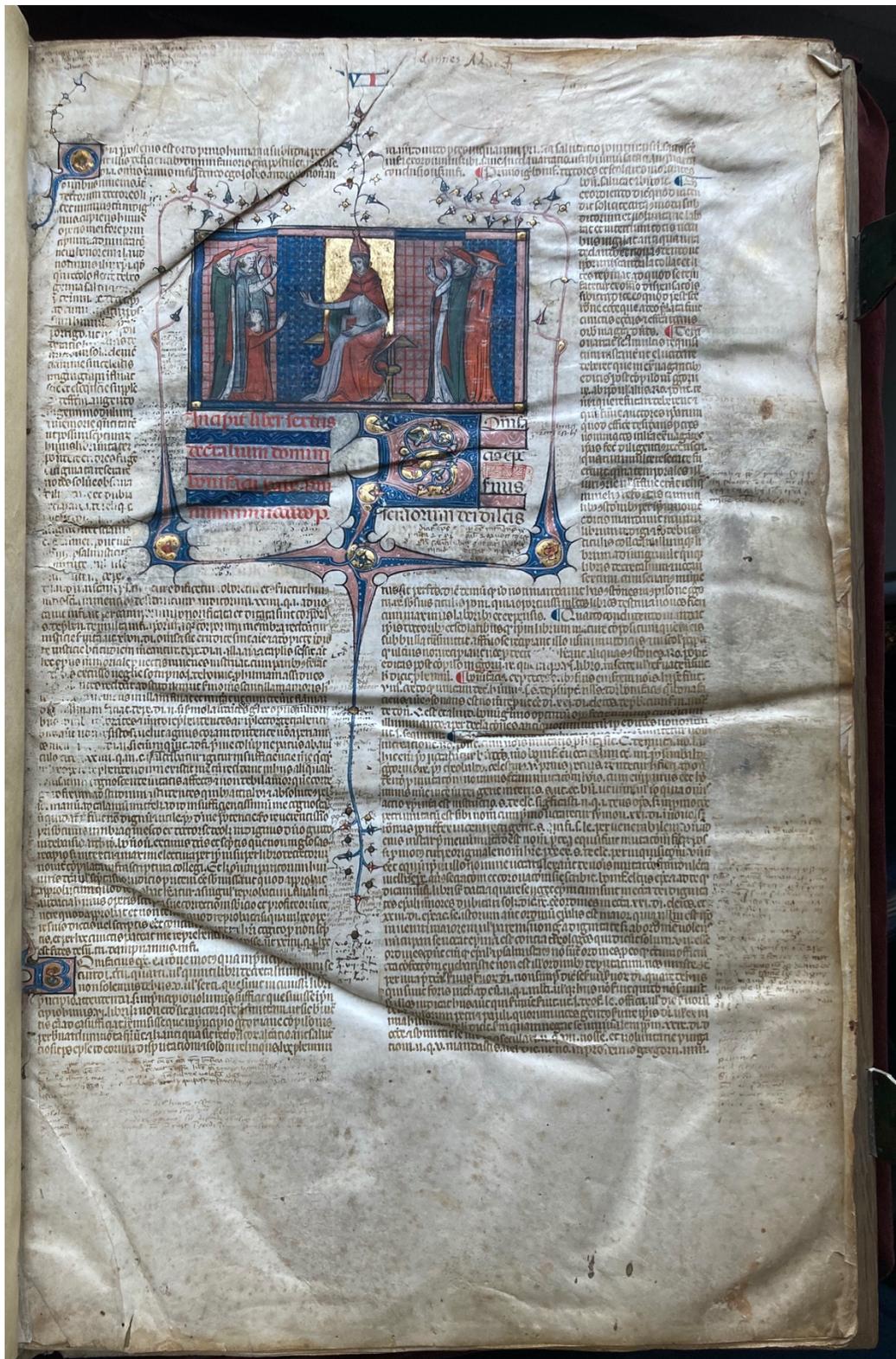
⁴⁵ Cfr. *Bernard Gui et son monde*, Toulouse, Privat, 1981.

⁴⁶ M. MORARD, *Dominique Grima o.p., un exégète thomiste à Toulouse au début du XIV^e siècle*, in *Église et culture en France méridionale. XIF-XIV^e siècle*, Toulouse, Privat, 2000, pp. 325-374.

⁴⁷ H. HARUNA-CZAPLICKI, *Les livres et l'amitié. Les manuscrits enluminés donnés aux dominicains de Toulouse par Bernard de Castanet*, in NADAL, VÈNE (a cura di), *La Bibliothèque des dominicains de Toulouse*, cit., pp. 68-79.

⁴⁸ Cfr. J. THÉRY, *Une politique de la terreur. L'évêque d'Albi Bernard de Castanet (v. 1240-1317) et l'Inquisition*, in L. ALBARET (a cura di), *Les inquisiteurs. Portraits de défenseurs de la foi en Languedoc (XIII^e-XIV^e siècles)*, Toulouse, Privat, 2001, pp. 71-87: 72-75; HARUNA-CZAPLICKI, *Les livres et l'amitié*, cit., pp. 71-72.

⁴⁹ J. VERGER, *Les bibliothèques dominicaines du Midi*, in *L'Ordre des Prêcheurs et son histoire en France méridionale*, Toulouse, Privat, 2001 (Cahiers de Fanjeaux, 36), pp. 383-394; M. MORARD, *La bibliothèque évaporée. Livres et manuscrits des dominicains de Toulouse (1215-1840)*, in N. BÉRIOU, M. MORARD, D. NEBBIAI (a cura di), *Entre stabilité et itinérance. Livres et culture des ordres mendicants, XIII^e-XV^e siècle*, Turnhout, Brepols, 2014, pp. 73-128; NADAL, VÈNE (a cura di), *La Bibliothèque des dominicains de Toulouse*, cit.



1. Tolosa, secondo quarto del XIV secolo: *Liber sextus*
 Washington DC, Library of Congress, Ms. 28, f. 1r
 (© Rare Book and Special Collections Division of the Library of Congress, Washington, DC)



2. Maestro del Decreto di Avignone:
iniziale decorata «B» («Bonifacius episcopus servus servorum dei»), in *Liber sextus*
Washington DC, Library of Congress, Ms. 28, f. 1r
(© Rare Book and Special Collections Division of the Library of Congress, Washington, DC)



3. Maestro del Decreto di Avignone:
*Bonifacio VIII in trono benedice un dottore dell'università alla quale è destinato il Liber Sextus, in
Liber sextus*

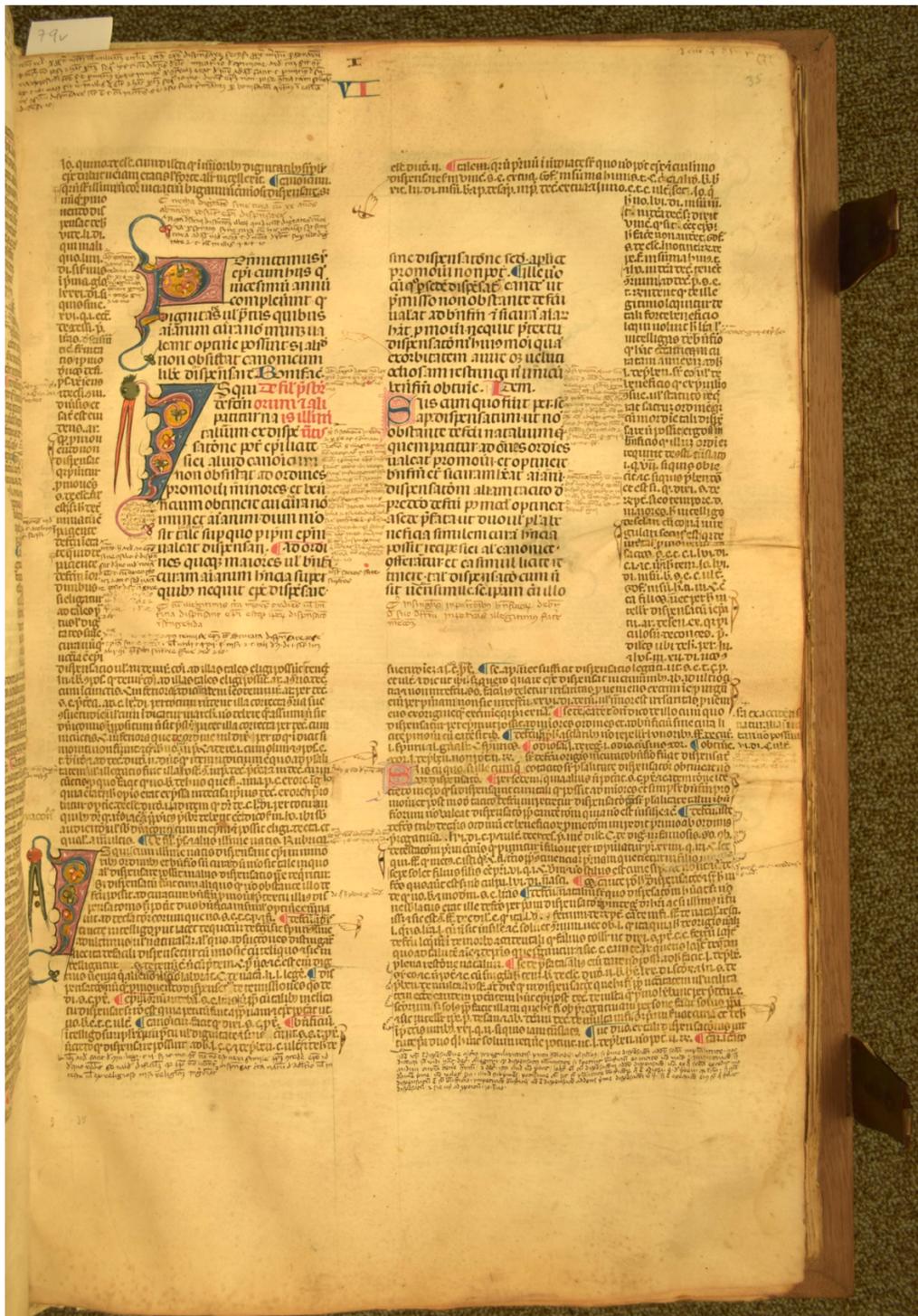
Washington DC, Library of Congress, Ms. 28, f. 1r

(© Rare Book and Special Collections Division of the Library of Congress, Washington, DC)



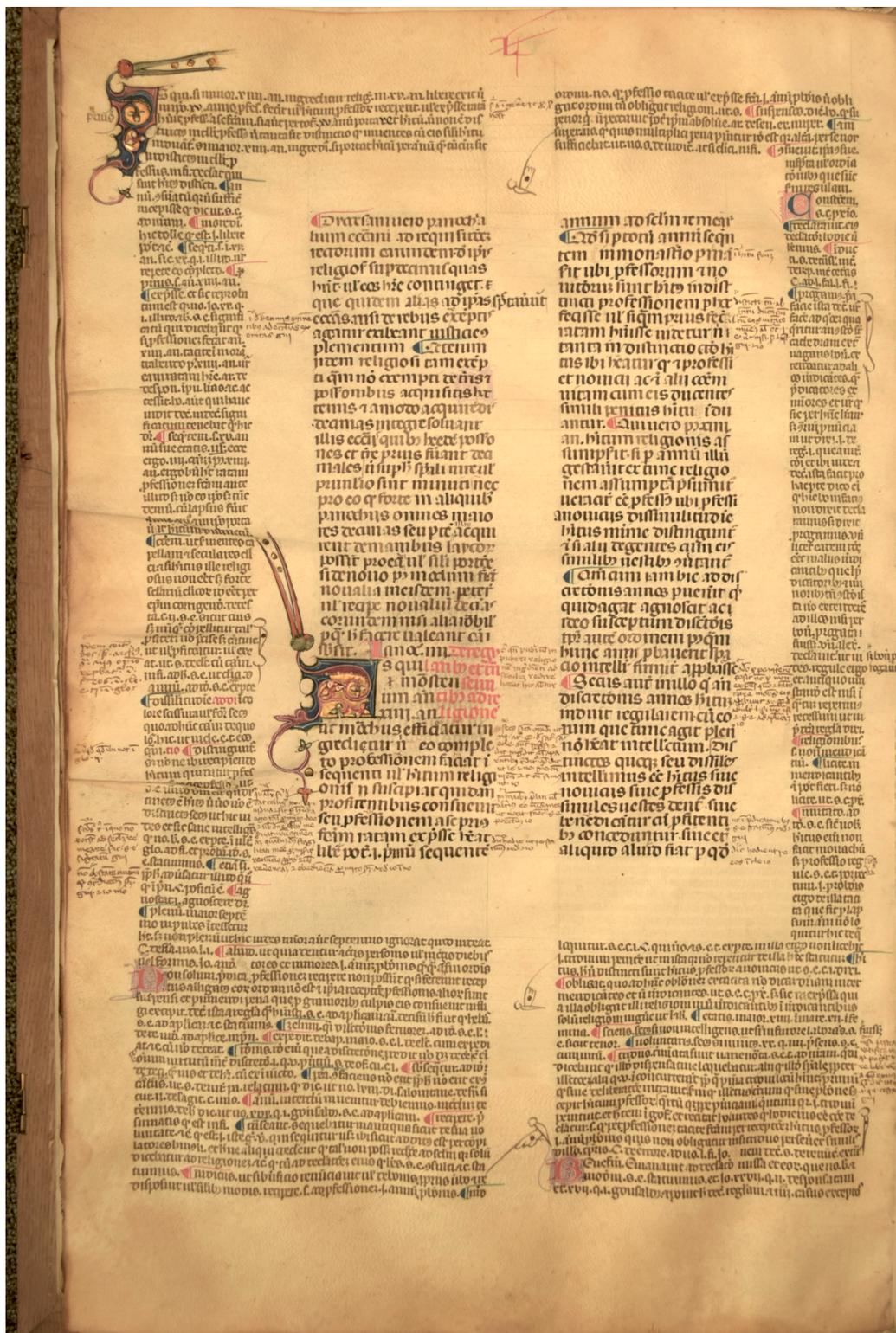
4. Maestro del Decreto di Avignone:
 iniziali decorate con motivi zoomorfi, in Liber sextus
 Washington DC, Library of Congress, Ms. 28, f. 3v

(© Rare Book and Special Collections Division of the Library of Congress, Washington, DC)



5. Maestro del Decreto di Avignone:
 iniziali decorate con motivi zoomorfi, in *Liber sextus*
 Washington DC, Library of Congress, Ms. 28, f. 35r

(© Rare Book and Special Collections Division of the Library of Congress, Washington, DC)



6. Maestro del Decreto di Avignone:
 iniziali decorate con motivi zoomorfi, in Liber sextus
 Washington DC, Library of Congress, Ms. 28, f. 79v

(© Rare Book and Special Collections Division of the Library of Congress, Washington, DC)



7. Sinistra: Maestro del Decreto di Avignone: *Bonifacio VIII in trono benedice un dottore dell'università alla quale è destinato il Liber Sextus*, particolare (*Due cardinali*), in *Liber sextus* Washington DC, Library of Congress, Ms. 28, f. 1r
(© Rare Book and Special Collections Division of the Library of Congress, Washington, DC)
Destra: Maestro del Decreto di Avignone: *Causa III*, particolare, in *Decretum Gratiani* Avignon Bibliothèques (Ville d'Avignon), ms. 659, f. 129r (cliché IRHT)



8. Sinistra: Maestro del Decreto di Avignone: *iniziale decorata con motivi zoomorfi*, in *Decretum Gratiani* Avignon Bibliothèques (Ville d'Avignon), ms. 659, f. 39r (cliché IRHT)
Destra: Maestro del Decreto di Avignone: *iniziale decorata con motivi zoomorfi*, in *Liber sextus* Washington DC, Library of Congress, Ms. 28, f. 79v
(© Rare Book and Special Collections Division of the Library of Congress, Washington, DC)



9. Sinistra: Maestro del Decreto di Avignone: *Bonifacio VIII in trono benedice un dottore dell'università alla quale è destinato il Liber Sextus*, particolare (*Due cardinali*), in *Liber sextus*

Washington DC, Library of Congress, Ms. 28, f. 1r

(© Rare Book and Special Collections Division of the Library of Congress, Washington, DC)

Destra: Maestro del Decreto di Avignone: *Causa X*, particolare, in *Decretum Gratiani*

Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/19149, f. 155v (© Biblioteca Nacional de España)



10. Sinistra e centro: Maestro del Decreto di Avignone: “*Sanctus Germanus parisiensis episcopus*” e “*Sanctus Lupus Senonensis episcopus*”, in Bernard Gui, *Arbor genealogie regum Francorum*

Cambridge, Corpus Christi College, MS 45 (vol. 1), ff. 34v, 36r

(© ‘The Parker Library, Corpus Christi College, Cambridge’ – the Master and Fellows of Corpus Christi College, Cambridge. Licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>)

Destra: Maestro del Decreto di Avignone: *Bonifacio VIII in trono benedice un dottore dell'università alla quale è destinato il Liber Sextus*, particolare (*Due cardinali*), in *Liber sextus*

Washington DC, Library of Congress, Ms. 28, f. 1r

(© Rare Book and Special Collections Division of the Library of Congress, Washington, DC)



11. Tolosa, secondo quarto del XIV secolo: *Canonis Avicennae libri II et III* Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 15, f. 1r



12. Sinistra: Maestro del Decreto di Avignone: *iniziale decorata con motivi zoomorfi*, in *Liber sextus* Washington DC, Library of Congress, Ms. 28, f. 3v

(© Rare Book and Special Collections Division of the Library of Congress, Washington, DC)

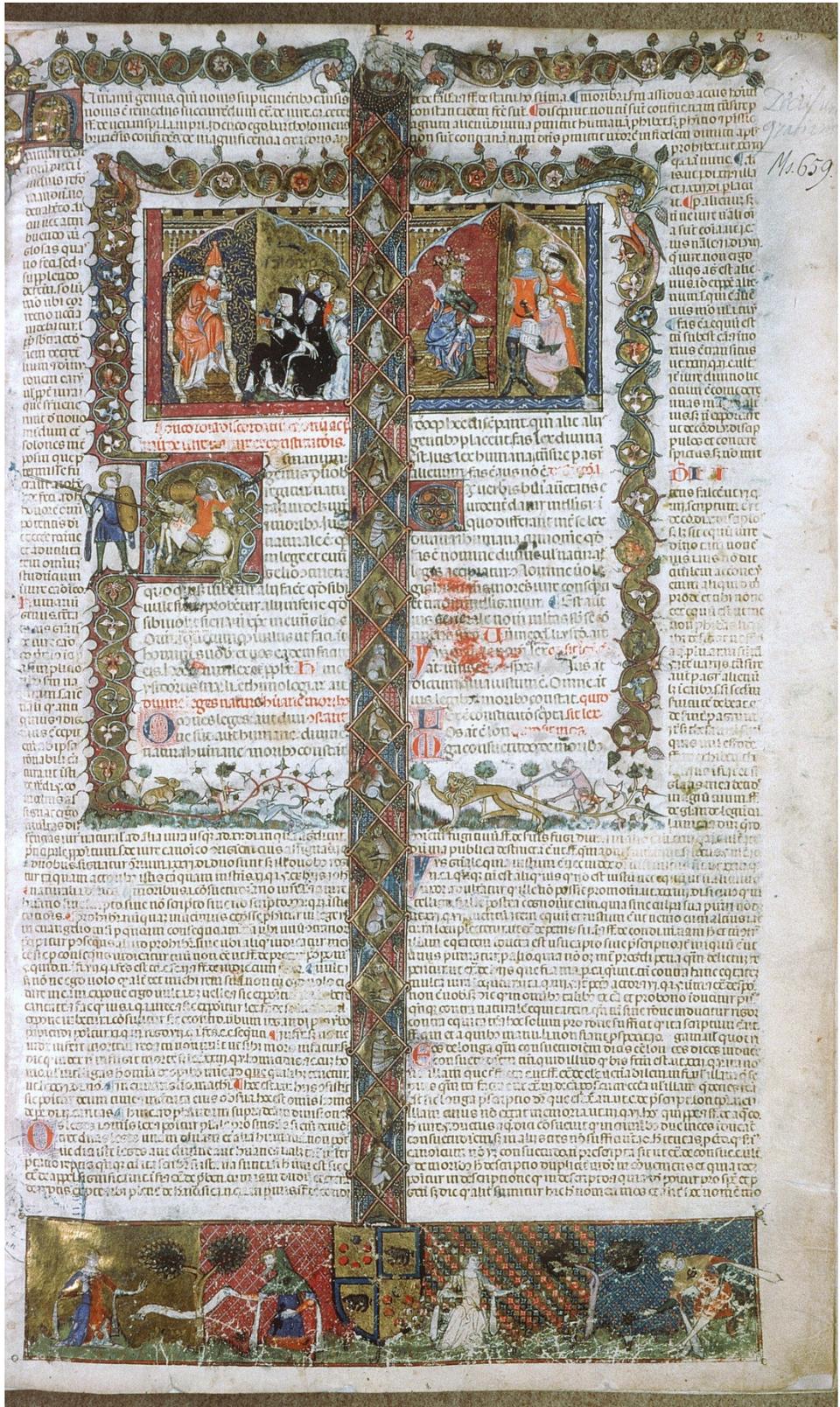
Destra: Maestro del Decreto di Avignone: *iniziale decorata con motivi zoomorfi*, in *Canonis Avicennae libri II et III*

Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 15, f. 1r



13. Miniatore tolosano, secondo quarto del XIV secolo: *Crocifissione*, in *Canonis Avicennae libri II et III*

Bayerische Staatsbibliothek München, Clm 15, f. 1r



14. Tolosa, secondo quarto del XIV secolo: *Decretum Gratiani*
Avignon Bibliothèques (Ville d'Avignon), ms. 659, f. 1r (cliché IRHT)

LA CROCIFISSIONE DI SAN PIETRO DI GUIDO RENI: STILE, ICONOGRAFIA E FORTUNA

Stefano Pierguidi

ABSTRACT

La *Crocifissione di san Pietro*, commissionata da Pietro Aldobrandini per la chiesa dedicata a San Paolo nell'abbazia delle Tre Fontane (e oggi in Pinacoteca Vaticana), fu l'opera con la quale Guido Reni si impose definitivamente a Roma. Il confronto con Caravaggio fu immediatamente evidente al pubblico romano, ovvero ad una cerchia più ampia rispetto a quella dei soli intendenti, non solo per l'inequivocabile virata stilistica del bolognese, ma anche e soprattutto perché il soggetto era lo stesso di una delle opere pubbliche romane più recenti e problematiche del rivoluzionario lombardo, la *Crocifissione di san Pietro* di Santa Maria del Popolo; si trattava, inoltre, di un soggetto che era da tempo discusso, e lo sarebbe sempre rimasto, da un punto di vista iconografico. Guido si trovò cioè di fronte ad un compito molto stimolante, e la risposta dei suoi contemporanei, da Ribera al Guercino, fino a Mattia Preti, dimostra come il dipinto venisse da subito giudicato un'opera capitale, il manifesto di un'arte che tentava di conciliare il naturalismo con istanze del tutto diverse, recuperando anche soluzioni della pittura del tardo manierismo romano.

PAROLE CHIAVE: Guido Reni, Caravaggio, Orazio Gentileschi, Guercino, Mattia Preti

Guido Reni's *Crucifixion of St. Peter*: Style, Iconography and Fortune

ABSTRACT

The *Crucifixion of St. Peter*, commissioned by Pietro Aldobrandini for the church dedicated to St. Paul in the Tre Fontane abbey (and today in the Vatican Pinacoteca), was the work with which Guido Reni established himself in Rome. The comparison with Caravaggio was immediately evident to the Roman public, that is to a wider circle than that of just the *intendenti*, not only for the unequivocal stylistic turn of Guido, but also and above all because the subject was the same as the *Crucifixion of St. Peter* of Santa Maria del Popolo, one of the more recent and more problematic paintings by Caravaggio; moreover, it was a subject that had been discussed for some time, and would always remain so, from an iconographic point of view. Guido found himself faced with a very stimulating task, and the response of his contemporaries, from Ribera to Guercino, up to Mattia Preti, shows how the painting was immediately judged a capital work, the manifesto of an art that attempted to reconcile naturalism with completely different instances, also recovering solutions from the painting of late Roman Mannerism.

KEYWORDS: Guido Reni, Caravaggio, Orazio Gentileschi, Guercino, Mattia Preti

Nel novembre 1604 Reni ricevette, da parte di Pietro Aldobrandini, un pagamento a buon conto per l'esecuzione di una pala d'altare, raffigurante la *Crocifissione di san Pietro* [fig. 1], destinata alla chiesa dedicata a San Paolo nell'abbazia delle Tre Fontane (e oggi in Pinacoteca Vaticana), di cui il cardinale era protettore¹. Sulla carta non doveva trattarsi di un incarico del massimo prestigio: sebbene il committente fosse il cardinal nipote di Clemente VIII, grande figura di collezionista, la collocazione non poteva essere più periferica, e la pala gemella, con la *Decollazione di san Paolo e il miracolo delle tre fontane*, era stata ordinata all'oscuro Passerotto de' Passerotti, pittore bolognese allora certo non celebre, e caduto poi nel totale oblio². Trattandosi di una pala d'altare di dimensioni importanti

¹ Per i documenti cfr. H. HIBBARD, *Notes on Reni's chronology*, «The Burlington Magazine», 107 (1965), pp. 503-504.

² *Ibidem*; sullo strano accostamento di quei due pittori di caratura così diversa cfr. ad esempio C. ROBERTSON, *Rome 1600: the city and the visual arts under Clement VIII*, New Haven, Yale University Press, 2015, pp. 110-111.

(305 x 175 cm), con tre figure intere, il compenso pattuito non era neanche principesco, appena 100 scudi³. Non si può peraltro escludere la possibilità che Guido proponesse in prima persona di eseguire la pala per una cifra contenuta proprio per ottenere una commissione che poteva sfruttare al meglio⁴. Guido seppe infatti trasformare quell'occasione nel suo vero trampolino di lancio sulla scena romana, e il dipinto sarebbe rimasto una delle opere capitali della propria carriera, sempre citato o discusso dai suoi biografi e da tutte le guide. Il confronto con Caravaggio fu immediatamente evidente a tutto il pubblico romano, ovvero ad una cerchia più ampia rispetto a quella dei soli intendenti, non solo per l'inequivocabile virata stilistica del bolognese, ma anche e soprattutto perché il soggetto era lo stesso di una delle opere pubbliche romane più recenti e problematiche del rivoluzionario lombardo, la *Crocifissione di san Pietro* di Santa Maria del Popolo [fig. 2]; si trattava, inoltre, di un soggetto che era da tempo discusso, e lo sarebbe sempre rimasto, da un punto di vista iconografico. Guido si trovò cioè di fronte ad un compito molto stimolante, e la risposta dei suoi contemporanei, da Ribera al Guercino, fino a Mattia Preti, dimostra come il dipinto venisse da subito giudicato un'opera capitale, il manifesto di un'arte che tentava di conciliare il naturalismo con istanze del tutto diverse, recuperando anche soluzioni della pittura del tardo manierismo romano. La tela sarebbe rimasta un modello di riferimento per molti che si sarebbero poi confrontati con quel soggetto, riscuotendo una fortuna forse persino più larga rispetto alla redazione di Caravaggio in Santa Maria del Popolo.

Innanzitutto, per mettere bene a fuoco l'ambizioso disegno di Reni, è opportuno tornare brevemente sulle circostanze della commissione. Nella prima biografia di Guido, quella stesa da Giovanni Battista Passeri grossomodo tra il 1653 e il 1663⁵, si legge che l'Aldobrandini avrebbe voluto commissionare la pala a Caravaggio, ma che il Cavalier d'Arpino, allora suo protetto e stipendiato⁶, avrebbe brigato affinché l'incarico toccasse invece a Reni che «fu pregato dal Cavalier Giuseppe, che s'ingegnasse di dipingerlo nello stile di Caravaggio quanto alla forza del chiaro, e scuro, e che procurasse con la nobiltà della sua idea di superar quello nella maestà, e nel decoro»⁷. Giovan Pietro Bellori, al contrario, non faceva cenno a un ruolo del Cavalier d'Arpino in tutta la vicenda⁸, né sarebbe verosimile che il Cesari volesse raccomandare altri al posto suo; l'aneddoto di Passeri sarebbe peraltro poi passato nella vita di Carlo Cesare Malvasia compresa nella *Felsina pittrice* del 1678, arricchito, come sempre, dalla fantasiosa penna del canonico bolognese⁹. Guido, allora, già forte

³ Sull'entità dei pagamenti per la *Crocifissione*, in rapporto ai guadagni di Guido, cfr. R. MORSELLI, "Io Guido Reni Bologna": profitti e sperperi nella carriera di un pittore "un poco straordinario", in EAD. (a cura di), *Vivere d'arte: carriere e finanze nell'Italia moderna*, Roma, Carocci, 2007, pp. 71-134: 99-100.

⁴ P. CAVAZZINI, «Patto fermo» o cortesia negli accordi tra pittori e committenti a Roma nel Seicento, «Ricerche di storia dell'arte», 101 (2010), pp. 5-20: 8.

⁵ La biografia è compresa in una raccolta di vite che era pressoché chiusa nel 1673, sebbene certo aggiornata dall'autore anche in seguito, forse fino alla sua morte nell'aprile del 1679. R.E. SPEAR, *The "divine" Guido: religion, sex, money and art in the world of Guido Reni*, New Haven, Yale University Press, 1997, p. 14; cfr. anche L. PERICOLO, *Beyond perfection: Guido Reni and Malvasia's fourth age of painting*, in C.C. MALVASIA, *Life of Guido Reni* (Bologna 1678), a cura di L. PERICOLO, 2 voll., London, Harvey Miller, 2019, II, p. 115.

⁶ CAVAZZINI, «Patto fermo», cit., pp. 17 e 20 nota 99.

⁷ G.B. PASSERI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che ànno lavorato in Roma, morti dal 1641 al 1673*, edizione critica con il titolo *Die Künstlerbiographien* a cura e con note di J. HESS, Leipzig-Wien, Keller-Schroll, 1934, p. 86.

⁸ G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Roma 1672), a cura di E. BOREA (Torino 1976), Torino, Einaudi, 2009, II, p. 496.

⁹ MALVASIA, *Life of Guido Reni*, cit., I, p. 38 (e commento, con ampia bibliografia, a p. 248 nota 99); su un possibile ruolo del Cavalier d'Arpino nella venuta a Roma di Reni cfr. comunque C. STEFANI, *Considerazioni intorno al viaggio del cavalier D'Arpino a Venezia*, «Paragone», 51, 29 (2000), pp. 69-71. Si noti che Bellori, pur leggendo Malvasia, ritenne non affidabile la notizia di un coinvolgimento del Cavalier d'Arpino nella commissione. Su quella fantomatica rivalità Caravaggio-Guido nata e fomentata dal Cavalier d'Arpino ruota il romanzo di M. CANCOGNI, *Il genio e il niente*, Milano, Longanesi, 1987, ripubblicato nel 2013 col titolo *Il viaggio di Guido Reni* (Roma, Elliot).

del successo riscosso dai dipinti eseguiti per il cardinale Paolo Emilio Sfondrati e destinati a Santa Cecilia (1600-1601), stava emergendo sulla scena romana, e non sorprende affatto che egli fosse stato notato dall'Aldobrandini o da qualcuno della sua cerchia; nel ben noto inventario della collezione del cardinale del 1603 (alla cui stesura dovette prendere parte anche Giovanni Battista Agucchi, maggiore intendente d'arte a Roma in quel momento, e fratello del cardinale Girolamo che redasse il documento) sono infatti attestati tre dipinti di Guido, non identificati, che dimostrano come il pittore avesse già lavorato per il prelato¹⁰. Sorprende, piuttosto, che al pittore non fosse commissionato il dipinto che doveva essere il più importante della chiesa, quello raffigurante appunto il martirio di san Paolo che aveva dato origine alle Tre Fontane a cui era intitolata l'abbazia¹¹. Proprio accanto a quell'altare si trovava la venerata reliquia della colonna a cui si riteneva fosse stato legato san Paolo, e il cardinale aveva inquadrato la pala di Passerotti con due rare e celebrate colonne indicate dalle fonti come di porfido nero (ma forse, in realtà, di marmo mischio), in seguito trafugate¹². Guido aveva iniziato a confrontarsi con Caravaggio da subito, già nella *Decollazione di santa Cecilia*, una delle tele dipinte per lo Sfondrati (ancora nella cappella del Bagno della basilica trasteverina)¹³, e non mi sembra peregrina l'ipotesi che il pittore stesso si fosse candidato per l'altra pala, quella con la *Crocifissione di san Paolo*, proprio per essere messo nella posizione di gareggiare direttamente, a viso aperto, con Caravaggio¹⁴. D'altronde che per l'Aldobrandini Guido fosse di gran lunga un pittore più importante del collega è confermato dal fatto che venne pagato esattamente il doppio (Passerotti ricevette cinquanta scudi per la sua pala). È stato scritto che i documenti attesterebbero, in realtà, come solo nel maggio 1605 le tele del Merisi sarebbero state installate nelle pareti laterali della Cappella Cerasi, poiché a quella data è registrato un modesto pagamento di meno di cinque scudi al falegname Bartolomeo per «haver accomodato li quadri delle pitture nella Cappella di Monsignor Cerasio»¹⁵. Ma la commissione di quei dipinti, come si sa, risaliva al 1600, e prime versioni di entrambi, la *Conversione di san Paolo* e la *Crocifissione di san Pietro*, erano state realizzate in precedenza dal maestro senza riuscire ad arrivare alla loro destinazione (quella prima *Conversione* è oggi in collezione Odescalchi, mentre la *Crocifissione* è perduta). Se si fosse trattato di un vero e proprio rifiuto è ancora oggetto di dibattito¹⁶, ma di quei dipinti doveva essersi parlato molto a Roma.

¹⁰ HIBBARD, *Notes on Reni*, cit., p. 503 nota 10; sull'inventario Aldobrandini cfr. D.L. Sparti, *Il "Musaeum Romanum" di Francesco Angeloni: formazione e dispersione*, «Paragone», 49, 22 (1998), pp. 47-80: 48.

¹¹ R. MORSELLI, *Tre anni da salariato (1609-1612): il registro della contabilità di Guido in casa Borghese*, in F. CAPPELLETTI (a cura di), *Guido Reni a Roma. Il sacro e la natura*, catalogo della mostra (Roma), Venezia, Marsilio, 2022, pp. 60-71: 64.

¹² Giovanni BAGLIONE (*Le nove chiese di Roma* [Roma 1639], a cura di L. BARROERO, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990, pp. 93-94) ricordava quelle colonne presso l'altro altare, ma tutte le fonti successive, quelle di primo Settecento più attente all'antiquaria, le ricordavano a incorniciare il dipinto del Passerotti, cfr. F. TITI, *Studio di pittura, scultura, et architettura nelle chiese di Roma*, a cura di G.G. BOTTARI, Roma, Pagliarini, 1763, p. 70 e L. MAGGI, *Giacomo Della Porta: il S. Paolo alle Tre Fontane*, Roma, Bonsignori, 1996, pp. 30-31 e 59-60 (con bibliografia precedente).

¹³ M.C. TERZAGHI, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del Banco Herrera & Costa*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2007, p. 178; cfr. anche L. SCANU, in CAPPELLETTI (a cura di), *Guido Reni a Roma*, cit., pp. 96-99 cat. 1.

¹⁴ Non si deve certamente sottovalutare il fatto che Pietro fosse il santo eponimo del committente, il cardinale Aldobrandini, ma questo non toglie che, nell'inedito assetto di quella chiesa (una navata trasversale, con due soli altari, quelli agli estremi della navata stessa, dotati di pale dipinte), la *Crocifissione* fosse collocata a sinistra, e la *Decollazione* a destra.

¹⁵ A. TANTILLO MIGNOSI, *La Cappella Cerasi: vicenda di una decorazione*, in M.G. BERNARDINI, A. TANTILLO MIGNOSI (a cura di), *Caravaggio, Carracci, Maderno: la Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2001, pp. 56-60.

¹⁶ Su questo problema cfr. soprattutto L. SPEZZAFERRO, *La cappella Cerasi e il Caravaggio*, in BERNARDINI, TANTILLO MIGNOSI (a cura di), *Caravaggio, Carracci, Maderno*, cit., pp. 108-124 (al saggio, e più in generale al volume citato nella

La critica ritiene che il Merisi, poi, dipinse le nuove versioni dei due soggetti poco dopo le prime, entro il 1601, diversi anni prima di quel maggio 1605. Inoltre, in un sonetto databile *ante* novembre 1604 (sul quale si tornerà) veniva già citata, e criticata, la *Crocifissione di san Pietro* Cerasi¹⁷. Tra il 1605 e il 1607 sono registrati numerosi pagamenti, soprattutto per acquisto di arredi liturgici, in vista della consacrazione della cappella in Santa Maria del Popolo¹⁸, ma da quanto detto sembra verosimile che i quadri di Caravaggio fossero già stati lì collocati, e almeno gli intendenti e gli uomini del mestiere dovevano averli potuti vedere. In ogni caso, le due *Crocifissioni di san Pietro*, quella di Santa Maria del Popolo e quella delle Tre Fontane, furono probabilmente scoperte a tutto il pubblico a pochi mesi di distanza, poiché il saldo di 50 scudi a Reni è registrato nell'agosto del 1605¹⁹.

Bellori fu forse il primo a rimarcare il rapporto diretto tra le due tele di Caravaggio e Reni, ma non lo fece nella biografia del primo, pubblicata nel 1672, bensì solo in quella rimasta manoscritta di Guido, dove sottolineava che questi si rivelò «molto superiore all'istesso Caravaggio, che dipinse il medesimo soggetto nella Chiesa del Popolo, come s'è detto nella sua vita»²⁰. Meno di venti anni dopo, come è noto, nella scena artistica romana si svolse un acceso dibattito intorno al confronto fra due altri dipinti raffiguranti lo stesso soggetto, ovvero l'*Ultima comunione di san Gerolamo* di Agostino Carracci (1592-1597 circa; già alla Certosa di Bologna, oggi alla Pinacoteca Nazionale della stessa città) e quella di Domenichino (1614; già in San Gerolamo della Carità e oggi alla Pinacoteca Vaticana), poiché le invenzioni erano così simili che il secondo era stato accusato di furto o plagio nei confronti del primo²¹. Come detto, è assai probabile che Guido conoscesse già il quadro di Caravaggio oggi nella Cappella Cerasi, ed egli, invece di citare quel precedente (come aveva fatto Domenichino nei confronti di Agostino), anche dal punto di vista dell'invenzione volle differenziarsi profondamente dalla tela e dall'artista che aveva scelto come una sorta di modello da superare o mettere in discussione; allo stesso tempo, ragioni di carattere iconografico dovevano stare a cuore alla committenza (o forse, anche in quel caso, prima di tutto allo stesso Guido?). Certo è che la pala di Reni risultò compositivamente (e non solo) quanto mai lontana dal dipinto di Caravaggio²². Nel 1945 Walter Friedlaender condusse per primo un confronto iconografico tra le due opere, indicate entrambe come un'*Erezione della croce di san Pietro*, da distinguersi dalle precedenti raffigurazioni della *Crocifissione di san Pietro* diffuse nell'arte del Quattro e Cinquecento, sebbene poi anche quelle due invenzioni moderne sarebbero state diverse l'una dall'altra. Guido avrebbe infatti illustrato il momento in cui il corpo di Pietro veniva sollevato per essere inchiodato alla croce, mentre Caravaggio aveva scelto di rappresentare un'*Erezione della croce* chiaramente debitrice da un lato di precedenti come l'*Erezione della croce di Cristo* (Tintoretto alla Scuola di San Rocco di Venezia),

nota precedente, si rimanda per tutta la documentazione nota sulla storia della cappella).

¹⁷ M. SPAGNOLO, *Barn-Owl Painters in St Peter's in the Vatican, 1604: three Mocking Poems for Roncalli, Vanni and Passignano (and a note on the breeches-maker)*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 73 (2010), pp. 279-281 e 293.

¹⁸ MIGNOSI TANTILLO, *La Cappella Cerasi*, cit., pp. 57 e 60.

¹⁹ HIBBARD, *Notes on Reni*, cit., p. 503 nota 10.

²⁰ BELLORI, *Le vite*, cit., p. 497. Nella biografia di Caravaggio (*Ibidem*, p. 230), Bellori aveva più semplicemente detto che Guido in quella pala era stato influenzato dal Merisi, senza suggerire un rapporto preciso con una sua opera.

²¹ La questione è stata approfonditamente trattata in E. CROPPER, *The Domenichino affair: novelty, imitation, and theft in seventeenth-century Rome*, New Haven, Yale University Press, 2005, dove non si discute il confronto tra le due tele di Caravaggio e Reni.

²² Il confronto fra i due dipinti è davvero da manuale. Tra le tante voci bibliografiche si vedano, più recentemente, M. NICOLACI, R. GANDOLFI, *Il Caravaggio di Guido Reni: la "Negazione di Pietro" tra relazioni artistiche e operazioni finanziarie*, «Storia dell'arte», 130 (2011), pp. 41-64: 44-45; O. BONFAIT, *Après Caravage; une peinture caravagesque?*, Malakoff, Hazan, 2012, pp. 52-58; L. PERICOLO, *Caravaggio and Pictorial Narrative: Dislocating the "Istoria" in Early Modern Painting*, London, Harvey Miller, 2011, pp. 311-313.

un soggetto peraltro raro nella tradizione iconografica italiana, e dall'altro, soprattutto, dal modello dell'*Erezione della croce di san Pietro* di Michelangelo nella Cappella Paolina in Vaticano. Secondo lo studioso, giustamente, la questione poteva legarsi al tema, dibattuto dai Gesuiti a inizio secolo, del supplizio di Cristo, che non si sapeva se fosse stato inchiodato alla croce in terra o solo successivamente, quando la stessa era già stata eretta²³.

Anche l'episodio della crocifissione di san Pietro era già stato peraltro oggetto di dibattito da parte degli eruditi cattolici. In un trattatello pubblicato in *editio princeps* nel 1592 a Lovanio, e poi pochi anni dopo a Roma (1595), Giusto Lipsio aveva affrontato la storia della croce come strumento di martirio presso i romani, cercando di passare in rassegna tutte le fonti storiche a riguardo. In quel *De Cruce* egli aveva quindi cercato di stabilire, ad esempio, se fossero state impiegate funi o chiodi per crocifiggere sant'Andrea, e per quanto riguardava Pietro egli aveva concluso che senz'altro erano stati impiegati dei chiodi (e, con le importanti eccezioni di Mattia Preti e Luca Giordano, di cui si dirà, i maggiori pittori del Seicento in genere rispettarono questo precetto)²⁴. Michelangelo, però, è bene sottolinearlo, non aveva raffigurato né corde né chiodi nella sua *Crocifissione* della Paolina, e quell'errore era stato prontamente condannato da Giovanni Andrea Gilio nel 1564²⁵. I chiodi che oggi si vedono nell'affresco, quindi, furono aggiunti a secco successivamente, forse all'epoca di Pio V, e quasi certamente prima del 1600²⁶. In merito all'altro problema, certo più spinoso, se Cristo fosse stato crocifisso in terra o solo successivamente, già analizzato anche da Friedlaender, Lipsio era sostanzialmente ambiguo, poiché argomentava, sulla scorta anche di Eusebio, come fosse più verosimile che Egli venisse inchiodato alla croce quando questa non era stata ancora eretta, ma poi ammetteva che erano più numerose le testimonianze a favore dell'altra tesi²⁷. Caravaggio, rifacendosi prima di tutto certamente al modello michelangiotesco della Cappella Paolina in Vaticano, aveva optato per la prima soluzione, confortato anche, come anticipato, dalla tradizione iconografica dell'erezione della croce di Cristo. Guido, invece, dipinse un'erezione di Pietro sulla croce, una soluzione che, nonostante il grandissimo favore di cui godette il quadro delle Tre Fontane, non avrebbe poi avuto molta fortuna. Nella pala oggi in Vaticano si assiste proprio al momento in cui il santo viene tirato su per i piedi, con delle funi, mentre la crocifissione vera e propria è ancora di là da venire: né le mani né i piedi sono stati, cioè, inchiodati. Ma, sia detto per inciso, le gambe ben separate di Pietro suggeriscono inequivocabilmente come Guido volesse mostrare al pubblico che i manigoldi avrebbero poi impiegato quattro chiodi, non tre (quello già salito sulla scala ha un martello in mano, e quindi giustamente anche Reni aveva scelto di rifarsi alla *lectio* di una vera e propria crocifissione)²⁸. In seguito, anche quando i pittori non raffigurarono Pietro già crocifisso al suo

²³ W. FRIEDLAENDER, *The "Crucifixion of St. Peter": Caravaggio and Reni*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 8 (1945), pp. 152-160.

²⁴ G. LIPSIO, *Il supplizio della croce (De cruce). Trattato storico-letterario sul supplizio della croce dalle origini fino all'abolizione* (Lovanio 1592), Introduzione e traduzione, note e aggiornamenti di G. ZANINOTTO, Roma, Giovinezza, 1987, pp. 94-96 e 134-135; su questo testo ha attirato l'attenzione A. ZUCCARI, *Baronio e l'iconografia del martirio*, in G.A. GUAZZELLI, R. MICHETTI, F. SCORZA BARCELONA (a cura di), *Cesare Baronio tra santità e scrittura storica*, Roma, Viella, 2012, pp. 445-501: 460-461. Sui dipinti di Preti e Giordano cfr. *infra* e note 73 e 74.

²⁵ G.A. GILIO, *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire* (Camerino 1564), in P. BAROCCHI (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, II, Bari, Laterza, 1961, p. 36.

²⁶ A. ZUCCARI, *Paolo III, Michelangelo e gli interventi gregoriani nella Cappella Paolina*, in A. ZUCCARI, S. DANESI SQUARZINA (a cura di), *Michelangelo e la Cappella Paolina. Riflessioni e contributi sull'ultimo restauro*, Atti della giornata di studi (Roma, 26 maggio 2010), Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2016, pp. 37-85: 47-49.

²⁷ LIPSIO, *Il supplizio*, cit., pp. 90-91.

²⁸ Anche questo particolare, naturalmente era discusso dagli eruditi, la cui conclusione era che Pietro fosse stato appunto crocifisso con quattro chiodi, cfr. M. LUALDI, *Origine delle cristiana religione*, 2 voll., Roma 1650-1651, II, pp. 333-334. D'altronde così lo si vede tanto nel dipinto di Caravaggio quanto nel precedente di Michelangelo alla Paolina, e non

strumento di martirio, quest'ultimo venne in genere mostrato nell'atto della sua erezione, non già in posizione verticale.

Quello di Caravaggio, per la verità, non era l'unico precedente, a Roma, al quale Guido poteva rifarsi. Due affreschi assai più modesti, ma entrambi cronologicamente recenti, e dipinti già in piena età controriformista, ovvero con tutti gli scrupoli di carattere iconografico tipici di quella stagione culturale, potevano essere noti a Reni o a suoi eventuali consiglieri che il cardinale Aldobrandini poteva avergli affiancato²⁹. Il primo era opera di Nicolò Circignani, detto il Pomarancio, trattandosi di una delle scene del grandioso ciclo di soggetto martiriale realizzato dal maestro in Santo Stefano Rotondo nel 1582 circa. Il pittore vi raffigurò una *Crocifissione di san Pietro* in linea con le due interpretazioni assai più note (una precedente, l'altra successiva) del Buonarroti e del Merisi, con la croce nell'atto di essere eretta (ma a Santo Stefano Rotondo, i chiodi erano tre, con i piedi sovrapposti)³⁰. Al 1597-1600, invece, risale il ciclo simile, per cultura e impostazione iconografica, dei Santi Nereo e Achilleo, un'altra ampia rassegna di immagini martiriali in cui era compresa una *Crocifissione di san Pietro* che è stata riferita da Alessandro Zuccari al modesto Domenico Cerroni [fig. 3]. Più ancora che sull'agenda dell'autore materiale dell'affresco, in questo caso (ma il discorso sarebbe in parte valido anche per il ciclo di Santo Stefano Rotondo, voluto dai Gesuiti), è importante interrogarsi sui *desiderata* della committenza, ovvero del cardinale Cesare Baronio, il quale fu evidentemente anche colui che sovrintese al programma iconografico. Zuccari, oltre a sottolineare l'inconsueta ambientazione urbana della scena, ha anche notato la sua impostazione fortemente arcaistica, con la croce già eretta e posta frontalmente allo spettatore, recuperando soluzioni tre-quattrocentesche: a partire, per limitarsi al contesto romano, dal Polittico Stefaneschi di Giotto (già in San Pietro e oggi in Pinacoteca Vaticana), fino alla porta bronzea della basilica di San Pietro, opera del Filarete³¹. Ma si deve anche notare come nell'affresco ai Santi Nereo e Achilleo, a differenza di quanto accadeva in quei precedenti a cavallo tra Medioevo e primo Rinascimento, Pietro non è ancora davvero crocifisso. Egli ha braccia e gambe assicurate alla croce da funi, raffigurate forse proprio perché non si voleva mostrare il santo inchiodato, seguendo almeno in parte quello che era stato il modello di Michelangelo, il quale peraltro aveva fatto a meno, con scelta fortemente antinaturalistica, anche delle funi (e anche questo gli era stato rimproverato da Gilio³²). Nell'affresco dei Santi Nereo e Achilleo, solo la mano destra appariva forse, in passato, trafitta da un chiodo³³,

sono molte le eccezioni importanti a questa regola nella pittura del Seicento. Per la crocifissione di Cristo, invece, furono vive nel Seicento due tradizioni iconografiche parallele, entrambe con episodi del massimo rilievo, che prevedevano tre o quattro chiodi. Reni, come d'altronde Gian Lorenzo Bernini (A. BACCHI, *Bernini sculptures not by Bernini: i "Crocifissi" di Ercole Ferrata per San Pietro*, in A. BACCHI, A. NOVA, L. SIMONATO [a cura di], *Gli allievi di Algardi - opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, Milano, Officina Libraria, 2019, pp. 13-27: 22-24) adottò la soluzione a tre chiodi, tanto nella celeberrima *Crocifissione dei Mendicanti* oggi alla Pinacoteca Nazionale di Bologna quanto in quella forse altrettanto nota, di cui si parlerà più avanti, di San Lorenzo in Lucina a Roma.

²⁹ Un'ampia ricognizione sulle possibili fonti della *Crocifissione di san Pietro* di Caravaggio (valida, ovviamente, anche per quella di Guido), congiunta a quelle dell'altro laterale Cerasi (la *Conversione di san Paolo*), è stata condotta in M.G. BERNARDINI, "La quale istoria è affatto senza azione": la "Conversione di san Paolo" di Caravaggio, in BERNARDINI, TANTILLO MIGNOSI (a cura di), *Caravaggio, Carracci, Maderno*, cit., pp. 88-98, dove si citava anche l'affresco dei Santi Nereo e Achilleo di cui si tratterà qui.

³⁰ L.H. MONSSEN, *The martyrdom cycle in Santo Stefano Rotondo*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1983, 2 voll., I, pp. 184-188.

³¹ ZUCCARI, *Baronio e l'iconografia*, cit., pp. 450-454. Sull'iconografia tardomedievale della crocifissione di Pietro cfr. prima di tutto J.M. HUSKINSON, *The Crucifixion of St. Peter: A Fifteenth-Century Topographical Problem*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 32 (1969), pp. 135-161.

³² Cfr. nota 25.

³³ L'affresco mostra un intervento proprio in corrispondenza del palmo aperto della mano destra, dove avrebbe dovuto

mentre la gamba sinistra del santo è addirittura sul punto di scivolare fuori dal nodo della corda: il pittore non fu probabilmente in grado di rendere al meglio quel particolare, ma è ipotizzabile che le istruzioni di Baronio specificassero che Pietro non doveva essere raffigurato già crocifisso, quanto piuttosto legato.

Proprio in quegli stessi anni, e più precisamente tra il 1598 e il 1599, Orazio Gentileschi dipinse una pala d'altare raffigurante il *Martirio dei santi Pietro e Paolo* destinata alla chiesa abbaziale di Farfa, nella quale in primo piano è la scena della crocifissione, con il santo già inchiodato al suo strumento di martirio, che è rigidamente e iconicamente frontale [fig. 4]³⁴. Guido probabilmente non ebbe la possibilità di vedere quel dipinto, già inviato nella chiesa dove tuttora si trova quando egli arrivò a Roma, ma si trattava di un precedente molto importante, e sostanzialmente trascurato, per il capolavoro delle Tre Fontane (anche perché nella pala di Orazio erano proprio raffigurati i due soggetti poi commissionati a Reni e Passerotti). Guido ed Orazio dovettero conoscersi molto presto a Roma, e condividere un'adesione al caravaggismo del tutto *sui generis*, caratterizzata prima di tutto da eleganza formale e venature arcaistiche³⁵. E si deve poi ricordare come proprio il cardinale Aldobrandini avesse commissionato a Gentileschi una delle sue prime importanti opere pubbliche romane, la perduta decorazione dell'abside di San Nicola in Carcere, un'impresa documentata al 1599-1600³⁶. Quell'opera, secondo Giovanni Baglione, raffigurava «un Dio Padre, e Puttini, et un Santo ginocchione», mentre Giovanni Antonio Bruzio indicava al di sotto del Padre Eterno quattro santi in ginocchio, e lo schema è stato ipoteticamente ricollegato a quello del mosaico fatto realizzare, sempre dal cardinale Aldobrandini, in Santa Maria Scala Coeli nel complesso abbaziale delle Tre Fontane³⁷. Non si può forzare troppo la lettura di questi passi, ma è naturale immaginarsi che fosse una composizione di grande semplicità, improntata a quegli ideali di cui si è detto. È possibile insomma che già Orazio si fosse rifatto a quella soluzione tratta dal ciclo di Santo Stefano Rotondo, ed egli avrebbe poi potuto influenzare le scelte di Guido nel 1604-1605.

Non c'è forse bisogno di ricordare quanto influente fosse Baronio al tempo del pontificato Aldobrandini, ed è del tutto verosimile che Reni, il quale aveva avuto come primo protettore a Roma il cardinale Sfondrati, anch'egli vicino a Baronio, conoscesse bene il ciclo dei Santi Nereo e Achilleo. È innegabile, però, che Guido non si attenesse puntualmente a quelle che sarebbero potute essere le prescrizioni di Baronio, poiché la sua *Crocifissione di san Pietro* si svolge in aperta campagna, non in un contesto urbano come quella dei Santi Nereo e Achilleo. Questo aspetto, anzi, venne messo bene a fuoco da Bellori, che scrisse: «il campo è un terreno oscuro con aria sopra interrotta da alcuni

essere dipinto un chiodo, che forse era stato aggiunto in un secondo tempo, in una vicenda in tutto simile a quella dell'affresco michelangiolesco.

³⁴ Su questo lavoro giovanile di Orazio (che per Farfa dipinse anche un'altra pala d'altare e diresse l'esecuzione di alcuni affreschi), cfr. R. W. BISSELL, *Dipinti giovanili di Orazio Gentileschi a Farfa (1597-1598)*, «Palatino», 8 (1964), pp. 197-201; cfr. anche ID., *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting*, University Park and London, 1981, pp. 8-9 e 135-137 cat. 4. Lo studioso (*Dipinti giovanili*, cit., p. 198) scrisse che Reni aveva, al pari di Caravaggio o Michelangelo prima di lui, raffigurato un'erezione della croce, ma come si è qui argomentato, Guido aveva in realtà raffigurato un'erezione di Pietro sulla croce, e questa era già eretta e frontale proprio come nel precedente di Gentileschi.

³⁵ Su questo punto cfr. S. PIERGUIDI, *Il revival paleocristiano di Reni e Sfondrati: tondi, tavole, raffaellismo arcaizzante e caravaggismo devoto*, «Accademia Raffaello», in corso di pubblicazione.

³⁶ M. C. ABRAMSON, *Painting in Rome during the papacy of Clement VIII (1592 - 1605): a documented study*, Ph.D. Dissertation, Columbia University, 1976, pp. 92 e 355; BISSELL, *Orazio Gentileschi*, cit., pp. 216-217 cat. L-18.

³⁷ BAGLIONE, *Le vite*, cit., p. 359; A. ZUCCARI, *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Torino, ERI, 1984, pp. 91-92. Il mosaico in questione, peraltro, era stato voluto inizialmente dal cardinale Alessandro Farnese, cfr. X. SALOMON, *Il mosaico del cardinal Pietro Aldobrandini all'Abbazia delle Tre Fontane*, in A. AMENDOLA (a cura di), *Lusingare la vista: il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2017, pp. 123-150.

arboscelli»³⁸. Guido, che nel corso di tutta la sua carriera avrebbe sempre optato per scelte iconografiche semplici, senza tentare soluzioni erudite o fuori dall'ordinario, sembra evitasse intenzionalmente di prendere partito in quello che era un dibattito allora all'ordine del giorno: il luogo in cui si sarebbe consumato il martirio di Pietro³⁹. Questo si svolgeva in un contesto urbano non solo nell'affresco dei Santi Nereo e Achilleo, ma anche in un'altra *Crocifissione di san Pietro* di quegli anni, certo ben più rilevante di quella da ogni punto di vista, ovvero la pala dipinta da Domenico Passignano nella basilica stessa di San Pietro (1602-1604; perduta, ma nota attraverso copie e incisioni [fig. 5]), per la quale (come per le altre del medesimo ciclo) è ben noto che sempre Baronio fornisse istruzioni dettagliate. Come si vede, questa era la terza importantissima *Crocifissione di san Pietro* che venne presentata al pubblico alla metà del primo decennio del Seicento, e Maddalena Spagnolo l'ha già messa in rapporto a quelle di Caravaggio e Guido⁴⁰. Scoperta prima del novembre 1604, la pala di Passignano per certi versi doveva rappresentare il primo parametro di riferimento per Reni, che proprio in quel momento si metteva a lavorare alla sua tela per le Tre Fontane. E anche il pittore fiorentino aveva raffigurato, volendo essere precisi, una *Erezione della croce di san Pietro*, con il santo già inchiodato al suo strumento di martirio che viene issato grazie a delle funi. Non è possibile stabilire se Baronio non fu in grado di imporre, nella basilica di San Pietro, quella scelta arcaistica che egli aveva favorito nel suo titolo cardinalizio, né è possibile stabilire con certezza come prese forma l'invenzione compositiva della *Crocifissione di san Pietro* di Reni. Ad ogni modo questa, per tanti versi, è iconograficamente non troppo lontana dal pur modesto affresco dei Santi Nereo e Achilleo, tanto per la rigida frontalità dell'invenzione, quanto per il fatto che il santo vi è raffigurato nell'atto di essere assicurato ad una croce già eretta, senza però che i chiodi gli siano stati conficcati su mani e piedi (come si vede invece nella pala di Gentileschi).

La critica, in parte a ragione, ha sempre messo in evidenza i grandi cambiamenti linguistici della pittura di Reni nel primo decennio del Seicento: alla fase segnata dal rapporto con il revival paleocristiano, esemplata dai dipinti per Santa Cecilia in Trastevere, si sarebbero rapidamente succedute quella caravaggesca, di cui il capolavoro oggi in Vaticano rappresenta l'apice, e poi quella più matura della pittura già di 'paradiso' della Cappella dell'Annunciazione al Quirinale (senza citare altre opere pure assai importanti, e ben diverse, a partire dall'affresco nell'oratorio di Sant'Andrea presso San Gregorio al Celio)⁴¹. Non si trattò mai, però, di svolte radicali o, peggio, di voltafaccia; Reni non si convertì al caravaggismo con quella sorta di atteggiamento quasi opportunista che ebbe, ad esempio, Giovanni Baglione⁴². Nella *Crocifissione di san Pietro* delle Tre Fontane, la tempra morale che è una delle componenti essenziali della rivoluzione naturalista di Caravaggio si sposò al rigore di un'impostazione mutuata dal revival paleocristiano favorito da figure come Sfondrati e, soprattutto, Baronio, in una mistura inedita e felice. D'altronde non si deve dimenticare che l'intervento dell'Aldobrandini in quella chiesa all'abbazia delle Tre Fontane non era troppo lontano, culturalmente, da quello dello Sfondrati nella basilica trasteverina: si trattava del restauro di un edificio antico sorto sul luogo del martirio di un santo dell'età paleocristiana. Ad amalgamare il tutto sarebbe stata quella poetica dell'idea del bello che Guido aveva maturato molto presto, prima di tutto attraverso lo studio di Raffaello, e che Bellori non mancava di rilevare:

³⁸ BELLORI, *Le vite*, cit., p. 497.

³⁹ Cfr. HUSKINSON, *The Crucifixion of St. Peter*, cit.

⁴⁰ SPAGNOLO, *Barn-Owl Painters*, cit., pp. 272-282 e 293.

⁴¹ Cfr. in particolare B. TOSCANO, *Una nota sugli "straordinari talenti" del giovane Reni*, in F. ELSIG, N. ETIENNE, G. EXTERMANN (a cura di), *Il più dolce lavorare che sia: mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, pp. 365-371.

⁴² Sulla svolta caravaggesca di Baglione cfr. prima di tutto M. NICOLACI, *Sul naturalismo di Giovanni Baglione: il Cristo in meditazione sulla Passione del 1606*, «Roma moderna e contemporanea», 19 (2011), pp. 487-508.

Nel dipingere Guido quest'opera, servissi più del naturale che della sua nobile idea, dispostevi però bellissime parti d'ignudi con forza di pennello ed invenzione molto superiore all'istesso Caravaggio, che dipinse il medesimo soggetto nella Chiesa del Popolo, come s'è detto nella sua vita⁴³.

Sarebbe logico riferire alla committenza (Pietro Aldobrandini, o uno dei suoi consiglieri, magari lo stesso Baronio) le scelte chiavi in merito all'iconografia della pala di Guido, ma si è visto come l'elemento che forse stava più a cuore all'autore degli *Annales*, ovvero l'ambientazione urbana, non venne adottato nella pala delle Tre Fontane, e Guido non raffigurò neanche altri edifici, come la Piramide Cestia (o *meta Romi*) per suggerire allo spettatore il luogo del martirio⁴⁴. Nel già citato sonetto del 1604 in cui veniva criticato il dipinto di Caravaggio per essere «sotto terra», ovvero immerso in un buio indistinto, la pala di Passignano in San Pietro veniva detta piena di errori, perché il pittore non aveva suggerito nessun luogo preciso di Roma, laddove era ben noto a tutti che «al Ianicolo Pietro salì ai cielli o pur dal Vatican, ch'io mi rimetto»⁴⁵. Guido, mettendosi al lavoro sulla sua pala nel 1604, doveva aver sentito discutere di quei temi, ma non prese posizione, limitandosi ad ambientare in campagna la sua istoria. Sua, credo, dovette essere questa scelta, al pari di quella di recuperare l'impostazione arcaistica di una crocifissione ritratta frontalmente. Questa venne tradotta dal pittore in un congegno di una limpidezza cartesiana, con quelle ascisse e ordinate segnate dai bracci della croce e dalle braccia di Pietro. Nel disegno preparatorio dello Szepmuveszeti Museum di Budapest quel meccanismo compositivo era già stato sostanzialmente messo a punto⁴⁶, ma nel momento della traduzione ad olio su tela Guido fu ancora più severo, eliminando il motivo delle gambe piegate del santo, e aggiungendo invece la nota altissima del braccio destro teso verso l'alto, perfettamente ma non meccanicamente parallelo alle gambe. Quel particolare sarebbe stato citato da pittori quali Ribera e Preti, ma senza venir mai riproposto con la stessa tensione stilistica. Al rigore di quest'impostazione, così attentamente calibrata da apparire quasi cerebrale, ovvero l'invenzione lodata da Bellori, si accompagnava peraltro, senza alcuna dissonanza, il naturalismo dei corpi, tanto di Pietro quanto dei manigoldi, come rilevato sempre da Bellori, che parlava giustamente di «bellissime parti d'ignudi».

È ben nota l'esclamazione di Bellori a proposito della *Conversione di san Paolo* di Caravaggio nella Cappella Cerasi: «La quale istoria è affatto senza azione»⁴⁷. Anche nella *Crocifissione di san Pietro* di fronte, peraltro, l'azione è come rallentata. Da questo punto di vista Guido non sembrerebbe fosse troppo lontano dallo spirito di Caravaggio nella resa dell'istoria sacra, ma se il Merisi, in realtà, anche nella *Crocifissione* (per non parlare della *Conversione*, col cavallo protagonista) concentrava la sua attenzione sui comprimari, ovvero i manigoldi e le loro azioni, indagate con puntiglio, nella loro meccanica consequenzialità, Guido non voleva certo distrarre lo spettatore dalla sacralità del martirio: Pietro è protagonista assoluto, al centro della tela. Scegliendo di non mostrare l'atto stesso della crocifissione in corso, Guido ottenne, sempre in questa direzione, un altro risultato cruciale, ovvero evitare gli accenti più cruenti che quell'episodio implicava, cogliendo al tempo stesso l'acme dell'azione, sottolineato dal gesto di Pietro rivolto enfaticamente al cielo, ma anche un momento di

⁴³ BELLORI, *Le vite*, cit., p. 497.

⁴⁴ HUSKINSON, *The Crucifixion of St. Peter*, cit., pp. 142-143.

⁴⁵ SPAGNOLO, *Barn-Owl Painters*, cit., p. 293.

⁴⁶ V. BIRKE (a cura di), *Guido Reni Zeichnungen*, catalogo della mostra (Vienna), Wien, Graphische Sammlung, Albertina, 1981, p. 51 cat. 22.

⁴⁷ BELLORI, *Le vite*, cit., p. 222; PERICOLO, *Caravaggio and Pictorial Narrative*, cit., pp. 257-263.

sospensione prima del colpo dei martelli. Si pensi, per un confronto, all'effeata *Crocifissione di san Pietro* commissionata nel 1637 a Rubens per la chiesa di Colonia dedicata al principe degli Apostoli [fig. 6], chiaramente dipendente dal modello di Reni (la croce è già eretta e fissata sul terreno), ma in cui due chiodi sono già conficcati nel piede e nella mano destra del santo, ed un manigoldo sta martellando quello fissato sul piede sinistro⁴⁸. Il capolavoro di Guido è al contempo un'immagine quasi iconica e la raffigurazione di una storia che si compie pacatamente sotto i nostri occhi, con il santo che viene assicurato alla croce alla quale, lo vediamo, sta per essere inchiodato dal manigoldo in alto. Rifiutando la ricerca di verità e di un tono dimesso che aveva caratterizzato l'opera di Caravaggio, in favore di una composizione così attentamente pensata a tavolino, Guido ribadiva il primato dell'invenzione sull'imitazione, senza tradire quest'ultima, in un'opera che teneva insieme le ragioni dello stile e dell'iconografia, in equilibrio tra idea, sempre superiore, e natura (Bellori, certo, in questo caso sbagliava a vedere nell'opera un predominio della natura sull'idea).

Fin qui si è insistito sull'intelligente lettura di Bellori, ma le voci più importanti della fortuna critica di quel capolavoro sono forse altre. Prima di tutte quella di Pompilio Totti, che nella sua guida di Roma del 1638 la indicava come una «mirabile pittura del gran Guido Reni»⁴⁹. Nessun'altra pala del pittore, dalla *Trinità* della Trinità dei Pellegrini fino al *San Michele* di Santa Maria della Concezione, strappava all'autore un commento simile⁵⁰: e Totti, certo non un raffinato intendente d'arte, evidentemente non faceva altro che registrare il favore unanime già allora, con Guido vivente, tributato alla pala. D'altronde anche prima, nella guida di Roma di Pietro Maria Felini pubblicata nel 1610, poverissima di notizie storico-artistiche (in particolare per quanto riguarda le opere moderne, sistematicamente taciute), nella chiesa delle Tre Fontane si citavano le due pale d'altare con la *Crocifissione* e con la *Decollazione*, indicate come «molto belle»: gli autori dei dipinti non venivano menzionati, ma tutto lascia credere che la celebrità della prima si fosse riverberata sulla seconda⁵¹. Forse dipendente da Totti è la citazione della pala nei racconti di viaggio di John Evelyn (1645: «That most excellent Picture of Peters Crucifixion is of Guido's»), ma in ogni caso è significativo che il diplomatico inglese decidesse di menzionare quella pala piuttosto di altre, a partire ad esempio dal *San Michele Arcangelo* nella chiesa dei Cappuccini (dove egli però ricordava quella di Lanfranco sull'altar maggiore)⁵². Quando Richard Symonds, in occasione dell'anno giubilare 1650, visitò Roma e prese appunti sulle opere d'arte viste tanto nei palazzi quanto nelle chiese, in merito a quel dipinto annotò: «Julio sayes 200 pistols this is worth»⁵³. Il non identificato Giulio che accompagnava Symonds sapeva che il dipinto, stimatissimo, aveva un valore anche economico assolutamente eccezionale. E Passeri, che nella sua veste di pittore raccolse tanti commenti che circolavano nel suo ambiente, scrisse che «Esposto che hebbe il Quadro [Guido] ne ricevè applauso non ordinario»⁵⁴. Se Francesco Scannelli nel 1657 si sarebbe limitato a menzionare il dipinto (ma questo significa, comunque, che l'opera non mancava mai in nessuna selezione delle opere di Guido)⁵⁵, Luigi Scaramuccia avrebbe descritto il dipinto con toni entusiastici:

⁴⁸ FRIEDLAENDER, *The "Crucifixion of St. Peter"*; cit., p. 153; H. Vlieghe, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*. VIII. *Saints*, 2 voll., London, Arcade, 1972-1973, II, pp. 68-72; M. HANSTEIN, *Peter Paul Rubens' "Kreuzigung Petri": ein Bild aus der Peterskirche zu Köln*, Köln, Böhlau, 1996.

⁴⁹ P. TOTTI, *Ritratto di Roma moderna*, Roma, Mascardi, 1638, p. 121.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 207 e 301.

⁵¹ P. MARTIRE FELINI, *Trattato Nvovo Delle Cose Maravigliose Dell'Alma Città Di Roma*, Roma, Bartolomeo Zannetti, 1610, p. 32.

⁵² E. S. DE BEER, *The Diary of John Evelyn*, 6 voll., Oxford, Oxford University Press, 1955, II, pp. 308 e 369.

⁵³ A. BROOKES, *Richard Symonds's account of his visit to Rome in 1649 – 1651*, «The Volume of the Walpole Society», 69 (2007), pp. 11 e 17.

⁵⁴ PASSERI, *Vite de' pittori*, cit., p. 87.

⁵⁵ F. SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura ovvero Trattato diviso in due libri*, Cesena, Neri, 1657, p. 353.

La non mai à bastanza celebrata Tavola del martirio del Prencipe degl'Apostoli S. Pietro: quivi concordemente asserirono esservi epilogata ogni bellezza, e ciò che richiedesi per costituire una perfetta Pittura, e tra l'altre lodi li diedero quella dell'esser fiera senza crudezza imaginabile, parte difficile sì, che ad unirle insieme rare volte vien conceduta⁵⁶.

Pur non chiamato in causa esplicitamente, il caravaggismo era certo evocato da quel passaggio alla fine («fiera senza crudezza imaginabile»), e l'autore parlava a chiare lettere di una difficile mistura fra registri espressivi diversi («unirle insieme rare volte»), o come già detto, fra idea e natura.

Ad attestare ancora meglio la straordinaria celebrità del dipinto di Guido, però, è la sua precocissima, affatto eccezionale, fortuna a stampa. Ci si riferisce alle due incisioni di traduzione licenziate dagli oltramontani Nicolaes Lastman e Hieronymus Wierix: i due artisti erano accomunati dall'interesse per il caravaggismo, e fu questo ad orientare la loro scelta⁵⁷. Il successo di Guido nella stampa di traduzione fu straordinariamente ampio, fin dal Seicento, e soprattutto a Bologna è evidente che fosse lo stesso pittore a manovrare e orientare quella produzione, ma a Roma, e soprattutto all'inizio del secolo, non era così⁵⁸. Quelle dalla pala Aldobrandini sono le prime incisioni *d'après* che ci rimangano di Guido: tra il 1605 e il 1607, quando il suo autore fu a Roma, è databile la stampa di Lastman, eseguita potremmo dire in presa diretta, ma anche per l'altra un preciso termine *ante quem* è fornito dalla morte di Wierix, nel 1619. Grazie alle capillari ricognizioni di Evelina Borea, oggi possiamo affermare che il caso della *Crocifissione di san Pietro* di Guido, nel campo della stampa di traduzione del Seicento, è sostanzialmente isolato, poiché pochissime sono le pale d'altare romane incise nei primi trent'anni del secolo (niente, ad esempio, di Annibale Carracci, di Domenichino, o dello stesso Caravaggio)⁵⁹. E c'è poi il caso, assolutamente rivelatore, dei disegni che Jusepe de Ribera, con ogni probabilità il massimo esponente del movimento naturalista attivo a Roma nel secondo decennio del secolo, eseguì prendendo spunto da quel dipinto di Guido. Questi fogli sono stati variamente datati, lungo gli anni venti del secolo, quando il maestro si era ormai da tempo trasferito a Napoli (egli doveva averne serbato il ricordo visivo, che poteva rinfrescare grazie alle suddette incisioni), con l'eccezione di un disegno che è stato riferito anche agli anni quaranta⁶⁰. In ogni caso si tratta di invenzioni che dipendono certamente dal modello reniano (Pietro è tirato sulla croce, senza esservi stato ancora inchiodato, e alza una mano al cielo proprio come nell'opera già alle Tre Fontane), ma allo stesso tempo confermano quanto originale fosse la soluzione di Guido: Ribera, infatti, raffigurò la croce sempre inclinata, tornando in qualche modo all'altro modello classico, quello della caravaggesca *Crocifissione* di Santa Maria del Popolo, che peraltro aveva sempre dietro di sé il precedente michelangiolesco⁶¹.

⁵⁶ L. SCARAMUCCIA, *Le finzze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino*, Pavia, Magri, 1674, p. 27.

⁵⁷ F. CANDI, *D'après le Guide: incisioni seicentesche da Guido Reni*, Bologna, Fondazione Federico Zeri, 2016, pp. 113-114 e 262 catt. 129-130.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 113.

⁵⁹ E. BOREA, *Lo specchio dell'arte italiana: stampe in cinque secoli*, 4 voll., Pisa, Edizioni della Scuola Normale Superiore, 2009, I, p. 301. Sulla scarsa fortuna del caravaggismo nella stampa di traduzione cfr. *ibidem*, pp. 261-263 e 270-272.

⁶⁰ V. FARINA, *Al sole e all'ombra di Ribera. Questioni di pittura e disegno a Napoli nella prima metà del Seicento*, Castellammare di Stabia, Longobardi, 2014, pp. 84-85.

⁶¹ G. FINALDI (a cura di), *José de Ribera. Dibujos: catálogo razonado*, catalogo della mostra (Madrid, Siviglia, Dallas), Madrid, Museo Nacional Del Prado, 2016, pp. 205-207 cat. 75 e 346-348 cat. 145. Non lontana da queste invenzioni, e ricollegabile sempre ai due modelli di Caravaggio e Reni, è la *Crocifissione di san Pietro* del Museo Diocesano di Bovino,

Quanto detto fin qui credo possa costituire una solida cornice di riferimento entro la quale inserire il primo incontro, seppure virtuale, tra Guido e Guercino. Nella vita di Caravaggio, al momento di stilare un bilancio di quello che era stato il suo impatto sulla scena romana, Bellori scrisse:

Con la quale novità ebbe tanto applauso che a seguirlo sforzò alcuni ingegni più elevati e nutriti nelle maggiori scuole, come fece Guido Reni, che allora si piegò alquanto alla maniera di esso, e si mostrò naturalista, riconoscendosi nella Crocefissione di San Pietro alle Tre Fontane, e così dopo Gio. Francesco da Cento⁶².

Egli scriveva quindi esplicitamente che Guercino, proprio come Reni, era stato profondamente influenzato da Caravaggio. Il Barbieri, si sa, ancor prima di approdare a Roma nel 1621, era stato indicato da Ludovico Carracci, in una famosa lettera inviata a Ferrante Carli da Bologna nel 1617, come un «mostro di natura» che faceva grande impressione, allora, in città⁶³. Guercino non poteva che essere curioso delle novità naturalistiche del caravaggismo, ed è possibile che a quella data già da tempo circolassero copie da Caravaggio a Bologna⁶⁴. D'altronde sempre Ludovico, in una precedente lettera di quello stesso anno, dava conto del rientro in città di Leonello Spada, il più noto tra i seguaci felsinei del Merisi, che alla metà degli anni dieci dipingeva in città, per figure eminenti quali i cardinali Maffeo Barberini e Alessandro d'Este, alcune delle sue opere migliori⁶⁵. Nel 1618 a Guercino venne commissionato una *Crocifissione di san Pietro* per la chiesa di San Bernardino di Carpi, una pala monumentale (320 x 193 cm) che segnò uno dei più alti raggiungimenti della prima maturità del maestro (Modena, Galleria Estense [fig. 7])⁶⁶. Senza forse troppo fondamento, è stato ipotizzato che l'artista conoscesse, per via indiretta, la *Crocifissione di san Pietro* di Caravaggio⁶⁷, mentre è certo che egli si ispirasse a quella di Reni, perché lo attesta inequivocabilmente un disegno del British Museum che ancora una volta induce a riflettere: Guercino riprese il motivo del santo che viene legato alla croce, con la schiena piegata, esattamente come nel suo modello, ma proprio come Ribera non poté fare a meno di raffigurare la croce inclinata, suggerendo l'azione del suo innalzamento⁶⁸. In un altro disegno delle collezioni reali di Windsor, poi, il maestro esplorò un'altra soluzione, esplicitando il tema dell'erezione della croce, ma da un punto di vista sorprendente, ribaltando cioè l'impostazione frontale reniana⁶⁹. Infine la pala venne dipinta secondo un'iconografia assolutamente

rimasta anonima (ambito del Maestro dell'Annuncio ai Pastori), in cui il santo è legato (non inchiodato: un particolare iconografico comune ad altre interpretazioni del tema sempre prodotte nell'Italia meridionale) ad una croce che è nell'atto di essere eretta, cfr. N. SPINOSA, *Il Maestro degli Annunci ai pastori e i pittori dal "tremendo impasto" (Napoli 1625-1650)*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2021, pp. 191-192 cat. C4.

⁶² BELLORI, *Le vite*, cit., p. 230.

⁶³ G. PERINI (a cura di), *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna, Nuova Alfa, 1990, p. 141 nota 31.

⁶⁴ G. PERINI FOLESANI, *Caravaggio a Bologna*, in F. ABBATE, F. SRICCHIA SANTORO (a cura di), *Napoli, l'Europa: ricerche di storia dell'arte in onore di Ferdinando Bologna*, Catanzaro, Meridiana, 1995, pp. 199-203; E. NEGRO, N. ROIO, *Caravaggio e i caravaggeschi in Emilia*, Modena, Artioli, 2003, pp. 119-128, con bibliografia precedente.

⁶⁵ E. MONDUCCI, E. NEGRO, M. PIRONDINI, N. ROIO, *Leonello Spada (1576-1622)*, Reggio Emilia, Merigo Art Books, 2002, pp. 41-43.

⁶⁶ M. ROSSI, in EAD. (a cura di), *Rare pitture: Ludovico Carracci, Guercino e l'arte nel Seicento a Carpi*, catalogo della mostra (Carpi), Carpi, Nuovagrafica, 2010, pp. 116-118 cat. 18.

⁶⁷ N. TURNER, *The Paintings of Guercino. A Revised and Expanded Catalogue raisonné*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2017, pp. 94-99.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 329 cat. 71.

⁶⁹ D. MAHON, N. TURNER, *The drawings of Guercino in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*,

insolita: il santo è raffigurato in terra mentre viene spogliato e legato dai manigoldi, mentre a destra si scorge una scala che si immagina appoggiata ad una croce già eretta, sebbene quest'ultima non si veda affatto. È importante sottolineare la presenza di quella scala, che presuppone appunto una croce già fissata al terreno: nel dipinto di Caravaggio nella Cappella Cerasi non compariva una scala, e così nemmeno nei disegni di Ribera già citati, o in quello di Guercino al British Museum, pur così chiaramente ispirato al modello di Reni. E neppure negli affreschi di Santo Stefano Rotondo e dei Santi Nereo e Achilleo, o nella pala di Passignano, compariva mai una scala. Non possono esserci dubbi sul fatto che Guercino stesse programmaticamente cercando di sorprendere il suo pubblico, con un'invenzione diversa da ogni possibile precedente, ed era stata proprio la pala 'caravaggesca' di Reni a stimolarlo in questo senso: il Barbieri, allora, la conosceva solo attraverso le stampe, ma credo potesse essere giunta alle sue orecchie la notizia che si trattava di un dipinto debitore delle novità del Merisi che aveva fatto scalpore a Roma. Ma d'altronde Daniele Benati ha ipotizzato, forse a ragione, che la pala fosse eseguita solo al rientro dell'artista da Roma⁷⁰.

Il capitolo più interessante, seppure meno evidente, della fortuna della pala delle Tre Fontane nella prima metà del Seicento è quello che si può ricostruire a partire da un importante dipinto di Mattia Preti. La *Crocifissione* di Guido che oggi è posta sull'altare maggiore di San Lorenzo in Lucina (340 x 320 cm) venne lasciata alla chiesa dalla marchesa Cristiana Duglioli Angelelli nel 1669 (è attestata su quell'altar maggiore già nella guida di Filippo Titi, del 1674), ma prima, quando era esposta nel palazzo romano abitato dalla marchesa, a quella tela ne era stata affiancata un'altra, di dimensioni paragonabili (335 x 242), che dall'inventario della collezione si desume fosse il suo vero e proprio *pendant*⁷¹. Si trattava di una *Crocifissione di san Pietro* (oggi a Grenoble, musée de Peinture et Sculpture; [fig. 8]) che era stata commissionata, nel 1645-1646, ad uno dei campioni del caravaggismo a Roma a quell'altezza cronologica, ovvero Mattia Preti. L'Angelelli possedeva una delle più importanti raccolte di dipinti di Guido che fosse possibile ammirare a Roma, frutto del collezionismo suo e del marito Andrea Angelelli, sposato a Bologna nel 1629; Cristiana era rimasta vedova nel 1643 e aveva poi spostato i suoi beni a Roma⁷². Dato lo spiccato interesse nutrito per Guido, la marchesa non poteva non sapere come una delle opere capitali del maestro fosse quella *Crocifissione di san Pietro* chiaramente, anche se in modo del tutto originale, caravaggesca; ed è quindi significativo che ella ordinasse ad un pittore che si muoveva evidentemente nell'alveo del naturalismo un quadro con quello stesso soggetto da affiancare ad un'opera che non si poteva immaginare più lontana da quel linguaggio, ovvero l'ideale, diafana, quasi incorporea *Crocifissione* del maturo Guido, divenuto nel corso del terzo decennio un vero e proprio anti-Caravaggio. Preti dipinse una tela profondamente diversa da quel precedente alle Tre Fontane, anche da un punto di vista iconografico. Pietro vi appare con i piedi già legati alla croce, di cui è raffigurata l'erezione; rimangono peraltro libere le sue braccia, e quello sinistro è leggermente piegato, a suggerire un'innegabile parentela con il modello di Guido. Nessuno degli aguzzini sembra sul punto di conficcare dei chiodi, e questo particolare è forse alla base di una successiva *Crocifissione di san Pietro* di Luca Giordano del 1660 circa⁷³. La composizione del Cavalier Calabrese, piuttosto concitata, è giocata su diagonali che non hanno nulla a che fare con il serrato congegno visivo che aveva messo a punto Reni. Ma c'è anche un altro elemento che

Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 5-6 cat. 8.

⁷⁰ D. BENATI, *Carlo Cesare Malvasia e il Guercino: una (reciproca) antipatia?*, in D. BENATI, D.M. STONE (a cura di), *Nuovi studi sul Guercino: da Cento a Roma, da Piacenza a Bologna: in onore di Sir Denis Mahon*, Piacenza, Fondazione di Piacenza e Vigevano, 2020, pp. 139-140.

⁷¹ F. CURTI, *La quadreria di Cristiana Duglioli Angelelli: committenza, collezionismo e mercato dell'arte tra Roma e Bologna nel Seicento*, Roma, Gangemi, 2007, pp. 58-60 e 73-75 note 26-27.

⁷² Su tutte le vicende della marchesa e della sua collezione cfr. il volume di Francesca Curti citato alla nota precedente.

⁷³ N. SPINOSA, *Luca Giordano, "Crocifissione di san Pietro"*, Roma, De Luca Editore, 2016, pp. 2-3.

avvalora l'ipotesi secondo cui Preti, in quell'occasione, fosse chiamato a dialogare tanto (evidentemente) con la tela poi approdata a San Lorenzo in Lucina, quanto con quella allora alle Tre Fontane, e si tratta di un'altra redazione di quel soggetto, la *Crocifissione di san Pietro*, che il Cavalier Calabrese dipinse molti anni dopo a Malta, nel 1682, per la Cattedrale di Mdina [fig. 9]⁷⁴. Preti aveva ripreso a grandi linee l'invenzione reniana in almeno altre due occasioni, anche nella stessa Malta, in una delle lunette della chiesa dei Gesuiti a La Valletta, intorno al 1662⁷⁵, ma solo nella pala per Mdina egli adottò quell'inconsueta soluzione frontale, con la croce già perfettamente eretta e i manigoldi nell'atto di issarvi sopra il corpo del santo, senza che i suoi piedi e le sue braccia vi siano ancora inchiodati: difficile credere che quella scelta non fosse in rapporto diretto con il precedente di Guido. Proprio quella pala, infatti, può essere indicata come la ripresa più fedele al prototipo reniano⁷⁶.

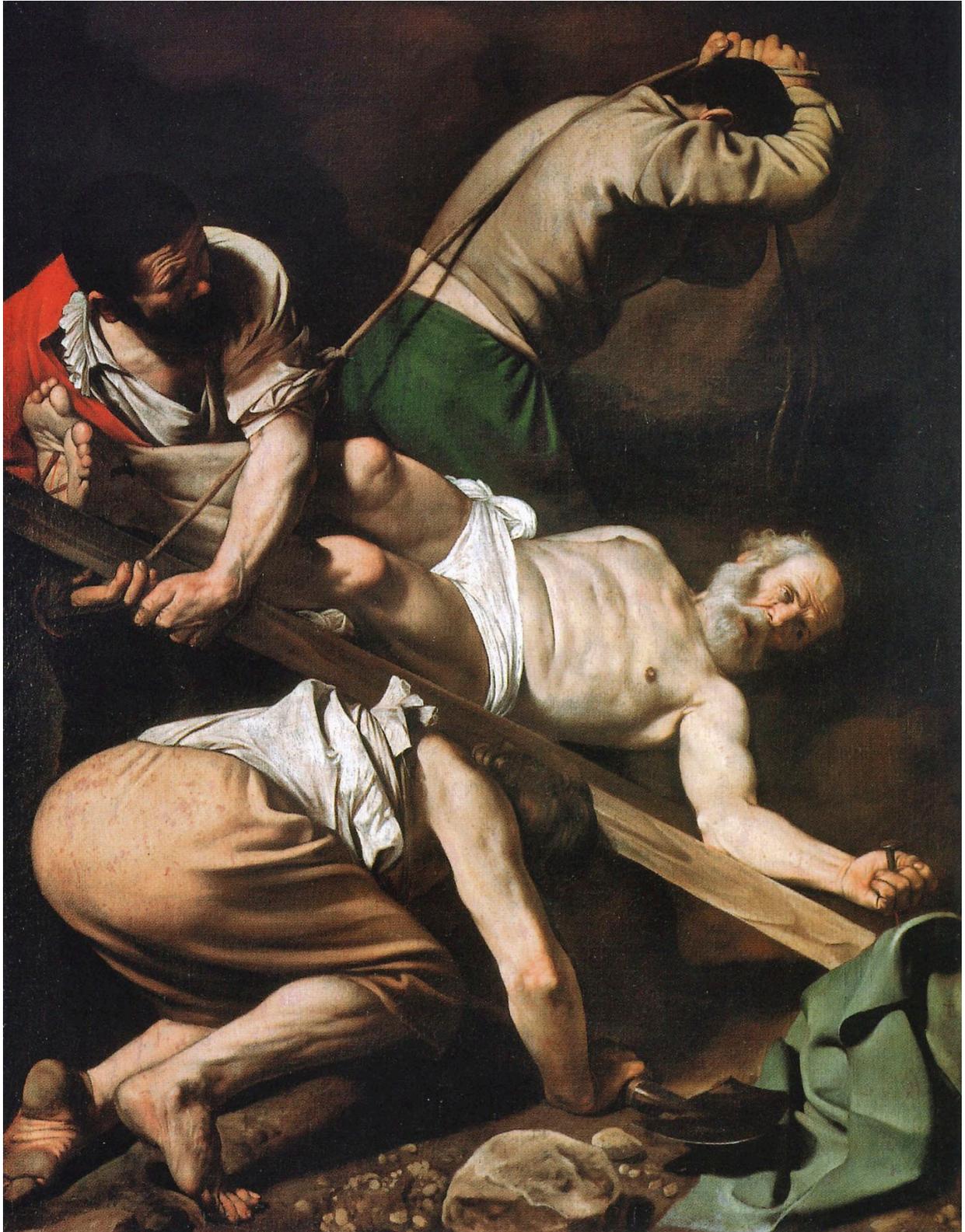
⁷⁴ K. SCIBERRAS, *Mattia Preti: the triumphant manner; with a catalogue of his works in Malta*, Valletta, Midesa Books, 2012, p. 352 cat. 106.

⁷⁵ J.T. SPIKE, *Mattia Preti. Catalogo ragionato dei dipinti*, Firenze, Centro Di, 1999, pp. 116-117 cat. 7 e SCIBERRAS, *Mattia Preti*, cit., pp. 168-169 cat. 36. I. ROSSI, "Crucem meam girate": *l'iconografia del martirio di Pietro*, in S. CASTRI (a cura di), *Il cammino di Pietro*, catalogo della mostra (Roma), Milano, Skira, 2013, p. 279.

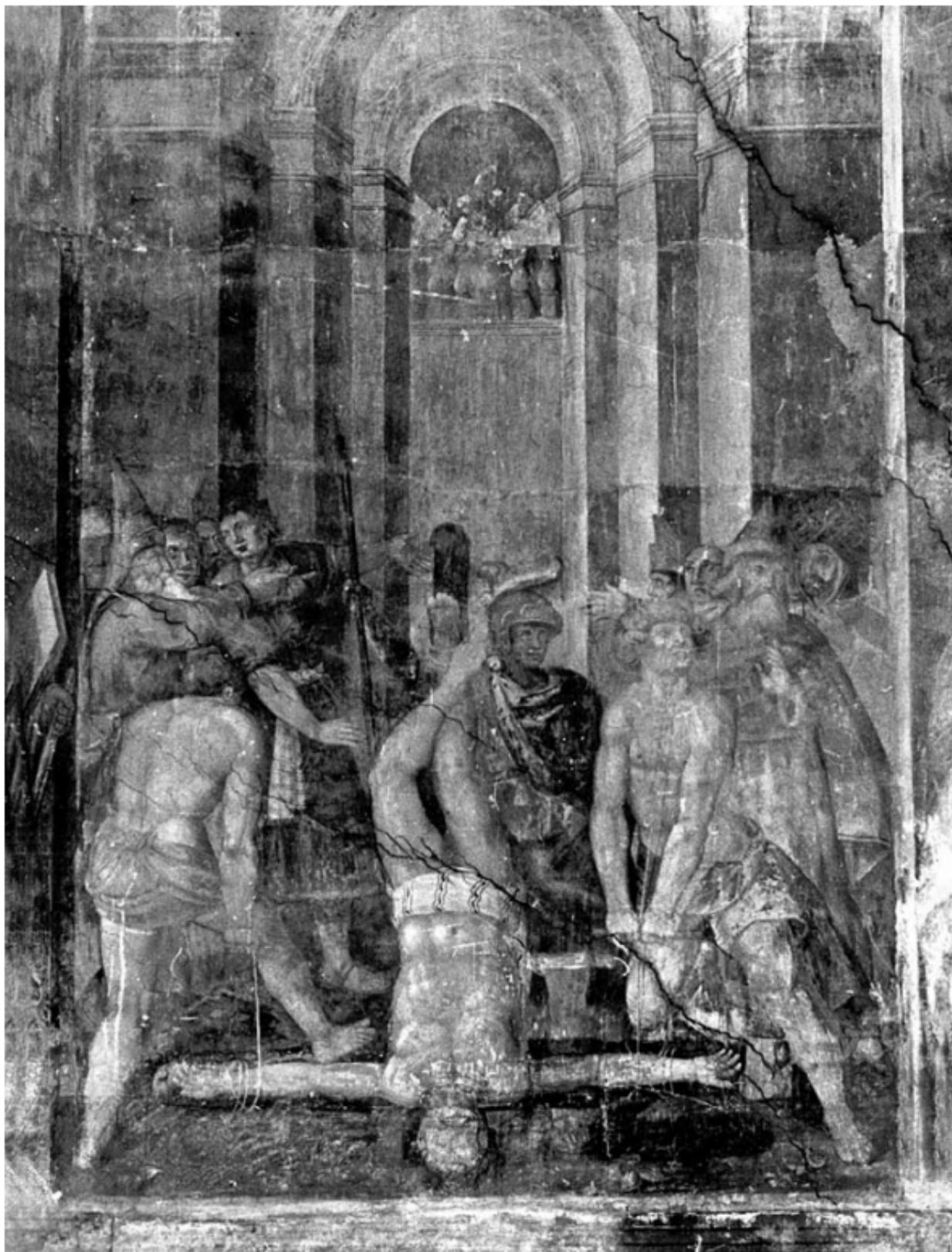
⁷⁶ Ancora nel 1728-1729, per il luogo più augusto della cattolicità, la basilica di San Pietro, venne dipinta un'altra pala con la *Crocifissione di san Pietro* che iconograficamente doveva molto alla pala di Reni (la cui celebrità, d'altronde, non aveva fatto altro che crescere, tanto che poco dopo, al tempo di Benedetto XIV, se ne progettava una sostituzione con una copia in mosaico, per preservare l'originale in luogo più salubre: S. PIERGUIDI, *Guido Reni, i Barberini e i Corsini: storia e fortuna di un capolavoro*, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 102-103; per le vicende successive del capolavoro cfr. A. RODOLFO, in CAPPELLETTI [a cura di], *Guido Reni a Roma*, cit., p. 119 cat. 6). A Niccolò Ricciolini fu commissionata nel 1727 una tela preparatoria per un mosaico che sostituisse la pala, ormai in cattivissimo stato di conservazione, di Passignano, e l'inconsueta iconografia di quest'ultima venne del tutto modificata: il santo non vi era più raffigurato inchiodato ad una croce ripresa nell'atto della sua erezione, ma proprio come nel dipinto di Reni era invece tirato su, grazie a delle funi, al suo strumento di martirio già fissato in terra. E la scena non era più ambientata, come avrebbe voluto Baronio, in una piazza cittadina, ma all'aperto, questa volta, con la Piramide Cestia ben visibile sullo sfondo (cfr. nota 44). Dalla pala di Passignano, peraltro, nel 1718-1720 era già stata tratta, ad opera di Giovanni Nicola Nasini, una copia con l'obiettivo di tradurla in mosaico. Alla fine, però, su quell'altare venne posta, tra il 1756 e il 1759, la copia dalla *Trasfigurazione* di Raffaello: cfr. M.B. GUERRIERI BORSOI, *Contributi allo studio di Niccolò Ricciolini*, «Bollettino d'arte», 73 (1988), pp. 161-185: 165-166; G. CORNINI, "Pittura per l'eternità": *lo studio del mosaico e la decorazione a San Pietro da Gregorio XIII a Pio VII*, in G. MORELLO (a cura di), *La basilica di San Pietro: fortuna e immagine*, Roma, Gangemi, 2012, pp. 416-418 nota 123.



1. Guido Reni: *Crocifissione di san Pietro*
Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana



2. Caravaggio: *Crocifissione di san Pietro*
Roma, Santa Maria del Popolo



3. Domenico Cerroni: *Crocifissione di san Pietro*
Roma, Santi Nereo e Achilleo



4. Orazio Gentileschi: *Martirio dei santi Pietro e Paolo*
Farfa, chiesa abbaziale di Santa Maria



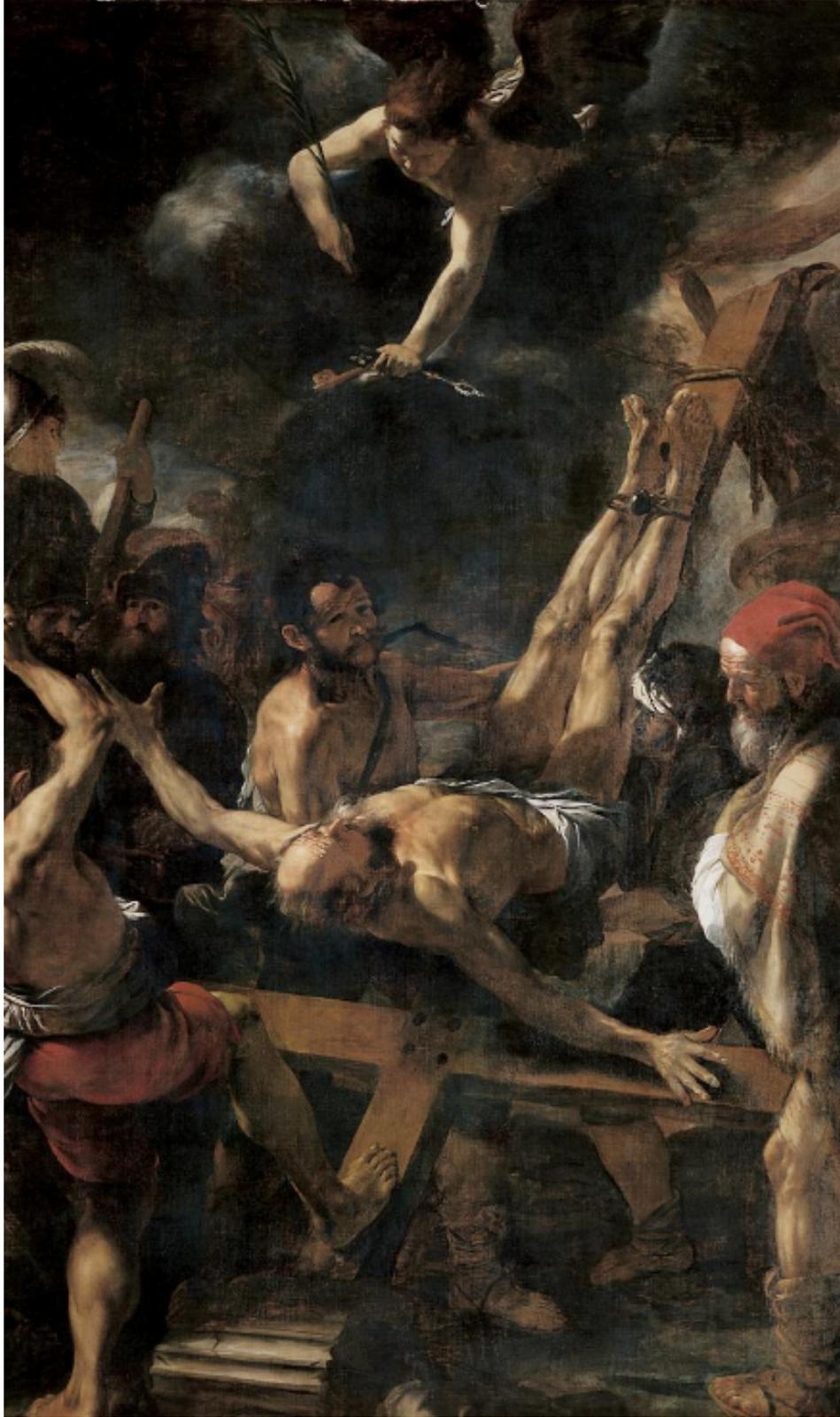
5. Giuseppe Nicola Nasini (copia da Passignano): *Crocifissione di san Pietro*
Urbino, San Domenico



6. Peter Paul Rubens: *Crocifissione di san Pietro*
Colonia, San Pietro



7. Guercino: *Crocifissione di san Pietro*
Modena, Galleria Estense



8. Mattia Preti: *Crocifissione di san Pietro*
Grenoble, musée de Peinture et Sculpture



9. Mattia Preti: *Crocifissione di san Pietro*
Mdina, Cattedrale

LA CRISI DELLA «GRAN MACCHIA»: IL GUERCINO DI BIGONGIARI

Daniele Benati

ABSTRACT

Il saggio prende in esame il pensiero del poeta e critico letterario Piero Bigongiari (Navacchio, Pisa, 1914 - Firenze, 1997) riguardo il percorso del Guercino. Opponendosi alla lettura tradizionale, che individua due fasi distinte entro il percorso dell'artista, Bigongiari ne sostiene l'interna coerenza alla luce del progressivo raffreddamento della «macchia», un espediente che il Guercino aveva adottato sull'esempio di Ludovico Carracci caricandolo di un significato emozionale. Prosciugandosi, la macchia non perde però il suo potenziale espressivo, ma anzi si carica di contenuti irreflessi e inconsci. L'esempio del Guercino serve a Bigongiari per affrontare criticamente l'attività di alcuni protagonisti della pittura barocca a Firenze, alla quale egli ha dedicato la maggior parte delle sue riflessioni in campo artistico.

PAROLE CHIAVE: Piero Bigongiari, Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, Storia della critica artistica, Arte barocca, Pittura ed emozione

The crisis of the «gran macchia»: Bigongiari's Guercino

ABSTRACT

The essay examines the thought of the poet and literary critic Piero Bigongiari (Navacchio, Pisa, 1914 - Florence, 1997) about the path of Guercino. Opposing the traditional reading, which divides it into two distinct phases, Bigongiari maintains its internal coherence in the light of the progressive cooling of the «macchia» (spotlight), an expedient that Guercino had adopted on the example of Ludovico Carracci loading it with an emotional meaning. Drying up, the «macchia» does not lose its expressive potential, but rather is loaded with unreflected and unconscious contents. The example of Guercino serves Bigongiari to critically address the activity of some protagonists of Baroque painting in Florence, to which he dedicated most of his reflections in the artistic field.

KEYWORDS: Piero Bigongiari, Giovanni Francesco Barbieri known as Guercino, History of Art Criticism, Baroque Art, Painting and Emotion

Quando nel 2003 mi venne chiesto di partecipare alle giornate di studio su Piero Bigongiari [fig. 1] organizzate presso l'Università di Chieti da Giancarlo Quiriconi, accettai volentieri non soltanto per testimoniare l'amicizia di cui l'illustre poeta e critico toscano mi aveva onorato negli ultimi anni della sua vita, ma anche per la possibilità che mi si offriva di riflettere sul ruolo da lui occupato nella moderna letteratura artistica¹. È infatti inevitabile che, pur avendo licenziato numerosi interventi di

¹ Il convegno, intitolato *La vertigine del labirinto. Giornate di studio su Piero Bigongiari*, si tenne con ampio concorso di studiosi e di pubblico nell'ottobre 2003 presso l'Università "d'Annunzio" di Chieti-Pescara, ma non ne sono mai stati pubblicati gli atti. Ancora nel 2012 Giancarlo Quiriconi, allora professore ordinario di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso la stessa Università e già collaboratore di Bigongiari (Navacchio, Pisa, 1914 - Firenze, 1997), del quale nel 1994 aveva curato un'importante antologia poetica, mi scriveva preannunciandomi l'uscita di un numero della rivista «Studi medievali e moderni» edita dall'omonimo Dipartimento dell'Università di Chieti in cui avrebbero figurato alcuni degli interventi presentati nel 2003 e a suo tempo consegnati, tra i quali il mio. Poiché il suo proposito non ha avuto seguito e lui stesso è prematuramente scomparso nel 2018, approfitto dell'ospitalità concessami dalla Redazione di «Intrecci» per pubblicarlo in questa sede: oltre che per le ragioni sopra esposte, anche perché – bello o brutto che sia – l'ho dichiarato «in corso di stampa» nelle svariate occasioni in cui mi sono a mia volta occupato del Guercino. Come l'eventuale lettore non mancherà di accorgersi, a parte qualche lieve aggiustamento di scrittura e l'aggiunta di poche note, che non pretendono peraltro di aggiornarlo, si tratta del testo letto nel 2003.

argomento storico-artistico, Bigongiari sia assai più frequentato dagli studiosi di letteratura che non dagli storici dell'arte, i quali utilizzano i suoi testi per trarne tutt'al più citazioni a effetto (chi non ricorda il suo Cristoforo Munari, «piccolo Leibniz padano»?), ma senza preoccuparsi troppo di seguire il filo sempre lucido e motivato del suo ragionamento: un ragionamento che si pone raramente dalla parte degli «addetti ai lavori», ma che pure, come ha di recente dimostrato un bel volume di Riccardo Donati², partecipa delle linee più innovative della critica d'arte novecentesca.

Un tale assunto è esemplificabile attraverso un aspetto della ricerca che gli stava particolarmente a cuore, ma che poi, sia pure per dimenticanza casuale o per inerzia piuttosto che per un vero e proprio intento censorio, non è entrato come avrebbe meritato negli studi specifici, alla cui maturazione avrebbe viceversa assai giovato. Non mi occuperò dunque in questa sede dei suoi interventi sul Seicento fiorentino, del quale egli è stato un pionieristico scopritore e poi uno straordinario conoscitore, come dimostra assai bene l'imponente collezione di dipinti raccolta nella sua casa di piazza de' Cavalleggeri³: quale peso tali studi ricoprano sul seguito della storiografia si coglie bene facendo riferimento non soltanto alla grande mostra sul *Seicento fiorentino* da lui coordinata insieme a Mina Gregori⁴, ma anche agli ormai numerosi studi monografici sui protagonisti di quella vicenda che, da Cesare Dandini a Lorenzo Lippi, da Simone Pignoni a Carlo Dolci e a Francesco Furini, non possono ovviamente prescindere dalle considerazioni stese a più riprese da Bigongiari, punto di riferimento, anche per la generosità nell'ammaestramento e nella discussione, per intere generazioni di specialisti.

I suoi interessi in campo artistico erano d'altro canto vasti e diramati. Non penso soltanto agli studi sull'arte informale, che, come ha dimostrato Donati, costituiscono per alcuni versi un necessario corollario a quelli sul barocco. Mi riferisco più in generale alla curiosità intellettuale che lo portava a porgere un orecchio sempre interessato anche ad aspetti apparentemente lontani dalla sua sensibilità; e mi è caro ricordare in proposito il viaggio che Bigongiari volle compiere a Rimini nel 1995, per visitare insieme alla moglie Elena la mostra che avevo curato sui pittori del *Trecento riminese*: un ricordo che si sostanzia attraverso le osservazioni sempre affabili, anche se pronunciate con un lieve e quasi ironico distacco, che egli opponeva al mio entusiasmo per quel secolo, la cui conoscenza non prevede l'uso degli strumenti che egli aveva affinato a proposito del barocco.

Ma anche rimanendo sul tema della pittura barocca, tema «bigongiariano» per eccellenza grazie alle inedite connessioni che egli aveva saputo cogliere con altri aspetti della cultura secentesca, dalla «nuova scienza» al «recitar cantando», si possono individuare temi, pur centrali al suo ragionamento, che non hanno incontrato da parte degli studiosi successivi un'adeguata attenzione. In questa sede mi occuperò dell'articolo intitolato *L'altro Guercino*, nato come recensione alla mostra del pittore centese organizzata nel 1968 a Bologna da Cesare Gnudi e Denis Mahon. Si tratta di un intervento che conferma intanto il livello del dibattito che in Italia accompagnava, ancora negli anni '60-70, le esposizioni d'arte antica. In quegli anni un'offerta minore e senza dubbio assai più circostanziata di quella attuale lasciava infatti spazio per una riflessione a più voci che non si esauriva sulle pagine del catalogo, ma che proseguiva nelle recensioni dei quotidiani e dei periodici storico-artistici, per coinvolgere talora, in uno scambio quanto mai fertile, anche le riviste letterarie. In questo caso l'articolo di Bigongiari vide la luce su «la Nazione» di Firenze e s'impone tuttora, anche grazie alle

² R. DONATI, *L'invito e il divieto. Piero Bigongiari e l'ermeneutica d'arte*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2002.

³ Poi pervenuta alla Cassa di Risparmio di Pistoia: F. BALDASSARI, *La collezione Piero ed Elena Bigongiari. Il Seicento fiorentino tra "favola" e dramma*, Milano, Motta, 2004.

⁴ P. BIGONGIARI, M. GREGORI (a cura di), *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra (Firenze), Firenze, Cantini, 1986.

trascrizioni e alle limature cui fu successivamente sottoposto nelle varie occasioni di ripubblicazione, come un apice qualitativo della sua riflessione critica.

Occorre a questo proposito sottolineare l'importanza che lo stesso studioso annetteva a questo intervento, al punto da inserirlo ad apertura di entrambe le edizioni del suo *Seicento fiorentino*: la prima pubblicata da Rizzoli nel 1975 e la seconda del 1982, assai più ricca e, grazie alle cure di Sansoni, assai meglio illustrata⁵, oltre che simile nella veste a quella delle *Opere complete di Roberto Longhi*, pubblicate dallo stesso editore a partire dal 1956. Entrambe le raccolte contengono saggi rigorosamente dedicati alla pittura fiorentina tra barocco e rococò, da Vignali e Furini fino a Camillo Sagrestani e a Matteo Bonechi, toccando anche con risultati sempre assai interessanti la produzione di natura morta in Toscana, da Scacciati a Munari. Va da sé che nell'intitolare la sua raccolta non "il Seicento a Firenze", bensì "il Seicento fiorentino", Bigongiari veniva a individuare nella produzione secentesca locale una vera e propria categoria, slegata dalle manifestazioni pittoriche di altri centri: e bisogna dire che tale impostazione, strenuamente "autarchica", si è poi ben riflessa su quella della grande mostra da lui stesso curata nel 1987 a Firenze, tutta incentrata appunto sulle ragioni "interne" che muovono l'evoluzione della pittura fiorentina, a parte il caso, assolutamente obbligato, di Pietro da Cortona: comunque sempre un toscano.

Stupisce dunque, a tanto maggior ragione, la presenza ad apertura della raccolta di un saggio d'argomento emiliano. E va detto che forse proprio perché contenuto in una raccolta di tema così apparentemente compatto, l'articolo di Bigongiari sul Guercino non è entrato come avrebbe dovuto nella successiva letteratura sul pittore. Non è mai citato ad esempio in nessuna parte della monumentale monografia dedicata al Guercino da Luigi Salerno nel 1988, né nel catalogo della seconda mostra sul pittore, organizzata a Bologna nel 1991, in cui a Denis Mahon si affianca questa volta Andrea Emiliani, né tanto meno nel catalogo dell'ultima mostra guerciniana aperta giusto nei giorni scorsi a Milano⁶. In quest'ultimo caso la dimenticanza appare tanto più macroscopica in quanto il taglio conferito dai curatori alla mostra avrebbe implicato, mi sembra, quantomeno la discussione di aspetti che Bigongiari aveva già da par suo analizzato nel testo di cui ci occupiamo, dove sono suggerite strade interpretative di grande finezza.

Posto ad apertura dei due volumi di scritti sul Seicento fiorentino, il saggio sul Guercino è dunque l'unico dedicato a un pittore non appartenente a quella scuola, e che con Firenze ebbe anzi assai poco a che fare dal punto di vista storico, anche se poi vi era ben noto attraverso i quadri presenti nelle raccolte granducali. Perché dunque questo tema: il Guercino tardo o, per citare il titolo esatto, l'*altro* Guercino, per l'unico articolo di argomento estraneo a Firenze che Bigongiari inserisce nella sua raccolta? Che cosa gli interessava del pittore centese?

Lo scritto nasce, come si è detto, come recensione alla mostra del 1968, dove si tentava per la prima volta di risolvere criticamente il problema proposto dall'apparente frattura tra le due fasi del percorso del Guercino: una, quella giovanile, romanticamente ispirata, attenta al dato naturale e ricca di umori terragni, quasi contadini; e una seconda, ormai matura, cromaticamente schiarita, figurativamente ambiziosa ma fredda e statica. Riconosciuto che il passaggio non comporta alcuno scadimento qualitativo, si trattava di comprenderne il vero significato e di spiegarne le ragioni. Il ricorso alle opposte categorie di naturalismo (per la prima fase) e di classicismo (per la seconda) non

⁵ P. BIGONGIARI, *Il caso e il caos. Il Seicento fiorentino tra Galileo e il "recitar cantando"*, Milano, Rizzoli, 1975; 2.a ed. Firenze, Sansoni Editore, 1982. In entrambe le edizioni il saggio *L'altro Guercino* sta a sé, in una *Prima parte* intitolata *La "gran macchia" in crisi*. Nella seconda, esso occupa le pp. 15-19.

⁶ D. MAHON, M. PULINI, V. SGARBI (a cura di), *Guercino. Poesia e sentimento nella pittura del '600*, catalogo della mostra (Milano), Novara, De Agostini, 2003.

aiutava certo a risolvere questo dissidio, anzi lo rimarcava, rendendolo di fatto inconciliabile. Nel catalogo della mostra il problema non era risolto, bensì solo aggirato da Denis Mahon che, da vero anglosassone, ricorreva all'*escamotage* di individuare una fase cosiddetta «di transizione» tra il periodo giovanile e quello maturo; e si tratta della parte più debole, discutibile e giustamente discussa di tutta la sua ricostruzione: ancora tra gli allievi di Roberto Longhi era ben vivo il ricordo dei motteggi con cui il maestro aveva bollato una simile trovata («ma transizione per dove?»).

Anche il seguito della letteratura guerciniana ha continuato a riproporre tale dualismo (*Guercino uno e due* è ad esempio il titolo che Sgarbi ha dato al suo saggio introduttivo alla mostra di Milano); un dualismo che comporta per giunta la necessità di individuare un avvenimento esterno al Guercino che potesse giustificare il passaggio da una fase all'altra. Nel caso di Mahon, tale evento veniva individuato nel viaggio a Roma e nella conoscenza del Domenichino e delle teorie classiciste ivi elaborate da monsignor Giovanni Battista Agucchi. Nel catalogo dell'attuale mostra milanese, Massimo Pulini ricorre, più fantasiosamente, all'espedito romanzesco di immaginare nientemeno che una delusione amorosa, che sarebbe intervenuta nella vita dell'artista alla fine degli anni '20 e in seguito alla quale egli sarebbe diventato appunto da pittore "innamorato" della vita un pittore "devoto": un evento, si badi bene, che nessuna fonte a nostra disposizione ci autorizza a immaginare e che non si vede in che modo possa condizionare in modo così radicale e duraturo lo stile di un pittore...

In questa situazione d'*impasse*, dove tutta la letteratura guerciniana moderna s'impegna nel separare e nel distinguere due fasi incomunicanti all'interno della carriera del pittore, l'articolo di Bigongiari costituisce il tentativo più generoso e coerente d'individuare piuttosto gli elementi di continuità che saldano l'intera produttività del Guercino in un unico tracciato; ed è per tale motivo che, a distanza di tanti anni da quando è stato scritto, esso mantiene una sua indubbia importanza. Ma vediamo nello specifico.

Nella sua fase finale Guercino, che alla morte di Guido Reni nel 1642 gli si è sostituito nei gusti della committenza, viene spesso richiesto di dipinti "da stanza" di soggetto profano. Questa produzione, giunta fino a noi in quantità rilevante e ampiamente rappresentata nella mostra del 1968, offre un ottimo campo di osservazione per la problematica che interessa a Bigongiari: con la varietà di situazioni che essa prospetta, aprendosi a temi tratti non solo dalla Bibbia, dalla mitologia o dalla storia antica ma anche dalla letteratura recente (il *Furioso* e la *Liberata* soprattutto, ormai elevati alla dignità di "classici"), la pittura da cavalletto metteva naturalmente alla prova la capacità del pittore nel rendere non solo i gesti che danno vita al dramma, ma anche i sentimenti (gli "affetti") dei personaggi che lo vivono. È in questo campo che si registra più compiutamente il mutamento di registro espressivo che il Guercino manifesta nei confronti della produzione giovanile, in cui le passioni vissute dai protagonisti, anche se appartenenti alla sfera della storia o della religione, erano calate in una dimensione diretta e quotidiana, come se al pittore premesse in prima battuta porre in luce le pulsioni primarie del vivere.

Ma, e Bigongiari lo aveva capito molto bene, la restituzione degli affetti nel Guercino giovane è tutt'uno con quella che i biografi secenteschi, con in testa Carlo Cesare Malvasia e la sua *Felsina pittrice* (1678), chiameranno la «gran macchia». Espediente ereditato da Ludovico Carracci e consistente nell'uso di un lume vagante che appunto *macchia* i personaggi sbavandone i profili come in una lastra fotografica sottoesposta, la «macchia» aveva nel Guercino, che ne fa un uso stupendamente programmatico anche nei disegni, un valore innanzitutto emozionale. Bigongiari ne offre una lettura estremamente calzante e non meno emozionata: a suo dire nel Guercino «la gran macchia provoca, come in una giornata tempestosa che macula le apparenze in una miracolosa instabilità [Longhi avrebbe aggiunto "meteorologica"]», un rapporto unitario tra la figura e

l'ambiente, per cui l'infinito dello spazio pare riversarsi sul finito delle immagini rendendole pericolanti in una sorta di preoccupazione interiore». Ciò consentirebbe al pittore di porre in evidenza le emozioni più riposte dei suoi personaggi: Bigongiari lo precisa notando che grazie alla macchia «è l'immagine che si addentra nel suo momento psichico, *ad infinitum*» e giungendo a parlare di «un umano sentire in forse tra espansività e riflessione». È grazie alla macchia che, accanto agli «affetti» richiesti dalla storia, si evidenziano cioè altri e più riposti sentimenti non meno funzionali al racconto. Ne costituisce un esempio a mio avviso paradigmatico l'*Apollo e Marsia* della Banca Popolare dell'Emilia-Romagna [fig. 2], un quadro del 1621 circa in cui l'ombra che vela il viso di Apollo, sfidato a contesa da Marsia, sembra celarne, oltre al risentimento per l'empia provocazione, anche qualcosa come un sottile turbamento erotico del giovane dio al cospetto della ferina carnalità del satiro.

Nella fase tarda l'accorgimento della macchia sembra venir meno e le figure si distanziano l'una dall'altra colpite da un lume assai più netto che le definisce in modo preciso, mentre le reazioni dei personaggi alle azioni messe in scena si fanno più distaccate e remote. Si è già accennato a come la critica moderna abbia tentato di spiegare questo nuovo atteggiamento, insistendo su due fasi distinte: è invece molto interessante come Bigongiari risolve tale problema dimostrandone la sostanziale continuità. Scrive infatti lo studioso: «un po' per volta, ustionandosi la macchia in qualcosa di simile a un'indelebile bruciatura, viene a rompersi questo rapporto compositivo e ambientale: le figure sembrano accartocciarsi su se stesse, perdere questa confidenza con lo spazio, che vuol dire con la propria capacità espansiva, bruciare con esso ogni rapporto - anzi è lo spazio col suo fuoco inclusivo che le brucia repellendole e svuotandole esso stesso d'ogni calore -, isolarsi addirittura fino al neocinquecentismo del tondo di Cleveland: che è un estremo» [fig. 3].

Ora, è molto interessante che l'apparente classicismo del tardo Guercino venga letto come un fenomeno di combustione, dove qualcosa di assolutamente non preordinabile, l'azione di una fiamma, porta in realtà a nuova compattezza formale. Si tratta di un tema, quello della dialettica tra casualità e volontà, tra gesto e forma, tra *enèrgeia* e *dynamis*, ricorrente nella riflessione di Bigongiari. Ed è interessante il corto circuito che, parlando di macchia che si «ustiona» e di «bruciature», scatta poi con l'opera di un artista contemporaneo, ovvero con Alberto Burri che dalla metà degli anni '50 aveva cominciato a lavorare alle sue *Combustioni*, operando con la fiamma dapprima su carta, poi su sacco e infine su plastica. Anche in Burri l'ustione porta a una nuova definizione di forme in qualche modo isolate nello spazio: il rapporto tra pieni e vuoti di un'opera come *Bianco plastica* del 1967 [fig. 4] sembra in effetti riproporre, nella sua apparente, e in realtà preordinata casualità, la partizione di luci e di ombre di un quadro tardo di Guercino (mi viene ad esempio in mente l'*Ammon e Tamar* di Washington [fig. 5] così netto nella sua interna articolazione). Anche per questa via appare evidente la continuità che l'arte contemporanea mantiene per Bigongiari nei confronti di quella barocca.

Ma ciò che va soprattutto rimarcato è come in questo modo lo studioso giunga a proporre una soluzione, diciamo così dall'interno, che giustifica il passaggio da un Guercino all'altro, come due facce di una stessa medaglia. Resta evidente, almeno per me, che l'evoluzione (non parlerei di conversione) di Guercino deve esser letta entro una situazione storica precisa. Il confronto col Domenichino, così strenuamente ribadito da Mahon, rimane ad esempio un punto fermo, così come, più tardi, quello con Reni: due evenienze che richiedono per giunta di essere commisurate a un intero clima che, a livello europeo, implica ormai un assestamento su posizioni di «ritorno all'ordine». Bigongiari ha tuttavia il merito di ravvisare l'originalità del percorso compiuto dal Guercino, il quale giunge a tali risultati attraverso una strada del tutto personale, obbedendo in primo luogo a una necessità interna: a suo parere tale necessità consiste appunto nel processo di

autocombustione della macchia, sempre in relazione al nodo più vero che interesserebbe il Guercino, ovvero la resa dei sentimenti inespressi, dei moti più riposti della psiche.

Non si tratta dunque di rilanciare la giustificazione meramente fisiologica che lo stesso pittore – ma questo Bigongiari non lo sapeva – aveva accampato allorché Carlo Cesare Malvasia gli aveva chiesto il motivo del proprio cambiamento di stile: «Diceva [...] che col calar de' gl'anni cala il sapere, si raffredda il sangue, si muta umore e si varia natura»⁷. Leggiamo infatti quanto ne scrive lo studioso: «questo Guercino prearcadico ha un fare largo e fragile per cui nell'*enflure* drammatica arriva una stanchezza attiva, quasi un'azione sognata»; o ancora: «è il momento dei sentimenti tranquillamente indicibili nella levità stessa della loro pacata ostentazione». Ciò che Bigongiari in questo modo individua come caratterizzante del tardo Guercino è appunto ancora la capacità di scendere in uno spazio interiore, di dare espressione a sentimenti più profondi rispetto a quelli manifestati dai gesti esteriori dei personaggi, improntati alle convenzioni di un colto teatro aristocratico. Al di là dei gesti, piuttosto convenzionali (in un altro passo Bigongiari parla di «gesticolazione», e il termine, coniato per il Domenichino, funziona benissimo anche per il Guercino), sono cioè le fisionomie, talora assenti e come turbate, a restituire altri movimenti, meno riconoscibili perché più riposti, che sono quelli della psiche. È quanto si coglie appunto nel citato *Giuseppe e la moglie di Putifarre* di Washington, in cui il carattere trasognato delle espressioni dei due protagonisti pare restituire una specie di assenza psicologica.

Il tema, che sottintende il rimando ai nuovi orizzonti aperti all'indagine sull'uomo non solo dalla letteratura ma anche, e soprattutto, dalla scienza medica, era, come si vede, di quelli più cari a Bigongiari lungo una riflessione che ha occupato tutta la sua vita. Non si trattava cioè più o soltanto di dare una rappresentazione teatrale degli “affetti” così come erano stati canonizzati dalla trattatistica umanistica che fa capo a Leon Battista Alberti, bensì di cogliere un sottostrato di sentimenti riposti, e dunque irriflessi, attraverso i quali l'individuo esprime le sue urgenze più vere, al di là delle costrizioni culturali e sociali del tempo.

Per questa strada il Guercino si mostrerebbe in sintonia con i risultati proposti dai pittori fiorentini: un parallelo che il saggio del 1968 non esplicita, ma che Bigongiari approfondisce in interventi successivi; ad esempio a proposito di Cristofano Allori (1974), dove si richiama la macchia guerciniana come di «una sorta di tumefazione drammatica della struttura», o di Francesco Furini (1968), per il quale Bigongiari parla di «una vera antimacchia guerciniana, di origine disegnativa nel folto dello sfumato leonardesco – che dà concretezza inquieta, nella luce, alla figura emergente da una vera e propria minerale difficoltà d'essere»; e ancora di Jacopo Vignali (1965), per il quale il rapporto col Guercino era già stato proposto sul finire del XVIII secolo dall'abate Lanzi, secondo il quale il pittore fiorentino «ha qualche somiglianza con lo stil del Guercino, non tanto nelle forme quanto nella macchia e ne' fondi». Per Bigongiari tale rapporto risiederebbe invece in «certi effetti intensi nel Vignali: dove tra forma e fondo il chiaroscuro è condiviso tra un segno di già intensa decisione narrativa [...] e la macchia che l'assorbe nella sua fonda pateticità». Va notata – ma mi accorgo di sfondare una porta aperta – la pregnanza del linguaggio di Bigongiari, laddove ad esempio usa l'espressione «fonda pateticità» per caratterizzare la macchia proprio nella sua capacità di trattenere emozioni più profonde da quelle previste dall'azione inscenata.

Ciò costituisce, secondo lo studioso, la novità della pittura fiorentina, a proposito della quale egli parla a più riprese di un barocco «implosivo», dove i sentimenti non esplodono cioè verso l'esterno in gesti riconoscibili, bensì, affondando nell'inconscio, appunto “implodono” verso l'interno in atteggiamenti ed espressioni assai meno classificabili che riguardano l'indole e le pulsioni più riposte

⁷ *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina pittrice*, a cura di L. MARZOCCHI, Bologna, Edizioni Alfà, s. d., ma 1983, p. 385.

dell'individuo. L'affinità del procedimento operato dal Guercino lungo tutto il suo percorso, dapprima attraverso la macchia e poi attraverso quanto della macchia rimane a seguito della combustione che essa ha generato (si può parlare forse di cenere?), autorizza dunque Bigongiari a inserire il saggio sul pittore centese ad apertura della sua raccolta dedicata alla pittura fiorentina.

Si tratta, mi sembra evidente, di una lettura assai più intelligente e innovante del tema degli "affetti" rispetto a quella che, a proposito dello stesso Guercino, viene discussa dalla mostra apertasi nei giorni scorsi a Milano, dove, tra le molte sciocchezze e imprecisioni, si vorrebbe accreditare l'importanza del pittore centese per una linea della pittura secentesca che, partendo addirittura da Lorenzo Lotto, mira a privilegiare gli affetti, intesi come sentimenti che legano tra loro i personaggi. Ma qualsiasi manuale chiarisce che il Seicento è il secolo degli affetti e nessun pittore, nemmeno il rivale del Guercino, Guido Reni, è esente da interessi di questo tipo! La tenerezza materna o la sollecitudine parentale fanno parte di categorie necessarie al racconto, e come tali sono praticate da qualunque pittore di quegli anni: lo dimostrano bene i quadri degli altri autori presenti in mostra, che coprono pressoché l'intero arco della pittura barocca italiana, prestandosi ad analoghi commenti. Nel 1968 Bigongiari si guardava bene dal proporre nel suo saggio un'interpretazione così banale e, in fondo, rassicurante di questo tema.

Nell'articolo del 1968 il discorso di Bigongiari sugli affetti mi sembra avere, oltre che un altissimo livello di temperatura poetica e di scrittura, una tale rilevanza da indurmi a verificarlo di nuovo sul corpo vivo della pittura guerciniana. Vorrei a questo proposito commentare un dipinto da me di recente rintracciato in una collezione privata, raffigurante *Rinaldo e Armida* [fig. 6]: si tratta, più precisamente, del celebre episodio tratto dal XX libro della *Gerusalemme liberata* in cui la maga Armida, vedendosi abbandonata da Rinaldo che aveva irretito nel proprio giardino finendo per innamorarsene, cerca di trafiggersi con una freccia ed è trattenuta da questo insano gesto dal sopraggiungere dell'amato. Dal *Libro di conti*, contenente la contabilità del Guercino dal 1629 all'anno della sua morte e pervenutoci fortunatamente completo, sappiamo che il pittore aveva eseguito un quadro di questo soggetto per il conte Odocione Pepoli, del quale registra il pagamento in data 24 ottobre 1664 in questi termini: «Dal Ill.mo Sig.r Co. Odocione Peppoli si è autto per il quadro di Rinaldo e Armida Ducatoni Cento»⁸. Il quadro, che si riteneva perduto ma di cui rimanevano un bellissimo disegno preparatorio nella Pinacoteca di Brera a Milano e una copia, ritenuta da Mahon opera di Benedetto Gennari nipote del Guercino, nel Museo di Capodimonte a Napoli (attualmente in deposito nel palazzo di Montecitorio a Roma), è evidentemente quello qui presentato, come attesta lo stile, perfettamente confacente alla data 1664 (il Guercino morirà due anni dopo, nel 1666): allo stesso anno risale del resto la commissione da parte di Odocione Pepoli di un altro dipinto, raffigurante *Venere e Amore*, che, rintracciato di recente da Alessandro Brogi⁹, presenta gli stessi caratteri stilistici.

Di fronte a un quadro come questo *Rinaldo e Armida*, così come ad altre opere appartenenti all'estrema attività del pittore centese, si comprende intanto assai bene cosa intendesse Bigongiari quando parlava di quella «sorta di divisionismo molecolare dei toni chiaroscurali portati all'estremo della loro rarefazione». Altrove egli parlava anche di «una granulazione continua» in cui la macchia si riassorbe e in cui «il segno appena altera la gamma cromatica, per un riemergere dal fondo di segni intrattenuti nella loro intimità significativa». Nel caso del *Rinaldo e Armida*, la possibilità di seguirne il restauro nelle sue varie fasi ha evidenziato il procedimento enucleato da Bigongiari nei termini fin

⁸ *Il libro dei conti del Guercino, 1629-1666*, a cura di B. GHELFI, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1997, p. 197 n. 587.

⁹ A. BROGI, *Un Guercino degli anni estremi*, «Paragone. Arte», 45, 527 (1994), pp. 61-64.

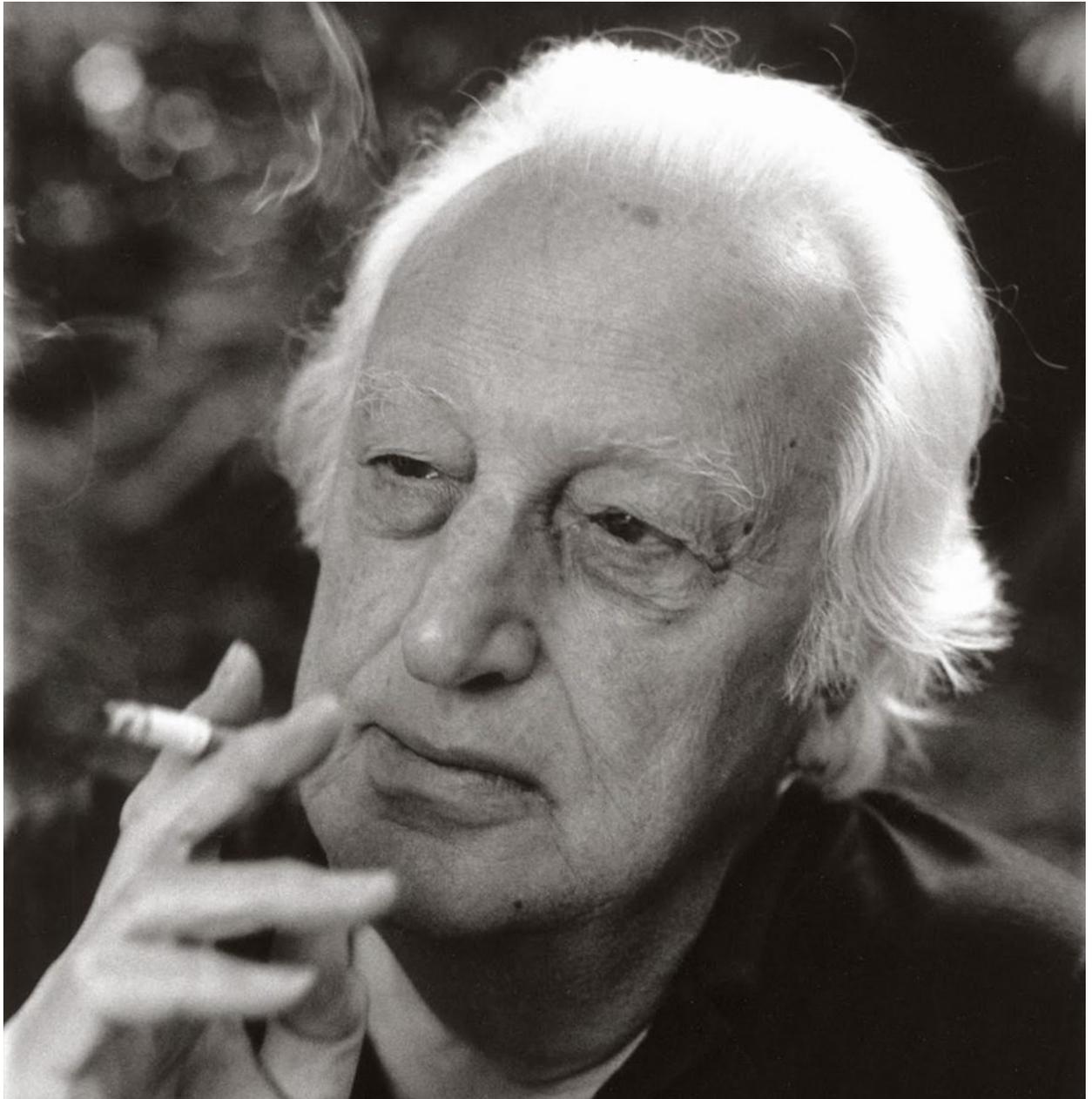
qui riportati. L'uso che il tardo Guercino fa ad esempio dell'imprimitura, cioè del "letto" in gesso steso sulla tela per accogliere la pittura, porta in effetti a conferire alle figure e al fondo la stessa importanza, in modo che il rapporto tra pieni e vuoti non comporti rimarchevoli diversità di trattamento. La polita integrità del risultato finale non prevede poi alcuna sedulità esecutiva, ma si esplica anzi, a guardare da vicino, attraverso pennellate di grande libertà e sofficià. Nasce di qui quella voluta "sfocatura" dell'immagine cui Bigongiari, attraverso le parole sopra riportate, intendeva assicurare un valore ben più alto rispetto alla spiegazione corrente che la metteva in rapporto alla presbiopia dell'ormai anziano pittore. Si tratterebbe, tutto all'opposto, di un modo di dipingere connotato alla ricerca espressiva dell'artista, destinata a sfociare nella modernità.

Allo stesso modo è stato interessante verificare anche su questa tela il ricorso che, nei dipinti più pregiati e dunque in massima parte autografi, il pittore fa a minuti frammenti di vetro mescolati alla pasta pittorica, al fine di assicurare al dipinto finito una particolare brillantezza e vivacità: un espediente già usato da Tiziano ma che ora, giusta l'interpretazione di Bigongiari, possiamo ricondurre a quel «valore segnico della materia cromatica» in cui, come accadrà nei pittori dell'Informale, la forza impressa al gesto coincide (attraverso percorsi che allo studioso sembravano pur sempre mossi da un'oscura necessità) con l'apparente casualità del risultato. Anche per questo motivo il pittore dimostrerebbe dunque la sua appartenenza a quel diverso «aspetto del barocco che si può definire implosivo o interiore» che per Bigongiari costituiva un'alternativa tanto al naturalismo caravaggesco quanto al classicismo dei bolognesi e al neo-correggismo di Lanfranco e di Pietro da Cortona.

Ma è poi l'atteggiamento concentrato e chiuso dei due protagonisti, come slegati dall'azione, che pure è attentamente restituita seguendo alla lettera il racconto tassiano («da tergo ei se le aventa e 'l braccio prende / che già la fera punta al petto stende»), a costituire l'aspetto più emozionante del nuovo dipinto, che la copia conservata a Montecitorio inevitabilmente banalizza. Osservando il volto di Rinaldo, e soprattutto quello di Armida, si capisce bene cosa Bigongiari intendesse a proposito della «stanchezza attiva» dei personaggi che, nell'ultimo Guercino, porterebbe a «un'azione quasi sognata», come in risposta a un torpore dei sensi.

Così un altro quadro documentato dal *Libro dei conti* al 1663, la *Notte* già in collezione Chigi e ora in collezione privata¹⁰, mi sembra ribadire lo stesso assunto, attraverso l'immagine di questa donna, ben lontana dalla bellezza dei personaggi femminili del Guercino giovane, sul cui viso addormentato si stampano i segni e, direi le ferite o quantomeno le ammaccature, di un oscuro e torbido sonno della ragione.

¹⁰ Del suo reperimento ha dato notizia F. PETRUCCI, *I dipinti del Guercino nella collezione Chigi*, «Antologia di belle arti», 63-66 (2003), pp. 155-156.



1. Piero Bigongiari (Navacchio, Pisa, 1914 - Firenze, 1997)



2. Guercino: *Apollo e Marsia*
BPER - Banca Popolare dell'Emilia-Romagna



3. Guercino: *Riposo nella fuga in Egitto*
Cleveland, Museum of Art



4. Alberto Burri: *Bianco plastica*
Collezione privata



5. Guercino: *Ammon e Tamar*
Washington, The National Gallery of Art



6. Guercino: *Rinaldo e Armida*
Collezione privata

LA MOSTRA COME MONTAGGIO. IDEOLOGIE ESPOSITIVE DELLA FOTOGRAFIA (1920-1929)

Daniel Borselli

ABSTRACT

Sin dalle origini del mezzo, le strategie di allestimento, gli spazi espositivi e la selezione delle immagini alla base delle mostre di fotografia hanno rispecchiato e al contempo stimolato specifiche ideologie del fotografico. In questo contesto, l'articolo discute due mostre svoltesi in Germania tra il 1920 e il 1929 – ossia la *Erste Internationale Dada-Messe* e l'esposizione *Film und Foto* – per illustrare alternative concezioni dell'identità della fotografia nel complessivo sistema dell'arte contemporanea.

PAROLE CHIAVE: fotografia, mostre, montaggio, ideologie espositive

The Exhibition as a Montage: Ideologies of Photography on Display

ABSTRACT

Since the very origins of the medium, the display strategies, the exhibiting venues, and the selection of pictures underpinning photographic exhibitions have mirrored and at the same time redefined precise ideologies about photography. Against this background, this paper discusses two exhibitions presented in Germany between 1920 and 1929 – namely, the *Erste Internationale Dada-Messe* and *Film und Foto* –, so as to highlight opposite approaches to the identity of photography as related to the system of contemporary art.

KEYWORDS: Photography, Exhibitions, Montage, Display Ideologies

Introduzione: ideologie della fotografia in mostra

Sin proprio dal momento della “nascita” ufficiale del mezzo, la vicenda fotografica potrebbe essere descritta come intrinsecamente *espositiva*. Già dai giorni immediatamente precedenti e successivi al celeberrimo annuncio pronunciato da François Jean Dominique Arago durante la seduta inaugurale dell'Académie des Sciences il 7 gennaio 1839, infatti, la messa in mostra (o meno) delle innovative immagini costituì il discrimine tra le differenti strategie dei protagonisti della vicenda aurorale del medium, tutti ugualmente ambiziosi di aggiudicarsi il titolo di “inventore” della nuova tecnologia. Laddove Louis-Jacques-Mandé Daguerre evitò accuratamente, in accordo con lo stesso Arago, di far circolare i primi esemplari del suo lavoro per scongiurare il rischio di compromettere l'acquisto del brevetto da parte dello Stato francese¹ (e, soprattutto, la conseguente corresponsione di un sostanzioso vitalizio), proprio l'assenza di immagini visibili spinse l'inventore britannico Henry Fox Talbot a organizzare presso gli spazi della biblioteca della Royal Institution, il 25 gennaio 1839, la prima esposizione di disegni fotogenici. L'obiettivo, senza dubbio, fu «quello di stabilire una data

¹ I primi dagherrotipi furono esposti soltanto il 7 luglio del 1839 negli ambienti della Camera dei Deputati, che due giorni dopo si pronunciò quasi all'unanimità a favore del progetto di legge. In tal senso, l'esibizione delle immagini non dimostrava di rispondere a un intento di messa in mostra e di diffusione pubblica, costituendo piuttosto un'opera di persuasione nei confronti dei deputati riguardo l'opportunità di un voto favorevole. Dopo che anche la Camera dei Pari si esprime positivamente, il progetto fu infine firmato dal re Luigi Filippo il 7 agosto del 1839.

affinché, qualora la scoperta del signor Daguerre fosse stata resa nota prima della lettura della relazione del signor Talbot alla Royal Society sui particolari del procedimento, il signor Talbot non potesse essere accusato di imitazione nel caso che i due procedimenti fossero identici»². Solo grazie a un'intuizione del funzionario del Ministero delle finanze francese Hyppolite Bayard, tuttavia, la fotografia approdò in uno spazio espositivo deputato all'arte. Vistosi rifiutare, nel maggio del 1839, il patrocinio istituzionale che era stato riservato a Daguerre, Bayard decise di inviare trenta delle sue *images photogénées* affinché fossero installate all'interno della mostra di beneficenza predisposta per sostenere la popolazione della Martinica, colpita l'11 gennaio del 1839 da un tremendo terremoto. Nell'esposizione, allestita presso la Salle des Ventes dell'Hôtel des MM. les Commissaires-Priseurs, al numero 16 di rue des Jeûneurs, a partire dalla fine di giugno, un impiegato dello Stato francese poté così esibire per circa sei settimane le sue immagini innovative al fianco di capolavori di Tintoretto, Tiziano, Canaletto, Poussin, Lorrain, Géricault, Rembrandt, Rubens, Zurbáran e altri grandi maestri, tutti generosamente donati dai più importanti collezionisti parigini e da numerosi artisti contemporanei³.

La scelta, da parte di Bayard, di un'occasione esplicitamente artistica per diffondere il più possibile la notorietà della sua invenzione mette in evidenza, per contrasto, la natura degli spazi che ospitarono per primi gli esemplari dei procedimenti di Talbot e Daguerre, rispettivamente una biblioteca e, dopo gli iniziali temporeggiamenti, un'aula parlamentare, ossia ambienti dedicati alla scienza e alla politica, ma soprattutto in nessun modo connessi alla messa in mostra di oggetti d'arte. L'operazione di Bayard invita cioè a intraprendere un'articolata riflessione sul rapporto tra spazi e soluzioni dell'esposizione e l'identità stessa del medium fotografico. Un'aula, una biblioteca o una casa d'aste non fornivano soltanto dei muri inermi contro cui collocare delle immagini, né possono essere ora valutate unicamente come parte delle diverse strategie di diffusione del procedimento fotografico, ma rappresentavano dei precisi condizionamenti della percezione pubblica del mezzo e persino dell'idea che di esso i suoi pionieri intendevano trasmettere. Infine, per un'analisi delle logiche identitarie della fotografia in riferimento allo specifico campo estetico, è impossibile trascurare, a maggior ragione a una simile altezza cronologica, il ruolo cruciale svolto dagli spazi espositivi nella determinazione, per mezzo di una dialettica di inclusione ed esclusione, di ciò che poteva essere legittimamente considerato arte⁴. Distinte idee di messa in mostra dell'immagine fotografica corrispondevano dunque ad altrettanto precise prospettive sul medium, sul suo contesto ricettivo e sulle sue applicazioni; prospettive che, tuttavia, non devono essere considerate in modo essenzializzante come *naturalmente* proprie della fotografia, ma inscrivono piuttosto da subito l'esposizione fotografica entro un discorso situato culturalmente e ideologicamente orientato.

In questo senso, le vicende espositive che dai primi mesi del 1839 fino all'inizio del Novecento contribuirono a inserire la fotografia in un più complessivo panorama mediale, tecnologico e artistico possono essere lette come le manifestazioni leggibili di programmi attentamente orchestrati di codificazione, validazione e valutazione del mezzo come oggetto culturale. In altri termini, se la temeraria scommessa di Bayard e la successiva trattativa condotta nel 1859 dalla Société française de photographie con il governo per allestire – negli spazi adiacenti a quelli riservati al Salon des Beaux-Arts e durante lo stesso periodo della mostra istituzionale – un'esibizione di immagini prodotte dai

² *Royal Institution*, «The Literary Gazette; and Journal of the Belles Lettres, Arts, Sciences & C.», 1150 (2 febbraio 1839), p. 75, riportato e tradotto in B. NEWHALL, *L'immagine latente. Storia dell'invenzione della fotografia*, Bologna, Zanichelli, 1969, p. 22.

³ La reazione della critica di fronte a questa inavvertita intromissione delle immagini fotografiche nello spazio artistico può essere ricostruita a partire da articoli dell'epoca, tra i quali T. THORÉ, *Exposition au profit des victimes du tremblement de terre de la Martinique*, «Le Constitutionnelle», 3 agosto 1839, p. 2.

⁴ Vedi J.-C. LEBENSZTEJN, *L'espace de l'art*, in ID., *Zigzag*, Paris, Flammarion, 1981, pp. 19-47.

suoi membri formularono intorno alla metà del secolo una proposta di identità artistica per il medium, le coeve esposizioni industriali, dalla *Exposition des produits de l'industrie française* di Parigi del 1844 fino ovviamente alla londinese *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* del 1851, avanzarono un posizionamento della fotografia come strumento meramente tecnico con cui pervenire «a dei risultati sempre sicuri e a dei modi d'esecuzione facili»⁵: parametri che evidentemente intendevano allontanare il rischio percepito di un ridimensionamento della preminenza del tradizionale «genio dell'artista»⁶. Questo stesso «complesso psicologico»⁷ di inferiorità nei confronti delle categorie tradizionali e accademiche del fare arte, senz'altro legittimata, alla metà dell'Ottocento, dal fatto che «le arti visive non prevedevano certo alternative alla pittura e alla logica artistica che la sosteneva»⁸, interamente incentrata sulla «*technè* e cioè un fare manuale difficile ed elitario»⁹, sopravvisse nelle occasioni espositive amatoriali nell'Europa degli ultimi anni dell'Ottocento, dichiaratamente debitrice negli aspetti stilistici delle fotografie presentate verso la pittura impressionista. Significativamente, tuttavia, se ne potevano rintracciare le ripercussioni ancora nell'«estetica del display»¹⁰ sviluppata da Alfred Stieglitz nella New York dei primi due decenni del Novecento, prototipo dell'allestimento modernista e della sua ambizione di contrassegnare l'opera esposta con una ieratica autonomia dal mondo esterno a partire dalla cancellazione di «tutti i riferimenti che si frappon[evano] al suo essere arte»¹¹. L'ideologia espositiva alla base della celeberrima galleria «291» di Stieglitz, pur distante a quell'altezza cronologica «dalla nitida purezza spaziale, e dalla sospesa dimensione temporale, che caratterizzerà la *chambre esthétique* delle gallerie modello *white cube*»¹², poneva pertanto le basi del percorso che avrebbe condotto, negli anni Sessanta, al trionfo di tale paradigma. Un paradigma, è presto detto, che ambendo a identificare l'artisticità della fotografia «nelle questioni formali, nell'inquadratura, nel punto di vista, nell'equilibrio tonale, nella sintassi compositiva»¹³, ovvero nella capacità del fotografo (inteso finalmente come genio individuale) di rivelare il «quadro di forme»¹⁴ nascosto negli oggetti del mondo, finiva per emulare – o, perlomeno, riverberare – l'orizzonte teorico in cui si muovevano molti pittori contemporanei, in particolar modo quelli impegnati, tra Neoplasticismo e Costruttivismo, in un astrattismo geometrico e formalista.

L'allestimento come antiestetica: la Erste Internationale Dada-Messe (1920)

Il doppio binario su cui si mosse la ricerca di Stieglitz – ovvero il tentativo, da un lato, di portare alla luce una «verità» immanente della fotografia e, dall'altro, di porre in dialogo quest'ultima con il

⁵ *Exposition des produits de l'industrie française en 1844. Rapport du jury central*, Paris, Imprimerie de Fain et Thunot, 1844, III, p. 385 [traduzione dell'autore].

⁶ «Mai l'industria né l'arte vedranno uno strumento rimpiazzare il genio dell'artista. La macchina non soppianderà mai la mano guidata dall'intelletto, essa non può che fornire un aiuto», *Rapport du jury central sur les produits de l'agriculture et de l'industrie exposés en 1849*, Paris, Imprimerie nationale, 1850, III, p. 534 [traduzione dell'autore].

⁷ I. ZANNIER, *Storia e tecnica della fotografia*, Roma-Bari, Laterza, 1982, p. 131.

⁸ C. MARRA, *Che cos'è la fotografia*, Roma, Carocci, 2017, p. 36.

⁹ F. MUZZARELLI, *L'invenzione del fotografico. Storia e idee della fotografia dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 2014, p. 67.

¹⁰ Vedi P.F. FRILLICI, *L'esperienza e il risveglio. Alfred Stieglitz nella fotografia e nell'arte del suo tempo*, Bologna, Editrice Quinlan, 2014.

¹¹ B. O'DOHERTY, *Inside the White Cube. L'ideologia dello spazio espositivo*, Monza, Johan & Levi, 2012, p. 22.

¹² F. POLI, F. BERNARDELLI, *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Monza, Johan & Levi, 2016, p. 108.

¹³ C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, p. 122.

¹⁴ A. STIEGLITZ, *How the Steerage Happened* (1942), riportato e tradotto in G. CLARKE, *La fotografia. Una storia culturale e visuale*, Torino, Einaudi, 2009, p. 193.

complessivo sistema delle arti – condusse a una risposta del tutto inattesa in occasione di due mostre che si svolsero in Germania all'alba e al crepuscolo dei “ruggenti” anni Venti del Novecento. La prima di queste – la *Erste Internationale Dada-Messe* –, tenutasi nella capitale dal 30 giugno al 25 agosto del 1920, presentava all'incirca duecento opere di un nutrito gruppo di artisti che, raccolti intorno alla figura di Richard Huelsenbeck (tra i principali animatori, assieme a Hugo Ball e Tristan Tzara, delle serate dadaiste del Cabaret Voltaire di Zurigo) al ritorno di quest'ultimo a Berlino nel gennaio del 1917, ne avevano trapiantato le idee nel fertile ambiente tedesco dando vita al cosiddetto “Dada berlinese”. Rispetto ai predecessori “svizzeri”, però, il Dadaismo in Germania «si distingueva per una certa attitudine rivoluzionaria, un più marcato impegno politico e per il tono di sarcastica, aggressiva critica sociale»¹⁵, interrompendo così volontariamente il «programma di una sistematica sospensione del giudizio»¹⁶ che caratterizzava il Dada originario¹⁷. Organizzata da Georg Grosz, Raoul Hausmann e John Heartfield – rispettivamente definiti nella copertina del catalogo dell'evento con gli appellativi di “Marschall”, “Dadasoph” e “Monteurdada” –, la mostra si prefiggeva innanzitutto di instaurare una serie di rapporti apparentemente ambigui con il pubblico e il mondo del commercio. Se da un lato, infatti, preferendo la denominazione di “fiera” a quella tradizionalmente artistica di “esposizione” e indicando come “prodotti” le opere esibite essa sembrava voler dichiarare nel modo più esplicito possibile il valore merceologico dell'arte all'interno delle gallerie contemporanee, dall'altro puntava, attraverso la peculiarità dei lavori esposti e le stesse modalità di presentazione, a sabotare dall'interno l'idea dell'oggetto artistico come capolavoro e bene di lusso e a scardinare le certezze della classe borghese benpensante¹⁸.

Nel perseguimento di entrambi gli obiettivi, inscindibilmente connessi tra loro, il più valido soccorso giunse dal mezzo fotografico, inteso non però come pennello tecnologicamente aggiornato – interpretazione proposta tanto dai Pittorialisti storici quanto, sebbene in maniera più “subdola”, dai coevi *straight photographers* americani¹⁹ – bensì come patrimonio di immagini *già fatte*. Nei lavori di Hausmann e compagni, fotografie di ogni genere, con una particolare predilezione per quelle provenienti da quotidiani, riviste e pubblicità, erano ritagliate dal loro contesto di origine e ricombinate assieme secondo un procedimento di fotomontaggio che, se sotto un punto di vista tecnico non introduceva certo una dirompente rivoluzione (tranne che per il fatto di agire, a differenza dei vari Oscar Gustav Rejlander e Henry Peach Robinson, su fonti non prodotte per l'occasione), in prospettiva estetica finiva per trasformare le immagini fotografiche in «icone popolari incollate ‘tali e quali’ in un mix delirante, strafatto di cortocircuiti tra cultura alta e bassa, raccordata poi a un'immissione perfino invadente di richiami al mondo politico»²⁰. A ben vedere, tuttavia, l'invadenza dei riferimenti alla sfera politica costituiva un aspetto tutt'altro che collaterale per tale pratica, rappresentando al contrario tanto il materiale di partenza quanto l'obiettivo di un preciso programma di destabilizzazione politica. Pescando a piene mani in un repertorio visivo di massa che si faceva esso stesso *objet trouvé*, i dadaisti berlinesi non si limitavano a un prelievo per così dire

¹⁵ F. ALFANO MIGLIETTI (fam), *Per-corsi di arte contemporanea. Dall'Impressionismo a oggi*, Milano, Skira, 2011, p. 157.

¹⁶ R. BARILLI, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 203.

¹⁷ Per una corretta collocazione della pratica estetica del Dada berlinese tra (anti-)arte e impegno politico a partire da un'applicazione delle teorie di Jacques Rancière sulla cosiddetta “distribuzione del sensibile” (espresse in J. RANCIÈRE, *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000), si veda anche L.P. ALONSO, *Police, Politics, and Anti-Art: The Case of Berlin Dada*, «South Atlantic Review», 83/3 (2018), pp. 105-129.

¹⁸ Sul rapporto tra oggetto artistico e sfera politica nel lavoro dei dadaisti berlinesi, si rimanda al fondamentale B. DOHERTY, *The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada*, «October», 105 (2003), pp. 73-92.

¹⁹ Si veda, in tal senso, C. MARRA, *Fotografia e pittura nel Novecento (e oltre)*, cit., pp. 120-131.

²⁰ F. FABBRI, *Sesso Arte Rock 'n' roll. Tra ready-made e performance*, Monteveglio, Atlante, 2006, p. 81.

innocuo e imparziale di quelle «particelle di ‘realtà’»²¹, bensì le portavano a collassare e collidere all’interno di un piano che, distante dalla composizione (tanto sapiente da rendersi pressoché impercettibile) dei fotomontaggi d’artista del secolo precedente, si avvicinava maggiormente ad un affollatissimo e sfacciato terreno di incontro-scontro nel quale i significati parevano generarsi per reazione, se non addirittura per annichilazione. Come opportunamente notato dalla studiosa dell’arte tedesca novecentesca Jolanda Nigro Covre, «questi elementi ritagliati dalla realtà e incollati intenzionalmente alla rinfusa fa[ceva]no violenza alle comuni associazioni di significati, ribalta[va]no i valori costituiti, provoca[va]no uno shock percettivo che stimola[va] il fruitore all’ironia e alla ribellione»²². La superficie dell’opera, seppur ormai irrimediabilmente anti-illusionistica e spudoratamente artificiale, chiamava direttamente in causa, attraverso l’esibizione di «un inventario dettagliato delle figure chiave del mondo pubblico della Repubblica di Weimar»²³, la realtà della Berlino di quegli anni in modo forse ancora più esplicito di quanto qualsiasi “fotografia diretta” avrebbe mai potuto fare, «stabil[endo] un approccio con i suoi prodotti, le merci e le immagini dei *mass-media*»²⁴.

Nell’intensa attività polemica e politica dei dadaisti, i “prodotti” da loro creati non erano però che una delle parti del loro processo di sovvertimento programmatico delle convenzioni borghesi, in ambito non solo artistico. In quest’ottica, la *Fiera Dada* si configurava non tanto come una semplice occasione espositiva per far conoscere al pubblico i lavori del gruppo berlinese, quanto piuttosto come una tappa strategica di fondamentale importanza all’interno di un percorso nel quale opere, mostra e attivismo politico costituivano un complesso indivisibile. Tale sostanziale unità di intenti portò Grosz, Hausmann e Heartfield a concepire l’allestimento dell’esposizione secondo quei medesimi criteri estetici che regolavano le opere del loro gruppo. Allo stesso modo allora in cui, in fotomontaggi come *Taglio con coltello da cucina attraverso il ventre gonfio di birra della Repubblica di Weimar* (1919 ca.) di Hannah Höch, le figure “riciclate” erano «tutte disseminate sulla superficie dell’opera secondo il principio di distribuzione non gerarchica, non compositiva e aleatoria, mescolati [sic] a una varietà di frammenti testuali che spesso invoca[va]no le sillabe senza senso ‘dada’»²⁵, la *Fiera* si presentava come «una rivoluzionaria e caotica strategia installativa ‘antiestetica’, di oggetti, dipinti, cartelli con slogan politici (‘Dada è politico’, ‘L’uomo dadaista è l’oppositore radicale dello sfruttamento’) e fotomontaggi collocati un po’ dappertutto»²⁶. Nella disordinata, simultanea presenza di stimoli visivi di ogni tipo²⁷ – tra i quali doveva indubbiamente risaltare il manichino appeso al soffitto di un ufficiale prussiano su cui era “montata” una testa di maiale, realizzato da Heartfield e Rudolf Schlichter con il titolo di *Arcangelo prussiano* – che si rincorrevano, si susseguivano, in certi casi sembravano persino sul punto di sovrapporsi, la galleria del ricco mercante d’arte Otto Burchard (che aveva ospitato e finanziato l’esposizione con un investimento poi rivelatosi infruttuoso di circa mille franchi) finì per assumere essa stessa le fattezze di un montaggio. In essa, immagini, oggetti e

²¹ R. BARILLI, *L’arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, cit., p. 204.

²² J. NIGRO COVRE, *L’arte tedesca del Novecento*, Roma, Carocci, 1998, p. 106.

²³ H. FOSTER, R. KRAUSS, Y.-A. BOIS, B. H. D. BUCHLOH, D. JOSELIT, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, Bologna, Zanichelli, 2013, p. 176.

²⁴ F. ALINOVİ, *Dada anti-arte e post-arte*, Messina-Firenze, D’Anna, 1980, p. 7.

²⁵ H. FOSTER, R. KRAUSS, Y.-A. BOIS, B. H. D. BUCHLOH, D. JOSELIT, *Arte dal 1900. Modernismo, Antimodernismo, Postmodernismo*, cit., p. 176.

²⁶ F. POLI, F. BERNARDELLI, *Mettere in scena l’arte contemporanea. Dallo spazio dell’opera allo spazio intorno all’opera*, cit., p. 110.

²⁷ Non è superfluo ricordare in questa direzione come lo stesso Hausmann definisse il Dada come «l’unica esperienza rispondente all’uomo della realtà odierna sempre in movimento attraverso la simultaneità degli avvenimenti, della pubblicità, del mercato, della sessualità», riportato e tradotto in A. SCHWARZ (a cura di), *Almanacco Dada*, Milano, Feltrinelli, 1976, p. 239.

generici “frammenti di realtà” abbandonavano qualsiasi pretesa di razionalità dell’allestimento proiettandosi sulle pareti (ma anche, come si è detto, sul soffitto e in certi casi – come in quello del portfolio di litografie di Grosz intitolato *Gott mit uns* – al centro di una delle stanze) in modo apparentemente casuale come a seguito di una qualche deflagrazione. In questo modo, la *Dada-Messe* si rivela ai nostri occhi come una delle prime mostre collettive della storia dell’arte contemporanea ad affermarsi «come un elemento esteticamente (o ‘antiesteticamente’) cruciale»²⁸, quasi come un medium a sé il cui messaggio, come nei fotomontaggi esibiti, emergeva proprio dall’accostamento inedito e violento di immagini apparentemente prive di un nesso logico. Attribuendo al proprio allestimento una centralità pari a quella dimostrata pochi anni prima da Stieglitz, i berlinesi si distinguevano però dal paradigma avanzato da quest’ultimo in modo decisivo. Laddove l’allestimento della “291”, infatti, corrispondeva principalmente all’idea curatoriale del suo animatore più che alla natura delle singole opere esposte e finiva per affermare sé stesso come contenuto prioritario delle diverse mostre, la *Fiera Dada* al contrario fondava tanto i *prodotti* in esposizione quanto le stesse modalità della loro presentazione sul comune principio del montaggio, che i berlinesi, mutuandolo (forse inconsapevolmente) da una lunga tradizione di pratica fotografica sia artistica sia pubblicitaria, adottavano come negazione del fare artistico convenzionale. In quest’ottica, è certamente corretto ma forse riduttivo intendere l’uso della fotografia da parte dei berlinesi come riporto “di secondo grado” della realtà urbana, come banale soluzione pragmatica per far confluire le fonti visive più disparate all’interno della superficie unitaria dell’opera. L’interesse dei dadaisti tedeschi, più che ad una riduzione a immagine del mondo esterno su cui poter operare con una successiva manipolazione, sembrava indirizzarsi verso il procedimento di trasformazione in “icona popolare” – in anticipo, dunque, per certi versi sulla poetica Pop e, come riferimento più esplicito, sui fotomontaggi politicamente impegnati degli anni Sessanta e Settanta di autori come Martha Rosler – che gli oggetti, le merci e persino gli individui parevano subire attraverso la cristallizzazione fotografica. Intervenire, quindi, sulla decontestualizzazione e ricombinazione delle diverse figure non costituiva un metodo immediato, relativamente facile (perché oltretutto fondato su una giustapposizione dei “frammenti” volutamente grezza e in bella vista) per costruire una narrazione analoga a quella che si sarebbe potuta ottenere tramite la pittura o il disegno, ma diventava un’ulteriore occasione per contestare – con le stesse “armi” in possesso del “nemico” – il potere delle immagini commerciali e di propaganda alla base del progetto politico del tempo²⁹.

In tal senso, emerge in tutta la sua forza e chiarezza il senso della citazione, in apertura di catalogo, da parte di Wieland Herzfelde (estensore del testo introduttivo) della profetica sentenza di Antoine Joseph Wiertz, secondo la quale «un giorno la fotografia sopprimerà e soppianderà completamente l’arte della pittura»³⁰. In realtà, Herzfelde parafrasò in modo fin troppo libero – ma assai significativo – le parole del pittore belga, il quale si era limitato, all’incirca alla metà dell’Ottocento, a predire che di lì a un secolo la macchina fotografica sarebbe divenuta «il pennello, la tavolozza, i colori, l’abilità, l’esperienza, la pazienza, la lestezza, la gravidanza, la tinteggiatura, la velatura, il modello, il compimento, l’estratto della pittura»³¹. Rifiutando un’identificazione del mezzo con una sorta di

²⁸ F. POLI, F. BERNARDELLI, *Mettere in scena l’arte contemporanea. Dallo spazio dell’opera allo spazio intorno all’opera*, cit., p. 110.

²⁹ Sulla comprensione, dimostrata dai dadaisti berlinesi, del fotomontaggio come “arma”, si veda in particolare C. CUEVAS-WOLF, *Montage as Weapon: The Tactical Alliance between Willi Münzenberg and John Heartfield*, «New German Critique», 107 (2009), pp. 185-205.

³⁰ W. HERZFELDE, *Zur Einführung*, in *Erste Internationale Dada-Messe*, Berlin, Librairie Otto Burchard-Der Malik-Verlag, 1920 (pagine non numerate).

³¹ A. WIERTZ, “La Photographie”, in *Oeuvres littéraires*, Paris, Librairie Internationale, 1870, p. 309, riportato in W. BENJAMIN, *Piccola storia della fotografia* [1931], in *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino,

“pennello *hi-tech*” (come invece sembrava aver fatto, quasi settant’anni prima, Wiertz specificando come non si dovesse credere «che la dagherrotipia uccid[esse] l’arte»³²) ed esprimendosi piuttosto in termini di “soppiantamento” e addirittura di “soppressione”, Herzfelde si faceva perfetto interprete delle convinzioni dei suoi compagni berlinesi, per i quali la questione dell’opportunità di inseguire o meno le logiche della pittura proprio non si poneva. Messi idealmente di fronte all’annoso problema del confronto tra arte e fotografia, i dadaisti tedeschi non erano assolutamente interessati alle forme artistiche tradizionali, che anzi tentavano in ogni modo di contestare in quanto «espressione speciale e specialistica della tradizione culturale borghese, anche nelle sue manifestazioni d’avanguardia»³³. Liberi, dunque, dall’obbligo di inseguire gli stilemi para-pittorici che caratterizzavano la produzione fotografica dell’epoca, identicamente essi si rifiutavano di considerarsi fotografi veri e propri, preferendo al contrario presentarsi come ingegneri e costruttori dell’immagine³⁴, ovvero operatori il cui unico intervento “creativo” consisteva nella rielaborazione di un repertorio iconico *già fatto* allo scopo di dotarlo di un significato nuovo. In questo modo, in un colpo solo, da un inedito utilizzo estetico della fotografia popolare il Dada di Berlino faceva derivare tutta una serie di conseguenze che coinvolgevano e ridefinivano tanto la figura dell’artista quanto l’opera d’arte e le stesse modalità espositive. Poiché, infatti, i fotomontaggi non rappresentavano più opere «intese nel modo tradizionale, come pezzo unico da esporre in una galleria, ma ven[ivano] impiegat[i] subito in qualità di manifesti, giornali, strumenti per azioni dimostrative»³⁵ e così «attacca[va]no la nozione tradizionale di arte come capolavoro unico creato da un genio ispirato»³⁶, la necessità di studiare un allestimento capace di valorizzare gli aspetti formali delle immagini e permettere l’apprezzamento individuale dei diversi lavori si rendeva immediatamente superflua. Nella *Dada-Messe* non era più la fotografia a dover riproporre le soluzioni – stilistiche ed espositive – della pittura, bensì era il complessivo concetto di *arte* che si trovava ad essere sottoposto ad una ricalibratura che, spalancando una porta su una pletora di immagini provenienti dal mondo esterno, iniziava a minare l’inviolabilità del muro che fino ad allora aveva tenuto la fotografia fuori dalle chiuse sale dell’Arte autentica.

L’esposizione come linguaggio: Film und Foto (1929)

Il medesimo principio tecnico e teorico del montaggio occupava una posizione centrale all’interno della mostra *Film und Foto*, che si svolse presso la Städtische Ausstellungshallen di Stoccarda dal 18 maggio al 7 luglio del 1929. Sebbene l’incarico dell’organizzazione della manifestazione fosse stato assegnato a Gustaf Stotz – coadiuvato dallo storico dell’arte Hans Hildenbrandt, dall’architetto Bernhard Pankok e dal grafico e designer Jan Tschichold –, la scarsa esperienza di quest’ultimo in ambito fotografico lo portò ad affidare un ruolo di primaria importanza alla figura di László Moholy-Nagy, il quale, oltre a curare direttamente alcuni degli spazi, fu più in generale l’ispiratore dell’intera esposizione. Il presupposto fondamentale della mostra, infatti, fu fornito dal testo *Pittura Fotografia Film* (pubblicato per la prima volta nel 1925 e aggiornato per una seconda edizione già due anni

Einaudi, 1966, p. 76.

³² *Ibidem*.

³³ A. NEGRI, *L’arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 160.

³⁴ «Noi ci consideravamo ingegneri, asserivamo di essere costruttori e di ‘montare’ i nostri lavori (come fa un fabbro)», R. HAUSMANN (s. a.), riportato e tradotto in H. RICHTER, *Dada*, Milano, Mazzotta, 1966, p. 142.

³⁵ G. PATTI, L. SACCONI, G. ZILIANI, *Fotomontaggio*, Milano, Mazzotta, 1979, p. 24.

³⁶ B. ALTSHULER, *Salon to Biennial. Exhibitions that made art history. Volume I: 1853-1959*, Londra, Phaidon, 2008, p. 189.

dopo), punto di arrivo di una lunga elaborazione teorica che Moholy-Nagy, in qualità di docente di spicco del Bauhaus fondato da Walter Gropius – presso il quale teneva il *Vorkurs*, ovvero il celebre corso preliminare –, andava sviluppando da tempo. Nelle sue tesi, il postulato di partenza coincideva con la convinzione che «fotografia e cinema, in tutte le loro declinazioni artistiche e non-artistiche, stavano trasformando le coordinate del visibile, portando alla luce fenomeni prima inaccessibili all'occhio umano»³⁷ e producendo una vera e propria «cultura della visione»³⁸ distinta dalle tradizionali facoltà dell'uomo. La sperimentazione di punti di vista inconsueti – scorciati, ravvicinati, estremamente ribassati oppure vertiginosamente innalzati – o di particolari effetti luministici, così come l'utilizzo di apparecchi fotografici modificati o ancora i notissimi *fotogrammen* (ottenuti tramite l'esposizione diretta di una superficie fotosensibile messa a contatto con oggetti di vario genere), rendevano i *media* di ultima generazione in grado di originare una “nuova visione” (*neues Sehen*) che al tempo stesso integrava la vista naturale e la sfrondeva da tutti i pregiudizi cui essa era tipicamente associata. Una simile concezione della fotografia come “occhio artificiale” (che si inserisce in un filone interpretativo dello strumento nato dalla definizione di Niépce della propria camera oscura e destinato a confluire, negli anni Sessanta, nelle teorizzazioni di McLuhan sui *media* come protesi) conduceva inevitabilmente ad un disinteresse per il contenuto proprio delle singole immagini – evidentemente secondario rispetto al trattamento innovativo, non di banale riproduzione che ne doveva essere fornito – e al contempo comportava una necessità di offrire all'uomo contemporaneo «una vera e propria ‘educazione’ (*Ausbildung*) dello sguardo»³⁹ che lo aiutasse a familiarizzare con e persino introiettare la nuova cultura ottica. Tutto ciò produceva, nel ricco apparato iconografico di *Pittura Fotografia Film*, un azzeramento delle distinzioni tra le varie tipologie di immagine fotografica (artistica, scientifica, pubblicitaria, di informazione, sportiva, di reportage e via dicendo), cui era preferito al contrario un accostamento indiscriminato capace di esemplificare l'eterogeneità della *Schaukultur* contemporanea.

In questa prospettiva, l'impostazione di ricerca di Moholy-Nagy si rifletteva, oltre che nello stesso manifesto pubblicitario della mostra (in cui il minaccioso “occhio meccanico” dell'apparecchio fotografico sembrava rivolgere il proprio sguardo ottuso e impassibile verso l'osservatore, raddoppiando così quello “naturale” del suo operatore), nell'impianto generale di *Film und Foto*. Tramite l'esibizione di circa mille immagini prodotte da più di centottanta autori, questa si presentava infatti come un monumentale sforzo di illustrazione della nuova cultura visuale fotocinematografica⁴⁰. Coerentemente con le teorie contenute in *Pittura Fotografia Film*, l'allestimento previsto da Moholy-Nagy per gli spazi a lui affidati – che coincidevano con la grande sala introduttiva, dedicata alla storia e alle tecniche della fotografia, la sezione nazionale tedesca e una stanza esclusivamente destinata alla sua personale produzione di fotografie, fotogrammi e fotoplastiche⁴¹ – prevedeva un montaggio delle opere “in sequenza”, grosso modo articolato lungo tre file parallele, su appositi supporti collocati contro le pareti o disposti come divisori all'interno della sala. Così, immagini provenienti da ogni possibile contesto (dall'arte all'industria, dal

³⁷ A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, p. 7.

³⁸ L. MOHOLY-NAGY, *Pittura Fotografia Film*, Torino, Einaudi, 2010, p. 31. L'espressione utilizzata in lingua originale è quella di «*Schaukultur*».

³⁹ A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, cit., p. 9.

⁴⁰ Tale impegno quasi pedagogico di educazione nei confronti di un pubblico sempre più di massa fu ulteriormente sostenuto dalla successiva circolazione della mostra tra Zurigo, Berlino, Danzica, Vienna, Agram, Monaco e addirittura Tokyo e Osaka, in Giappone, dove approdò nel 1931.

⁴¹ Con questo nome, Moholy-Nagy descriveva le immagini da lui realizzate mediante il procedimento tecnico del fotomontaggio appreso dai dadaisti berlinesi, con il quale riteneva di poter creare artificiosamente una rappresentazione simultanea e narrativa all'interno dell'immobile superficie fotografica.

giornalismo alla medicina, dall'astronomia alla microscopia) erano accostate, sprovviste di un qualsiasi riconoscimento dell'autore e installate senza cornici su semplici *passepertout* bianchi di formato pressoché identico, allo scopo di poter essere osservate tutte allo stesso modo, senza differenti criteri o pregiudizi di sorta.

Montate una dopo l'altra come tanti fotogrammi di un'unica pellicola cinematografica, le fotografie andavano a comporre un grande racconto sull'identità del mezzo e sulla direzione (come ricordava una scritta collocata sopra la porta di accesso alla seconda sala) in cui esso si sarebbe sviluppato. Da soli, i vari pezzi, artistici o meno che fossero, erano completamente irrilevanti e privi di interesse, perché incapaci di instaurare un discorso compiuto. Recuperando, allora, dal cinema l'idea di una narrazione svolta attraverso il montaggio, Moholy-Nagy sembrava dar credito a quelle critiche, provenienti soprattutto dalle ricerche formaliste e linguistiche di area russa, per cui a livello semantico «una singola fotografia, priva di un contesto, situata fuori della proposizione, e perciò priva di un qualsiasi piano lessicale, è povera e astratta»⁴². Nell'esigenza, dunque, di articolare un'esposizione il cui contenuto primario non si concludeva entro i limiti di una certa immagine ma abbracciava piuttosto l'intero concetto di fotografia come oggetto culturale per porlo all'origine di una “nuova visione”, dovette apparire naturale, agli occhi dello studioso di origini ungheresi, riferirsi a un procedimento che permettesse di utilizzare i diversi oggetti visivi come capitoli di un'unica complessa vicenda.

In tal senso, si evince in modo sufficientemente intuitivo come lo stesso percorso della mostra, concepito come una rigorosa successione di stanze con un inizio e una fine ben precisi, rispondesse alle medesime esigenze di chiarezza espositiva e di comunicazione. Alla luce di quanto detto finora, non sembra allora particolarmente corretto evocare, in un'analisi che intenda comprendere le logiche – più che il semplice aspetto superficiale – dell'allestimento di *Film und Foto*, l'antecedente della quadreria seicentesca⁴³. Se è vero che nella mostra tedesca lo spazio tra le differenti immagini tornava (dopo le sperimentazioni moderniste di Stieglitz) ad assottigliarsi fin quasi a sparire, bisogna riconoscere come tale fenomeno rispondesse piuttosto a uno spirito *strutturalistico* che potrebbe tutt'al più riportare alla mente l'interesse per la comparazione insito nell'organizzazione prevista da Sir Henry Cole per l'esposizione di immagini prodotte dalla Photographic Society e dalla Société française de photographie allestita nel 1858 presso il South Kensington Museum. Un'analoga strategia di allestimento era esibita all'interno della sala russa, per la quale il pittore El Lissitzkij realizzò, grazie pure a un'elaborata struttura di sostegno in legno che aumentava la superficie disponibile per la presentazione delle immagini, «una sorta di montaggio costruttivista tridimensionale dove la realtà e gli ideali dell'Unione Sovietica venivano sintetizzati da fotografie di diverse dimensioni – anche di cronaca e giornalistiche – e spezzoni di film, visibili in speciali apparati da proiezione»⁴⁴ progettati dal regista e teorico del montaggio Sergej Michailovič Ejzenštein⁴⁵.

Nelle scelte allestitivo, nelle immagini esposte e persino nei suoi presupposti teorici, *Film und Foto* si presentava dunque come un'articolata risposta proprio alle domande che in quegli anni assillavano i vari protagonisti del dibattito teorico e artistico sul mezzo fotografico, proponendosi prima di tutto come un discorso intorno all'identità della fotografia e sui modi della sua messa in

⁴² B. EJCHENBAUM, *I problemi dello stile cinematografico*, in G. KRAISKI (a cura di), *I Formalisti russi nel cinema*, Milano, Garzanti, 1971, p. 48.

⁴³ Cfr. F. ZANOT, *Film und Foto e la fotografia come sistema*, in A. MAURO (a cura di), *Photoshow. Le mostre che hanno segnato la storia della fotografia*, Roma, Contrasto, 2014, pp. 129-147: 134.

⁴⁴ A. NEGRI, *L'arte in mostra. Una storia delle esposizioni*, cit., p. 167.

⁴⁵ L'ininterrotta commistione tra medium cinematografico e fotografia nelle scelte allestitivo di *Film und Foto* è stata ulteriormente evidenziata nel recente D. CAMPANY, *Modern Vision: Revisiting a 1929 Exhibition That Blended Photography and Cinema*, «Aperture», 231 (2018), pp. 32-35.

mostra⁴⁶. Se, come abbiamo visto, la questione dell'artisticità dell'immagine sembrava venire meno – con la presenza simultanea e con pari dignità di scatti provenienti dai contesti più diversificati – perché a conti fatti irrilevante rispetto all'importanza che i *media* ottici rivestivano nella modificazione della complessiva cultura dell'epoca, si deve riconoscere come ciò non portasse a una ridiscussione del concetto di artisticità tradizionale né del primato che, nel nuovo *Zeitgeist*, sembrava spettare ancora una volta al senso della vista. Per quanto, infatti, il superamento delle distinzioni tra pratiche fotografiche artistiche e generalmente extra-artistiche avrebbe potuto prefigurare una felice contaminazione tra i due grandi campi e l'eliminazione una volta per tutte dell'obbligo di inseguire i parametri propri della pittura, la completa sovrapposizione della qualità dell'immagine con fattori squisitamente visivi – ovvero in estrema sintesi coincidenti con la capacità di rivelare forme, composizioni e punti di vista “stranianti”⁴⁷ – portava d'altra parte ad alcune imbarazzanti ambiguità. In primo luogo, perché sembrava presupporre l'esistenza di varie gerarchie di valore delle immagini, distinte a seconda del fatto che del medium proponessero «un uso ‘riproduttivo’ (tradizionale, convenzionale, ripetitivo) [oppure] un uso ‘produttivo’ (innovativo, sperimentale, creativo)»⁴⁸, col che, per l'ennesima volta, si affermava che la fotografia *tout court* non era degna in sé stessa di essere messa in mostra, ma solo quando sapeva rispondere a determinati criteri. A ben vedere, inoltre, se tali criteri corrispondevano a un utilizzo creativo, insolito e appunto straniante del mezzo, ci vuol poco a capire come essi finissero per rifarsi a quella logica di trasfigurazione che puntava a nascondere il più possibile il realismo intrinseco (perché tecnologicamente vincolato) della fotografia. Detto ciò, non si può fare a meno di trovarsi in difficoltà ad accettare l'interpretazione data da Beaumont Newhall dell'esposizione del 1929: se per lo storico statunitense, infatti, «così come Marcel Duchamp ha trasformato un utile scolabottiglie in una scultura selezionandolo, isolandolo ed esponendolo, Moholy-Nagy ha attribuito valore estetico a una fotografia di cronaca ripresa da un ‘signor nessuno’ spostandola all'interno del contesto di una mostra»⁴⁹, siamo costretti qui a rilevare una sostanziale differenza tra i *modi operandi* dei due autori. Anche mettendo da parte un'analisi dettagliata della logica di funzionamento dei *ready-made* duchampiani, è sufficiente dar seguito alle considerazioni svolte fin qui per affermare che, più che a una risemantizzazione delle singole fotografie come opere d'arte attraverso la loro immissione nello spazio espositivo, l'interesse di Moholy-Nagy e dell'intera *Film und Foto* sembrava rivolto a dare dimostrazione, tramite un utilizzo delle immagini che le riduceva a mero pretesto, delle possibilità infinitamente diverse di implementazione visiva offerte dallo strumento fotografico e filmico. Una simile definizione del lavoro curatoriale e critico di Moholy-Nagy appare talmente poco convincente da scontrarsi con le effettive soluzioni da lui adottate per l'allestimento delle opere, le quali, inserendo i diversi pezzi in un “montaggio” continuo, tentavano al contrario di dotarli di un'artisticità e di un potenziale linguistico di cui parevano sprovvisti. Ci sarebbe poi da aggiungere che l'attribuzione di un valore estetico alle fotografie da parte di Moholy-Nagy avrebbe contraddetto la sua già ricordata indifferenza rispetto alla provenienza

⁴⁶ Come sottolineato da Andrés Mario Zervigón, visitare la mostra era al tempo stesso «come sfogliare un saggio fotografico educativo o navigare in uno spazio espositivo». A.M. ZERVIGÓN, *The Peripatetic Viewer at Heartfield's 'Film Und Foto' Exhibition Room*, «October», 150 (2014), pp. 27-48 [traduzione dell'autore].

⁴⁷ Con tale espressione si vuole qui fare specifico riferimento alla tecnica dello “straniamento”, promossa in ambito letterario, artistico e teatrale principalmente dalle figure di Viktor Šklovskij e Bertold Brecht, mediante la quale ci si propone di mostrare la realtà in maniera differente dalla percezione che consuetamente se ne ha, soprattutto attraverso la rivelazione di aspetti che non si è abituati a notare o che non si conoscono affatto. Si veda V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in T. TODOROV (a cura di), *I Formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 7-23.

⁴⁸ A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, cit., p. 8.

⁴⁹ B. NEWHALL, *Photo Eye of the 1920s: The Deutscher Werkbund Exhibition of 1929*, in D. MELLOR (a cura di), *Germany: The New Photography 1927-33*, London, Arts Council of Great Britain, 1978, pp. 77-86, riportato e tradotto in F. ZANOT, *Film und Foto e la fotografia come sistema*, cit., p. 134.

delle stesse, se non fosse che il rapporto dello studioso ungherese con la questione dello statuto artistico dei lavori fotografici si dimostrava irrimediabilmente ambiguo.

Dal lavoro teorico ed espositivo di Moholy-Nagy emergeva un quadro complessivo che, ancora una volta, nella ferma volontà di affermare in modo deciso la verità ultima sull'identità della fotografia e sulle modalità della sua esposizione, si incagliava in alcune contraddizioni insolubili, nate dallo scontro tra un mezzo evidentemente innovativo e dei parametri che – citando come numi tutelari la solita arte “maggiore” e il primato della visione a essa connesso – difficilmente sembravano poterglisi adattare. La stessa pretesa, da parte di Moholy-Nagy, di sviluppare una ricerca intorno ai rapporti tra i nuovi media e il sistema culturale che essi andavano ridefinendo, per quanto inseriscano la sua figura tra i grandi anticipatori degli odierni studi sul concetto di “cultura visuale” e sebbene partissero da presupposti certamente interessanti, finivano per costringere l'apporto che lo strumento fotografico poteva offrire alla ristrutturazione della contemporaneità e della sensibilità dell'uomo al solo aspetto visivo. Se indubbiamente quest'ultimo giocava (e gioca tutt'oggi) un ruolo importante nella partita fotografica, leggere l'intera vicenda del medium unicamente a partire dalla sua prospettiva significa tener conto soltanto della derivazione dell'apparecchio fotografico dal dispositivo ottico della camera oscura, dimenticando ad esempio del “lato chimico” dell'invenzione. Cioè, in poche parole, tutti i tentativi che nei primi novanta anni di vita della fotografia furono effettuati nella direzione di una definizione univoca e immutabile dell'identità del mezzo, considerando l'apparecchio fotografico solamente come un ritrovato tecnologico di tipo visivo, non poterono che concludersi, se non proprio con un fallimento, perlomeno con una risposta giocoforza parziale, esattamente perché si rifiutavano di accettare l'ineludibile realismo che la fotografia, come traccia chimica del mondo, portava con sé.