

# VENEZIA ARTI

[online] ISSN 2385-2720  
[print] ISSN 0394-4298



**Edizioni**  
Ca' Foscari

Vol. 26  
Dicembre 2017





# Venezia Arti

[online] ISSN 2385-2720

[print] ISSN 0394-4298

Rivista diretta da  
Carmelo Alberti

**Edizioni Ca' Foscari** - Digital Publishing

Università Ca' Foscari Venezia

Dorsoduro 3246

30123 Venezia

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/veneziah-arti/>

# Venezia Arti

Rivista annuale

**Direzione scientifica** Carmelo Alberti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Michela Agazzi (Co-Direttore) (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Comitato scientifico** Michela Agazzi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Hans Aurenhammer (Universität Frankfurt am Main, Deutschland) Xavier Barral i Altet (Université de Rennes 2, France) Gabriella Belli (Fondazione Musei Civici Veneziani, Venezia, Italia) Joe Farrell (Strathclyde University, Glasgow, UK) Fernando Mazzocca (Università degli Studi di Milano, Italia) Maria Grazia Messina (Università degli Studi di Firenze) José Sasportes (Universidade de Lisboa, Portugal) Luca Zoppelli (Universität Freiburg, Deutschland)

**Comitato di lettura** Maria Ida Biggi (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) David Bryant (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Roberta Dreon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Sergio Marinelli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Maria Chiara Piva (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paolo Puppa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefano Riccioni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Nico Stringa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giordana Trovabene (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Journal Managers** Stefano Riccioni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Nico Stringa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Direttore responsabile** Carmelo Alberti (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

## Redazione | Head office

Università Ca' Foscari Venezia  
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali  
Dorsoduro 3484/D - 30123 Venezia, Italia  
venezia.arti@unive.it

**Editore** Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing | Dorsoduro 3859/A, 30123 Venezia, Italia | [ecf@unive.it](mailto:ecf@unive.it)

**Stampa** Logo srl, Via Marco Polo 8, 35010, Borgoricco (PD)

© 2017 Università Ca' Foscari Venezia

© 2017 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons 4.0 Attribution alone Internazionale  
This work is licensed under a Creative Commons 4.0 Attribution alone International



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all the articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

## Sommario

LA 'FIRMA' NELL'ARTE Autorialità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti		<b>Set in Stone</b> <b>Signing Carlo Crivelli of Venice</b> Amanda Hilliam	137
THE ARTIST'S SIGNATURE Authorship, Self-Consciousness, Identity and Artistic Legacy a cura di   edited by Stefano Riccioni, Giovanni Maria Fara, Nico Stringa		<b>Correggio, Anselmi e Rondani</b> <b>Firme d'artista nella Scuola di Parma</b> Elisabetta Fadda	157
<b>Introduzione</b>	7	<b>Luce sulla firma in ombra di Tiziano</b> Marco Tagliapietra	171
Medioevo		<b>Gio. Bapt. Paggius Genuensis F.</b> <b>La Nobilissima scienza della pittura di Giovanni Battista Paggi</b> Valentina Frascarolo	185
<b>Artisti nella Puglia centro-settentrionale tra XI e XIII secolo</b> Produzione artistica tra stile, identità ed autocoscienza Marida Pierno	17	<b>Firme di xilografi seicenteschi nelle matrici lignee della Galleria Estense di Modena</b> Chiara Trivisonni	197
<b>La firma d'artista, i miti vasariani e <i>Wolvinus magister phaber</i></b> Ivan Foletti	35	Il XX secolo	
<b>La firma d'artista nella Francia romanica</b> Problemi, forme, funzioni Emilie Mineo	49	<b>Edvard Munch's Toponymic Codes</b> Patricia G. Berman	215
<b>Per un progetto sui dipinti firmati di Venezia in età gotica e tardogotica</b> Stefano Riccioni	65	<b>Firmare <i>merci</i> (Duchamp contro se stesso)</b> Nico Stringa	231
<b>«De Zavatarijs hanc ornare capellam»</b> Precisazioni storiche sull'epigrafe nella cappella di Teodolinda alla luce degli interventi di restauro Roberta Delmoro, Anna Lucchini	71	<b>La firma dell'artista nel contesto dello <i>happening</i></b> <i>Joseph Pascali fecit anno in Requiescat</i> <i>in Pace Corradinus</i> di Pino Pascali alla Mostra a soggetto della galleria La Salita Martina Rossi	237
<b>Manifestations of Authorship</b> <b>Artists' signatures in Byzantium</b> Maria Lidova	89	<b>Alighiero &amp; Boetti: sulla firma come identità e duplicazione</b> Stefania Portinari	255
Età moderna		Miscellanea	
<b>Why Was Jan van Eyck here?</b> The Subject, Sitters, and Significance of <i>The Arnolfini Marriage Portrait</i> Benjamin Binstock	109	<b>Le memorie di un <i>Film</i></b> <b><i>Notfilm</i> di Ross Lipman</b> Martina Zanco	265
		<b>L'allestimento dell'antica sede del Museo Storico Navale di Venezia</b> Un inedito album fotografico Silvia Peressutti	273



## **La 'firma' nell'arte**

Autorialità, autocoscienza, identità  
e memoria degli artisti

a cura di | edited by

Stefano Riccioni, Giovanni Maria Fara, Nico Stringa

## **The Artist's Signature**

Authorship, Self-Consciousness,  
Identity and Artistic Legacy





## La ‘firma’ nell’arte

### Autorialità, autocoscienza, identità e memoria degli artisti Introduzione

Stefano Riccioni  
(Università Ca’ Foscari Venezia, Italia)

Giovanni Maria Fara  
(Università Ca’ Foscari Venezia, Italia)

Nico Stringa  
(Università Ca’ Foscari Venezia, Italia)

**Sommario** Medioevo. – Età moderna. – Il XX secolo.

Un esame essenziale della storia critica sulle firme degli artisti vede in Giorgio Vasari, nel *Proemio delle Vite* e nelle *Vite* della ‘prima età’ della seconda edizione (1568), non solo il primo interprete di antiche memorie d’artisti, ma anche il primo a riconoscerle come fonti per la comprensione dello *status* degli artisti. Sebbene, infatti, Vasari manifestasse una certa diffidenza per le iscrizioni nelle pitture, che aveva definito «gofferia»,<sup>1</sup> non mancava di registrarle personalmente o di chiedere le trascrizioni agli eruditi, come nel caso dell’amico umanista Cosimo Bartoli che, con gran fatica, lesse «quelle cosacce» nel Camposanto di Pisa.<sup>2</sup> Col termine ‘gofferia’ Vasari denunciava, infatti, il senso di estraneità dell’opera d’arte nei confronti dell’iscrizione che, per sua natura, richiama anzitutto un codice linguistico segnico e verbale, ed è pertanto avulso da un esame visivo tradizionalmente inteso.

La diffidenza di Vasari nei confronti delle iscrizioni è a lungo rimasta in eredità agli studi storico artistici che solo recentemente sono giun-

ti a riconoscere alle testimonianze epigrafiche un valore significativo nell’ambito della cultura e dell’arte. Il primo studioso ad occuparsi delle iscrizioni con metodi scientifici fu Julius von Schlosser che nella sua imponente ricerca sulle ‘fonti’ della storia dell’arte, confluita poi nella *Kunsthistorie*,<sup>3</sup> si dimostrò consapevole del legame che unisce iscrizioni e immagini.<sup>4</sup> Più tardi, Ernst Gombrich (1982) osservò che anche l’immagine contiene un codice da decifrare, imponendo in termini concettuali il superamento della distinzione tra immagine e segno.

Oggi la disciplina storico-artistica, nel più ampio contesto della storia delle immagini, della loro percezione e ‘visibilità’, si è aperta agli studi in campo antropologico e socio-culturale (Kessler 2004). L’attenzione si è dunque spostata dal campo della storiografia a quello del ‘visibile’, un settore nel quale rientra anche la storia della scrittura che è, essenzialmente, storia di forme visive, pertanto non distante dalla storia dell’arte.

Stringendo il campo, dal tema generale della scrittura nell’arte a quello specifico delle ‘firme’

Si specifica che Stefano Riccioni è autore della prima parte dell’introduzione e della presentazione sul Medioevo, Giovanni Maria Fara della presentazione dell’età moderna, Nico Stringa della presentazione sul XX secolo.

1 Vasari ed. Bettarini, Barocchi (1967), II, 171.

2 Archivio di Stato di Arezzo, AV, 11 (XLV), cc. 23-4, Cosimo Bartoli in Pisa a Giorgio Vasari in Firenze, 17-04-1561, Fondazione Memofonte, Carteggio vasariano, 1532-74, [http://www.memofonte.it/home/ricerca/singolo\\_17.php?id=351&daGiorno=&Giorno=&daMese=&Mese=&daAnno=1561&Anno=1561&intestazione=cosimo%20bartoli&trascrizione=&segnatura=&bibliografia=&cerca=cerca&](http://www.memofonte.it/home/ricerca/singolo_17.php?id=351&daGiorno=&Giorno=&daMese=&Mese=&daAnno=1561&Anno=1561&intestazione=cosimo%20bartoli&trascrizione=&segnatura=&bibliografia=&cerca=cerca&).

3 von Schlosser (1924). Di Julius von Schlosser veda inoltre la vasta serie di testimonianze letterarie (1896; 1992; 1938; 1977).

4 Secondo Schlosser il *titulus* era: «Sottoscrizione versificata dell’immagine che esso spiega», ad essa «sostanzialmente legato» (1977, 35).

nell'ambito della percezione e della rappresentazione degli artisti, una specifica menzione meritano gli studi seminali di André Chastel (1971) e, in particolare, dei medievisti quali Heinrich Klotz (1976), ma soprattutto Peter Cornelius Claussen (1987) che ha imposto all'attenzione della medievistica europea le firme intese come 'fonti' per la sociologia dell'arte (Claussen 1992), evidenziando così l'importanza di tali documenti e la loro chiave di lettura più efficace. Negli stessi anni, Xavier Barral i Altet curava il convegno sull'artista medievale, *Artistes artisans et production artistique au Moyen Age* (1986) e Enrico Castelnuovo avviava i suoi lavori sullo *status* e la storia sociale degli artisti medievali (1988; 2004), temi che alimentarono il dibattito sull'artista medievale scaturito negli anni Novanta presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, la cui eredità è stata raccolta dal lavoro di Maria Monica Donato e di Michele Bacci (Bacci 2007). Donato, in particolare, aveva avviato e sviluppato una specifica ricerca sulle iscrizioni-firma degli artisti (2000; 2003) contribuendo a definire i temi e le metodologie di indagine, orientando lo studio sull'autocoscienza dell'artista medievale, il suo *status* e il suo livello di alfabetismo (capacità di lettura e scrittura). La studiosa aveva elaborato, con Castelnuovo, il progetto *Opere firmate dell'arte italiana / Medioevo* (OFAI/M), che intendeva censire non tanto (o non solo) le sottoscrizioni autenticanti, quanto le opere che queste attestazioni contengono e gli artisti che le hanno realizzate e, infine, aveva fondato la rivista *Opera Nomina Historiae* (2009-11) con il preciso scopo di trattare tematiche legate alla sottoscrizione degli artisti.<sup>5</sup>

Un ampio repertorio di sottoscrizioni di artisti italiani, con pagine di efficaci riflessioni, si trova nell'opera di Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur* (2009); con un arco cronologico più ampio, anche Tobias Burg (2007) ha contribuito ad arricchire il censimento delle opere firmate. Un attento ragionamento, dall'antichità all'età contemporanea, sulle firme degli artisti, con nuovi approcci metodologici e nuovi materiali è stato proposto nel volume curato da Nicole Hegener (2013). Più recentemente è tornato sul tema Manuel Castiñeiras, che ha organizzato il convegno *Entre la letra y el pincel: El artista medieval* (2017) nell'ambito del progetto *Magistri Cataloniae*, «dizionario virtuale di artisti attivi in Catalogna e nella sua area di influenza tra i

secoli XI-XV» (2017, 33), iniziato dall'Università autonoma di Barcellona nel 2012.

La considerazione della produzione artistica durante il Medioevo, a lungo ritenuta prevalentemente anonima, è stata pertanto ribaltata negli ultimi decenni proprio grazie alle numerose 'firme' che hanno aiutato a delineare lo statuto culturale, economico e sociale dell'artista medievale.

La sottoscrizione dell'artista medievale e moderno è dunque un documento e, comunque, una fonte che, al pari delle altre fonti letterarie, aiutano lo storico dell'arte nella ricostruzione e nella comprensione della cultura dell'opera e dell'artista. Se analizziamo la composizione della firma medievale, inoltre, potremo osservare che contiene, anche se non necessariamente insieme e non sempre tutti presenti: il nome del maestro, il patronimico, la provenienza, il predicato (sempre coniugato in terza persona), l'oggetto realizzato (o il pronome determinativo/dimostrativo oppure il pronome personale - nel caso di un'opera parlante). A questi si possono aggiungere: la datazione, l'epiteto indicante lo *status*, la committenza. Soprattutto, il testo può essere una dichiarazione di umiltà, una preghiera o una manifestazione di devozione rivolta all'immagine raffigurata, oppure presentarsi come una formula notarile che denota la volontà di manifestare un adempimento contrattuale, o una sorta di «marchio di fabbrica» (Previtali 1985, 12), di una bottega o di una società di artisti, altre volte può essere una memoria apposta postuma ma, in ogni caso, la sottoscrizione dell'artista medievale è sempre estranea al concetto di autografia che interviene, molto più tardi, durante la piena età moderna.

La firma dell'artista medievale non è necessariamente scritta dall'artista stesso, ma rientra anch'essa nelle pratiche della bottega, sebbene sia sempre strettamente collegata all'opera, anche visivamente, fino a costituire essa stessa un'immagine.

Nell'ambito della medievistica, gli studi di paleografia ed epigrafia medievale di Augusto Campana che interpretava le iscrizioni come una «testimonianza multipla» e un «monumento complesso» (1967; 1976, 85; 1984, 363), di Armando Petrucci su forme e funzioni della «scrittura esposta» (1986), di Robert Favreau sulla definizione dell'epigrafia svincolata dal supporto lapideo e agganciata alla funzione di «pubblicità universale e duratura» (1979; 1986) hanno ampliato lo studio delle epigrafi medievali alle testimonian-

<sup>5</sup> Nei *Quaderni di Opera, Nomina, Historiae*, è stato pubblicato il primo volume del repertorio che tratta le opere firmate degli orafi senesi, Donato, Riccioni, Tomasi 2013.

ze grafiche, redatte su ogni tipo di supporto (dipinte, a mosaico, su bronzo, ecc.), e considerate come documenti 'visivi' soggetti a un'indagine multidisciplinare di ampio respiro. Più recentemente, su questa via, gli studi di Jeffrey Hamburger (2014), di Vincent Debais (2017) e del sottoscritto (Riccioni 2008) hanno portato le ricerche sulla scrittura nell'ambito della storia delle immagini e del visibile.

Questo numero di Venezia Arti intende ampliare la riflessione sulle 'firme' d'artista e il concetto di autorialità partendo dal Medioevo e arrivando fino all'arte contemporanea.

## Medioevo

Per quanto riguarda l'arte medievale, il contributo di Pierno, parte proprio dall'indagine condotta con gli strumenti della paleografia e dell'epigrafia per analizzare gli aspetti identitari e di autocoscienza degli artisti medievali attivi in Puglia centro settentrionale, al passaggio tra il dominio bizantino e l'avvento dei Normanni e all'età svevo-angioina. Diciotto testimonianze epigrafiche, datate dal secolo XI alla fine del secolo XIII, edite in modo rigoroso, restituiscono un piccolo, ma significativo, catalogo di attestazioni di artisti (ma anche di committenti), indissolubilmente legati alle loro opere, che tracciano un percorso dal principio del Romanico al volgere della nuova era, segnata dal secolo XIII.

Ivan Foletti propone una lettura delle iscrizioni di *Wolvinius magister phaber* e di *Angilbertus* sull'altare di S. Ambrogio a Milano, partendo dall'ipotesi di Marco Petoletti, che l'altare debba essere interpretato come un'arca dell'alleanza. Secondo questa lettura l'artista Vuolvino costituirebbe il richiamo a Bezalèl, autore dell'arca, pertanto la sua figura sarebbe 'strumento' divino e non, quindi, un proto-artista in senso vasariano. Inoltre, dal momento che nell'*Esodo* vengono nominati due artigiani, Foletti suggerisce che l'artefice dell'arca-altare non sia solo Vuolvino, ma anche Angilberto, il donatore, che assumerebbe così il ruolo dell'*eruditus* veterotestamentario.

L'ampio censimento proposto da Emilie Mineo, che raccoglie le sottoscrizioni di artisti in territorio francese, tra XI e XII secolo, indaga il tema della firma sia dal punto di vista paleografico, esaminando le capacità grafiche degli scriventi (artisti?), sia gli aspetti di visibilità di questi testi. Tradizionalmente considerate le testimonianze dell'autografia, e dell'autocoscienza dell'artista, Mineo osserva che queste firme erano spesso esposte in modo da renderle invisibili a un largo

pubblico, inoltre, esse erano prevalentemente collocate negli spazi simbolici della chiesa, assolvendo così a esigenze devozionali ed escatologiche.

Nel contributo di Stefano Riccioni viene presentato il progetto sulle sottoscrizioni degli artisti attivi a Venezia durante il Gotico e tardo Gotico con una breve trattazione delle firme di Lorenzo Veneziano.

Con il contributo di Roberta Del Moro e Anna Lucchini approdiamo al tardo Medioevo. Il ciclo di *Storie della vita della regina Teodolinda*, nell'omonima cappella nel Duomo di Monza, è firmato dagli Zavattari, con l'elegante epigrafe in esametri latini che reca anche la data: 1444. Gli affreschi sono stati sottoposti ad un accurato restauro tra il 2009 e il 2014, curato e qui descritto da Anna Lucchini. I lavori hanno rivelato che l'iscrizione, dipinta nel quarto registro, fu tracciata direttamente sull'intonaco ancora umido, pertanto, è plausibile che suggellasse la conclusione della prima parte della decorazione (completata all'altezza della trentaduesima scena). L'esame del testo, condotto da Roberta Del Moro, in relazione alla testimonianza del contratto di committenza stipulato il 10 marzo 1445, rivela un'elegante composizione in esametri latini. I versi, ispirati all'*Eneide*, sono in linea con l'ambiente umanistico lombardo e con lo stesso Petrarca. Anche per questo, probabilmente, la critica ha frainteso il contenuto dell'iscrizione, identificando la famiglia *de Zavattarijs* con quella dei committenti, consanguinei dei Visconti. Tuttavia, Delmoro segnala come l'autocoscienza degli Zavattari sia molto evidente, sia nell'uso di versi di chiara reminiscenza letteraria, sia nell'invito ai passanti ad ammirare l'apice che è stato raggiunto, degno dei pittori celebrati dai poeti, ed esortando quindi l'osservatore a esaltare la magnificenza della loro impresa.

Per concludere, Maria Lidova, si concentra sul tema della firma nell'arte bizantina e in particolare sulla questione dell'anonimato. Gli artisti bizantini, in effetti, lasciarono sulle loro opere numerose testimonianze a memoria del loro operato. Lidova propone un cospicuo numero di esempi, in prevalenza su mosaici, su pitture murali e icone, attraverso i quali dimostra che la tradizione di scrivere il nome del maestro non è un fenomeno limitato a un particolare periodo cronologico della storia di Bisanzio, né collegato a trasformazioni storico o culturali. Al contrario, la 'firma' nell'arte bizantina, redatta in varie forme linguistiche e paleografiche, è presente con continuità nelle opere, dalla tarda antichità fino alla fine del Medioevo. Occorre quindi riconsiderare la percezione dell'artista bizantino e il suo *status*, non più caratterizzato dal completo anonimato.

## Età moderna

Il volume curato da Nicole Hegener, che raccoglie le relazioni di un convegno internazionale di studi tenutosi fra il 25 e il 28 settembre 2008 presso l'Institut für Kunst-und Bildgeschichte della Humboldt-Universität di Berlino, anche se pubblicato recentemente (2013) è già diventato un testo di riferimento, non soltanto perché copre un periodo estesissimo, dall'antichità ai giorni nostri. Nei quattordici importanti contributi dedicati alle firme d'artista durante il Rinascimento e l'età barocca, sono stati infatti approfonditi alcuni temi della vasta ricerca che, negli ultimi decenni, ha cominciato a formarsi intorno all'argomento: ad esempio la presenza dei monogrammi nelle opere di grafica, con il conseguente utilizzo in altre tecniche, e la loro deliberata copia e falsificazione; il ruolo di artisti, committenti ed eruditi nella determinazione delle firme umanistiche; la pertinenza e riconoscibilità della firma nei suoi caratteri ortografici, anche in relazione con il problema fondante della sua autografia.

Una varietà di argomenti, e di approcci metodologici e storiografici, che, ovviamente, in parte ritornano anche nei contributi raccolti in questo numero di *Venezia Arti*. Dei sei testi dedicati all'arte dell'età moderna, due sono specificamente dedicati all'arte veneta. Il contributo di Amanda Hilliam è un'ampia e circostanziata analisi dei numerosi dipinti siglati da Carlo Crivelli - delle trentatré opere a lui concordemente attribuite dalla critica, ben ventinove recano la firma. Un tema quindi fondamentale, come riconosciuto anche da Louisa Matthew nel suo seminale contributo sulle firme degli artisti veneziani del Rinascimento (1998), che, in questa analisi della Hilliam viene globalmente analizzato ed interpretato. L'altro contributo, di Marco Tagliapietra, si occupa del 'come', del 'dove' e del 'perché' Tiziano incluse la propria firma in alcune sue opere celebri. La lettura critica di questi significativi particolari viene svolta con il supporto delle fonti dipinte e scritte che quelle stesse firme citano, descrivono e, in alcune occasioni, fanno diventare mito.

Il contributo di Elisabetta Fadda verte sulle firme in latino dei principali pittori della Scuola di Parma, attivi nella prima metà del XVI secolo. Con una raffinata analisi filologica, frutto dei numerosi importanti saggi su questi artisti che la studiosa ha pubblicato e ha in preparazione, viene qui dimostrato come tale varietà di firme - già considerate, per quanto riguarda il Correggio, in termini di raggiungimento di un'identità per-

sonale e artistica - non sia estranea invece alla precoce diffusione di emblemi e divise nell'arte a Parma del primo Cinquecento, in cui anche il nome stesso dell'artista, con le sue varianti linguistiche e alfabetiche, coincide col suo ritratto intellettuale. Il contributo di Chiara Travisonni ha come oggetto d'indagine la corposa raccolta di matrici lignee conservata presso la Galleria Estense di Modena, più specificamente i legni databili verosimilmente tra Cinque e Settecento, che si può supporre fossero destinati o potessero adattarsi alla stampa di fogli sciolti. Fra questi, l'attenzione dell'autrice è particolarmente concentrata su alcuni casi di firme seicentesche, e quindi sul livello di autocoscienza degli xilografi in merito al valore artistico del proprio lavoro; una consapevolezza che sembra in alcuni contesti distaccarsi dallo scarso interesse dimostrato dalle fonti letterarie coeve per la loro attività.

Il contributo di Valentina Frascarolo pone in piena luce la straordinaria convinzione e fierezza del pittore genovese Giovanni Battista Paggi di svolgere un'attività «nobilissima e degnissima», come egli stesso la definisce nelle accorate lettere scritte al fratello nel 1590; una ferma convinzione che lo portò a rivendicare la paternità delle sue opere, firmando la maggior parte delle numerose commissioni che riuscì ad adempiere durante la sua lunga carriera divisa tra Genova e Firenze. Infine, il contributo di Benjamin Binstock è una ricca ed elaborata analisi di uno dei più celebri dipinti della storia dell'arte, il *Ritratto dei coniugi Arnolfini* di Jan van Eyck, un'opera che può essere definita la prima rappresentazione autonoma e illusionistica di una realtà secolare, in cui compare una firma modernamente intesa, che inquadra la scena come percepita e rappresentata da una particolare persona.

## Il XX secolo

Per quanto riguarda il XX secolo, l'affermarsi delle avanguardie porta con sé un inedito 'attacco' contro la tradizione, che mette in discussione, nei momenti più radicali di contrapposizione, anche la 'firma', nel suo valore identificativo. Mentre da un lato le firme degli artisti sono indispensabili, come nel Futurismo, per garantire la responsabilità della proposta rivoluzionaria, nel caso più estremo come il Dadaismo, la firma comincia ad essere espulsa dall'opera che si sta trasformando in non-opera o in anti-opera e addirittura diventa motivo di ironica demistificazione e di severa destrutturazione quando, con *Fountain* di Marcel

Duchamp, il non-artista per eccellenza si avventura in una azione di plateale falsificazione (come argomenta Nico Stringa nel suo contributo qui raccolto). L'automatismo psichico che i surrealisti pongono alla base della loro poetica e le 'opere' collettive che promulgano, sono tutti fattori che, almeno teoricamente, tendono a espungere la firma dalla realizzazione. Se il periodo del 'ritorno all'ordine' in generale riporta con la compostezza figurativa anche a un rientro della firma, è con il secondo dopoguerra che il rapporto opera-firma acquisisce un nuovo significato e nuove forme. Il caso di Lucio Fontana è emblematico della svolta, dopo il ritorno in Italia nella primavera del 1947; nelle sue innovative installazioni luminose (dal 1949 in avanti) addirittura non c'è più il 'posto' per la firma, che sarebbe proprio fuori luogo oltretutto sembrare fuori tempo. Non sarà un caso che mentre viene superato, con Fontana, l'equivoco del titolo (risolto con l'equivalente generale di *Concetto spaziale*) anche la firma quasi sempre scompare e si ritrovi sul retro delle opere trasformata in annotazioni e digressioni (studiate sistematicamente per la prima volta da Salvagnini 2014). Le conseguenze di questa decisione sono evidenti nei casi di Piero Manzoni da una parte (non firma i suoi 'dipinti' ma 'firma' eccome le più originali non-opere: modelle, scatolette, rotoli e individua nell'impronta digitale l'alter ego del nome, la forma visiva asemanticamente più significativa e individuale); dall'altra molta arte programmata d'équipe che, per esempio nel Gruppo N, agli inizi, prevede l'anonimato del prodotto collettivo. Con il diffondersi dell'opzione concettuale, è interessante notare come la firma scompare dall'opera per ricomparire nei 'contratti' assai vincolanti che gli artisti sottopongono ai collezionisti per garantire una corretta esposizione delle loro opere; in questi casi le firme sono due: artista e collezionista. L'evolversi dell'arte contemporanea in manifestazioni performative comporta un'ulteriore evoluzione del ruolo e della presenza/assenza della firma che compare o scompare, o prende nuove forme e nuovi luoghi per uno statuto instabile e a volte inafferrabile.

Il contributo di Patricia G. Berman traccia una storia di come i dipinti di Edvard Munch rimarchino talora accanto alla sua firma dei toponimi che indicano la testimonianza diretta di un luogo o una persona, ma anche delle segnalazioni di alcuni particolari relativi al suo stato di salute, fisico e mentale. Interpretando dunque questi toponimi come forme di 'viaggi nel tempo' e 'viaggi nello spazio', l'articolo considera le firme di Munch anche come dispositivi promozionali per la sua carriera.

Il contributo su Marcel Duchamp di Nico Strinsga mette al centro dell'analisi la contrapposizione volutamente antifrastica proposta dal pittore (non più pittore dal 1912) francese, nel 1917, tra la 'merce' - esito anonimo della produzione capitalistica - e la (impossibile) appropriazione da parte dell'artista; operazione che ha sintomatiche consonanze con l'analisi che Karl Marx aveva fatto, cinquant'anni prima, nell'analisi della forma-merce nella prima parte del *Capitale*. Per la critica dell'economia politica.

Martina Rossi, considerando come si ponga la firma dell'artista nel contesto dello *happening*, propone l'azione di Pino Pascali *Requiescat in Pace Corradinus*, che si è svolta il 22 luglio 1965 nel castello di Torre Astura (Nettuno), quale caso di studio significativo - e poco conosciuto, anche rispetto alla biografia dell'artista - da considerare durante una fase di mutazione radicale dei media artistici. Il saggio di Stefania Portinari, dal titolo *Alighiero Boetti: sulla firma come identità e duplicazione*, tratta dello sdoppiamento 'reale' e ideale dell'artista, analizzando come a partire da sue opere che evocano il tema del doppio, quali la fotografia *Gemelli* (1968) o *lo che prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969* (1969), si arrivi nel 1972 alla scissione del suo nome anche come firma autoriale, da 'Alighiero e Boetti' alla variante grafica 'Alighiero & Boetti'. La trattazione rivela dunque come il cambiamento sottenda un mutamento di strategie e di poetica, in coincidenza anche con una 'perturbazione' della sua biografia.

Concludiamo questa introduzione con alcune precisazioni. Senza considerare i contributi dei curatori, quelli di Ivan Foletti, Emilie Mineo e Maria Lidova per la sezione sul Medioevo e di Elisabetta Fadda e Marco Tagliapietra per la sezione sull'età moderna sono il risultato di specifici inviti rivolti dai curatori di questo numero della rivista. I restanti contributi sono il risultato di una *call for abstracts* internazionale svoltasi fra i mesi di febbraio e marzo del 2017, a cui è seguito un processo di *blind peer review* sui saggi selezionati. Ringraziamo quindi volentieri la direzione della rivista e i revisori coinvolti in questo numero monografico per avere offerto uno spazio prezioso a questo progetto e per averlo sostenuto con generosità nelle varie fasi di realizzazione.

Venezia, novembre 2017

**Bibliografia**

- Bacci, Michele (a cura di) (2007). *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale = Giornate di studio* (Scuola Normale Superiore, 21-2 novembre 2003). Pisa: Ed. della Normale.
- Barral i Altet, Xavier (ed. par) (1986). *Artistes artisans et production artistique au Moyen Age = Colloque internationale* (Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Rennes II-Haute Bretagne, 2-6 mai 1983). Paris: Picard.
- Barocchi, Paola; Bettarini, Rosanna (1967). *Giorgio Vasari: Le vite dei più eccellenti pittori e scultori...nelle riedizioni del 1550 e del 1568*. Edizione a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi. Firenze: Sansoni.
- Burg, Tobias (2007). *Der Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*. Berlin: Lit-Verl.
- Campana, Augusto (1967). «Paleografia oggi. Rapporti, problemi e prospettive di una 'coraggiosa disciplina'». *Studi Urbinati*, LXI, 1013-130.
- Campana, Augusto (1976). «Le iscrizioni medievali di S. Gemini». *S. Gemini e Carsulae*. Milano; Roma: Bestetti, 81-132.
- Campana, Augusto (1984). «La testimonianza delle iscrizioni». *Lanfranco e Wiligermo. Il duomo di Modena*. Modena: Panini, 363-73.
- Castelnuovo, Enrico (1988). «L'artista». J. Le Goff (a cura di), *L'uomo medievale*. Bari: Laterza, 235-69.
- Castelnuovo, Enrico (2004). *Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale*. Roma: Laterza.
- Castiñeiras, Manuel Antonio Gonzalez (a cura di) (2017). *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*. El Ejido; Almería: Circulo Roio, 2017.
- Chastel, André (a cura di) (1971). «L'art de la signature». *Revue de l'art*, XXVI.
- Claussen, Peter Cornelius (1987). *Magistri doctissimi romani, die römischen Marmorkünstler des Mittelalters*. Wiesbaden; Stuttgart: F. Steiner Verlag.
- Claussen, Peter Cornelius (1992). «Nachrichten von den Antipoden oder der Mittelalterliche Künstler über sich selbst». Winner, Matthias (Hrsg.), *Der Künstler über sich in seinem Werk = Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana* (Rom 1989). Weinheim: VCH-Acta Humaniora, 19-54.
- Debias, Vincent (2017). *La croisée des signes: l'écriture et les images médiévales (800-1200)*. Paris: Les éditions du Cerf.
- Dietl, Albert (2009). *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*. Berlin; München: Deutscher Kunstverlag.
- Donato, Maria Monica (a cura di) (2000). *Le opere e i nomi: prospettive sulla "firma" medievale. In margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del medioevo italiano*. Pisa: Ed. della Normale.
- Donato, Maria Monica (2003). «"Kunstliteratur" monumentale. Qualche riflessione e un progetto per la firma d'artista, dal Medioevo al Rinascimento». *Letteratura e Arte*, I, 23-47.
- Donato, Maria Monica (a cura di) [2003] (2008). «L'artista medievale». Pisa: Ed. della Normale. *Annali della Scuola Normale superiore di Pisa* 4, Quaderni 16.
- Donato, Maria Monica (2011-12). «Il repertorio Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo». *Opera. Nomina. Historiae = Giornale di cultura artistica* 5/6, I-XXI.
- Favreau, Robert (1979). *Les inscriptions médiévales*. Tournhout: Brepols.
- Favreau, Robert (éd. par) (1996). *Épigraphie et iconographie = Actes du Colloque* (Poitiers, 5-8 octobre 1995). Poitiers: Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale.
- Hegener, Nicole (Hrsg.) (2013). *Künstler-Signaturen von der Antike bis zur Gegenwart = Beiträge des internationalen Studienkonferenz* (Berlin, 25-8 September 2008). Petersberg: Imhof.
- Kessler, Herbert Leon (2004). *Seeing Medieval Art*. Peterborough, Ontario: Broadview Press.
- Gombrich, Ernst (1982). «Image and code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation». *The image and the Eye, Further studies in the psychology of pictorial representation*. Oxford: Phaidon, 278-97.
- Hamburger, Jeffrey F. (2014). *Script as Image*. Paris: Peeters.
- Klotz, Heinrich (1976). «Formen der Anonymität und des Individualismus in der Kunst des Mittelalters und der Renaissance». Pamela Z. Blum (ed.), *Essays in Honour of Summer Mc Knight Crosby. Gesta*, XV, 1-2, 303-12.
- Mattew, Louisa (1998). «The Painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures». *The Art Bulletin*, 80(4), 616-48.
- Petrucci, Armando (1986). *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*. Torino, Einaudi.

- Previtali, Giovanni (1985). «Introduzione». *Simone Martini e 'chompagni' = Catalogo della mostra* (Siena 1985). Firenze: Centro Di, 11-32.
- Riccioni, Stefano (2008). «L'Epiconografia: l'opera d'arte medievale come sintesi visiva di scrittura e immagine». Quintavalle, Arturo Carlo (a cura di), *Medioevo: arte e storia = Atti del convegno internazionale di studi di Parma* (18-22 settembre 2007). Milano: Mondadori Electa, 465-80.
- Salvagnini, Sileno (2014). «Possibili fonti iconografiche nel Fontana degli anni Cinquanta». Bignami, Silvia; Zanchetti, Giorgio (eds.), *Klein Fontana. Milano Parigi 1957-1962 = Catalogo della mostra*. Milano: Mondadori Electa, 148-9.
- von Schlosser, Julius (1896). «Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters». *Eitelberger-Ilgs Quelleschriften*, n.s. VII.
- von Schlosser, Julius (1924). *Die Kunstliteratur*. Wien: Schroll.
- von Schlosser, Julius (1938). «Poesia e arte figurativa nel Trecento». *La critica d'arte*, III, 1938, 81-90.
- von Schlosser, Julius (1977). *La letteratura artistica*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- von Schlosser, Julius (1992). *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la Storia dell'Arte del Medioevo occidentale (secoli IV-XV)*. Trad. con aggiornamenti a cura di J. Vegh. Firenze: Le Lettere.





# **Medioevo**

a cura di | edited by  
Stefano Riccioni



## Artisti nella Puglia centro-settentrionale tra XI e XIII secolo Produzione artistica tra stile, identità ed autocoscienza

Marida Pierno  
(Independent Scholar)

**Abstract** Apulia, from the transition between Byzantine kingdom, Regnum Normannorum and Swabian-Angevin era, offers an interesting field of inquiry for the analysis of artistic production. In these region, artistic identities emerge from a simple craft contest as real artistic personalities whose productions, in some cases, transcend regional boundaries. The phenomenon of artists' signature shows peculiarities in Apulia from the second half of the 11th century and continues in the following centuries, so we see artists which seal their productions, according to a new concept that recognizes the autonomy and the originality of artisans/artists and that allows us to capture the artistic evolution.

**Sommario** 1 Finalità dello studio. – 2 Gli studi in merito al fenomeno di 'firma di artista'. – 3 La documentazione epigrafica analizzata – 4 Alcune riflessioni e proposte interpretative.

**Keywords** Written culture. Epigraphy. Art history. Art workshops. Medieval Apulia.

### 1 Finalità dello studio

Il contributo costituisce un'analisi non esaustiva che intende porre basi di ricerca e discussione su aspetti identitari e di autocoscienza degli artisti medievali in Puglia centro settentrionale, senza voler essere uno studio compiuto di tutte le testimonianze presenti nel territorio indagato.<sup>1</sup> Si è ritenuto opportuno infatti non considerare le semplici attestazioni di nomi o i casi in cui risulti difficile cogliere la differenza tra *artifex* e committente che difficilmente avrebbero consentito considerazioni e proposte interpretative.<sup>2</sup>

### 2 Gli studi in merito al fenomeno di 'firma di artista'

Negli ultimi anni si sono avviati studi e progetti che hanno gettato luce, da un punto di vista storico-artistico ed epigrafico, su modalità, motivazioni e ricezione da parte del pubblico delle finalità di questa pratica (Vannucci 1987; Leclercq-Marx 2001; Dietl 2009; Donato 2011-12). Tali studi hanno chiarito l'evoluzione del concetto di 'creazione artistica' e 'riconoscibilità dell'opera' (celebre il caso del Duomo di Modena),<sup>3</sup> animando e rivedendo anche la questione dell'anonimato dell'artista medievale (Castelnuovo 1987; 2003) e chiarendo i concetti di *ars*, *artifex* e cre-

1 Molte testimonianze non sono state comprese nello studio, tuttavia il censimento compiuto preliminarmente ha consentito di cogliere come il tema si presti a numerosi sviluppi di ricerca: quello della mobilità degli artisti in Italia meridionale tra XI e XIII secolo (sul tema in generale Recht 1998 e Dietl 2003), l'analisi dei rapporti gerarchici all'interno delle officine, l'interazione tra committente, *concepteur* ed artefice, lo studio del ruolo e della formazione degli ecclesiastici e dei laici nell'ambito della produzione artistica dell'epoca, così tanto attestati nelle sottoscrizioni.

2 Data l'esiguità dello spazio dedicato al contributo, si è ritenuto necessario limitare le informazioni relative ai contesti monumentali ed architettonici entro cui sono conservate le testimonianze epigrafiche, relegando nelle note bibliografiche tutte le informazioni in merito. Poco spazio è stato inoltre riservato agli aspetti strettamente materiali (misure, analisi degli elementi estrinseci delle iscrizioni), non avendo potuto, in taluni casi, procedere a verifica autoptica. Non sono stati presi in considerazione i testi in cui comparissero le formule essenziali *X me fecit o*, al contrario, quelle testimonianze epigrafiche che, pur presentando testi articolati e chiaramente interpretabili, contenevano però scarse informazioni in merito alla figura dell'artista, senza l'utilizzo di epiteti, formule elogiative, riferimenti al lavoro dell'*artifex*, soprattutto nel caso in cui egli non parlasse in prima persona. D'altro canto si è ritenuto opportuno inserire, in taluni casi, delle sottoscrizioni 'essenziali' (come quelle di *Nicolaus* e di *Barisanus* a Trani, o *Oderisius* a Troia e *Rogerius* a Canosa) in quanto funzionali all'elaborazione di alcune considerazioni conclusive. In molti casi, a causa dell'articolazione dei testi epigrafici, non si è riportato l'intera trascrizione, ma solo la parte relativa all'attestazione dell'opera/firma degli artisti.

3 Nel caso modenese, anche le fonti letterarie e documentarie contribuiscono ad esaltare la figura di Lanfranco architetto definito *mirabilis artifex* (Campana 1985).

azione artistica nel mondo e pensiero medievali (Eco 2012).<sup>4</sup>

La Puglia, dal passaggio tra dominio bizantino e *Regnum Normannorum*, sino all'età svevo-angioina, costituisce un contesto interessante per l'analisi della produzione artistica e di personalità la cui fama talvolta travalica i confini regionali. Il contesto analizzato è considerato un luogo di sperimentazione tra vari apporti stilistici e culturali: la sua collocazione geografica ed il ruolo strategico nel Mediterraneo l'hanno reso infatti permeabile a varie *facies* culturali che hanno concorso alla nascita e sviluppo dell'architettura romanica (Belli D'Elia 1987; 1990; 2006).

### 3 La documentazione epigrafica analizzata<sup>5</sup>

1. Siponto - Basilica di S. Maria<sup>6</sup> - trave di ciborio - 1039

[---]lo d(?) d(i)mitte crimina Accepto  
[---]rent mille triginta novem

L'iscrizione è incisa su un trave non *in situ*, forse parte del ciborio della chiesa di bizantina. Il testo è ubicato sui registri superiore ed inferiore con un buon livello di leggibilità, se pur in *scriptio continua*. I caratteri sono in scrittura capitale,<sup>7</sup> con lievi ingrossamenti mediani in alcuni casi; il solco è a sezione triangolare, non molto profondo, senza effetto chiaroscurale (Gattagrisi 1999, 482-3). L'uso della formula *dimitte crimina* ha verosimilmente una finalità di espiazione dei peccati attraverso l'atto artistico.<sup>8</sup> L'iscrizione

è stata incisa (quindi pianificata e progettata) nel momento stesso della creazione del trave. L'epigrafe costituisce la testimonianza più risulante della produzione di *Acceptus* (Wackernagel 1908), consentendo, grazie alla datazione *ad annum*, di cogliere il percorso evolutivo della personalità artistica, nella fase di passaggio dalla tradizione bizantina a quella che, nei decenni successivi, porterà al pieno stile romanico.

2. Monte Sant'Angelo - Santuario di S. Michele Arcangelo<sup>9</sup> - ambone - prima metà dell'XI secolo (fig. 1)

a) ((*crux*)) *an(ni)*  
*d(omi)ni*  
*m(i)l(le)s(imo)*  
*qua=*  
*dra=*  
*ges=*  
*imo*  
((*crux*)) *in=*  
*dic(ti)o*  
VIII

b) [*ho*]c *munus parvum confer [---] / sibi tu / pie magnum atque polip (?) / [---]am scandere fac animam / [sc]ulptor et Acceptus bulgo / sic no/men adeptus / poscit ut at/[...]tivi nullo sentiat ictus*

Le epigrafi corredevano travi e pilastri del pulpito del Santuario,<sup>10</sup> in una discreta posizione di visibilità. L'iscrizione recante il nome del maestro è collocata sui travi che delimitavano la cassa dell'ambone. I caratteri sono in capitale maiuscola, con lievi ingrossamenti media-

4 Secondo la concezione del tempo (che unisce elementi filosofici ad altri di natura religiosa) l'*artifex* non sarebbe guidato da una forza creatrice e poetica autonoma, ma sarebbe la materia stessa da egli lavorata che guiderebbe la sua mano, trasformando in forma, attraverso l'atto poetico (nel senso etimologico del termine) ciò che era in potenza. Sono molte inoltre le fonti letterarie altomedievali e medievali che riportano di diretti interventi da parte della Vergine Maria come fonte di ispirazione e di guida dell'attività artistica, soprattutto nel caso dei pittori di icone mariane. Un caso di artista che, secondo le fonti del tempo, sarebbe stato ispirato direttamente dalla Vergine, è quello di Tuotilo, uomo di cultura, poeta, letterato, pittore e cesellatore (Mariaux 2001).

5 Si segue un ordine diacronico.

6 Le testimonianze epigrafiche n. 1 e n. 3 appartengono all'insieme dell'arredo liturgico e scultoreo della chiesa nella sua fase bizantina, collocabile tra XI e prima metà del XIII secolo, sino alla costruzione della chiesa romanica di S. Maria Maggiore. Sull'edificio religioso si vedano Belli D'Elia 1999; 2003; Bertelli 2016. Si tratta verosimilmente dell'allestimento riconducibile alla prima metà dell'XI secolo all'operato del vescovo Leone (1023-50) che smantella di fatto l'arredo di età paleocristiana. In merito all'episcopato di Leone, Petrucci 1960, 24-7 n. 8.

7 Peculiari alcune A col tratto superiore 'a ponte'.

8 Si noterà, nel caso del pulpito canosino sempre ad opera di *Acceptus*, l'epiteto che lo stesso si attribuisce, di *peccator*.

9 Per la bibliografia sul monumento di veda: Belli D'Elia 1999; 2003; Mavelli, Tupputi 2001.

10 In merito ai criteri di ricostruzione del testo, suddiviso su 3 travi e sulle basi dei due pilastri, si veda Mola 1999, 60-4.



Figura 1. *Acceptus*, Ambone, particolare del leggio. Monte Sant'Angelo, Santuario. © Dietl 2009, fig. 358

ni.<sup>11</sup> Dal punto di vista dell'analisi prossemica, si tratta di un elemento dell'arredo liturgico di forte impatto visivo. Il testo a) è inserito in uno specchio epigrafico che denota pianificazione del layout, con caratteri dal modulo regolare e leggibili. I caratteri sono capitali e presentano 'crestature' riscontrabili in epigrafi più tarde di qualche decennio.<sup>12</sup> Il testo presenta una sorta di 'autocoscienza' con l'uso del termine *bulgo* (comunemente) ad intendere che *Acceptus* fosse un soprannome che lo rendeva noto 'al grande pubblico' (Belli D'Elia 1987). Esso diviene vero e proprio marchio che l'artista ha lasciato su manufatti attestati in diversi cantieri. Difficile però capire se il termine *sculptor* debba intendersi come esecutore materiale o 'progettista'.

3. Siponto - Basilica di S. Maria - trave di ciborio - 1032<sup>13</sup>

*Summo archipresul cathedram resi[---]  
David magister fe[cit ---]*

L'iscrizione è incisa su un trave che verosimilmente doveva essere parte del ciborio pertinente alla chiesa bizantina. Il testo è distribuito sulle fasce superiore ed inferiore del rilievo, in uno specchio epigrafico che offre discreta leggibilità ai caratteri, incisi in scrittura capitale.<sup>14</sup> L'incisione del testo è frutto di pianificazione attenta, mentre meno lo è la sottoscrizione del *magister*, incisa senza molta attenzione al layout, non in *scriptio continua*, ma con caratteri separati fra loro. L'assegnazione del frammento ai primi de-

11 Tali ingrossamenti risultano particolarmente visibili nella lettera O. La A reca sempre il tratto sommitale orizzontale sporgente a sinistra, la G ha un ripiegamento centrale, la Q è minuscola, la S serpentiforme, la U tondeggiante.

12 Si vedano, a titolo esemplificativo, le iscrizioni conservate al di sotto dell'altare della cripta della Cattedrale di S. Sabino di Bari (Pierro 2009), di committenza normanna. Tali elementi grafici sono da porre in relazione anche con le scritture distintive di alcuni manoscritti coevi, vergati in ambito pugliese, tra cui i famosi rotoli dell'*Exultet* (Cavallo 1973; Cavallo, Orofino, Pecere 1994).

13 In merito alla datazione, l'assegnazione del frammento lapideo ad un preciso arco temporale è stata proposta sulla base di alcune considerazioni di tipo stilistico ed epigrafico al contempo. Più precisamente, è stata individuata una stretta analogia, sulla base dell'elemento figurativo scolpito nel registro centrale del trave, con un altro frammento (sempre proveniente alla Basilica di Siponto) che reca, nell'angolo (e quindi in posizione speculare rispetto a quello qui analizzato, facendo ipotizzare quindi una appartenenza al medesimo supporto materiale) un leone sputa racemi. Lo stesso frammento reca inoltre la seguente iscrizione [--- *presulatum eius nono* [---] / *m(en)se oct(o)bris*], da porre in relazione con vescovato di Leone (1023-50), durante il quale la diocesi di Siponto ottenne l'indipendenza da quella di Benevento. Tale evento va fatto risalire all'anno 1032, l'anno nono dell'episcopato di Leone, cui è possibile ricondurre la produzione dell'arredo della chiesa di Siponto, con relativa esaltazione e promozione della figura del presule.

14 Alcune lettere si presentano lievemente arcuate nella parte centrale, con un'accentuata verticalizzazione delle lettere (rapporto larghezza/altezza di 1:3).

cenni dell'XI secolo testimonierebbe una vera e propria 'scuola scultorea pugliese' all'interno della quale *David* e *Acceptus* partendo da stilemi bizantini, elaborano personali motivi artistici.

4. Bari – Cattedrale di S. Sabino<sup>15</sup> – vasca battesimale – seconda metà dell'XI secolo

((*crux*)) *s[---]iat Andrea sa[---]te gau[d--- o]pera  
Urso laborator huius fontisque parator*

Non è nota la collocazione originaria del fonte, ora in un vano a destra dell'attuale ingresso. Il testo è inciso lungo il bordo della vasca in calcare, con superficie poco lavorata e scabra; i caratteri presentano una discreta altezza (5-6 cm) che li rende ben intelligibili. Il testo è inciso in capitale epigrafica (tranne la 'U' minuscola) di tipo romanico, a solco irregolare e caratteri sviluppati in altezza. Da rilevare l'uso del termine *laborator* che indica l'atto esecutivo dell'opera unito alla parola *parator* (colui che ha approntato), da intendersi dal punto di vista progettuale. Nel testo si legge il nome Andrea, forse il vescovo durante il cui episcopato (1061-6) (*Cronotassi* 1984, 104) si data la produzione del fonte battesimale. In merito all'artista *Urso* non si hanno invece molte notizie.<sup>16</sup> Per quanto il testo non sia distribuito in modo regolare nello specchio epigrafico, è verosimile che l'iscrizione sia stata progettata ed apposta contestualmente alla creazione del fonte.

5. Canosa di Puglia – Cattedrale di S. Sabino<sup>17</sup> – cattedra – 1079-89

((*crux latina*)) *Urso p(rae)ceptor Ro=  
moaldus ad hec fu=  
it actor*

Testo inciso sul lato destro della cattedra ora al centro dell'area presbiteriale,<sup>18</sup> in collocazione di rilievo, connessa all'iscrizione posta su braccioli e schienale della cattedra stessa. Lo specchio epigrafico (senza linee e cornici che lo delimitino) è costituito dal lato stesso della cattedra. Si tratta di un esempio di scrittura capitale epigrafica romanica in *scriptio continua* incisa con solco a sezione triangolare,<sup>19</sup> con modulo costante, rapporto in 2:1, inscrivibile in un sistema bilineare.<sup>20</sup> Si nota l'abbreviazione per *p(rae)* col tratto orizzontale sommitale. Sono visibili *empattements* a metà dei tratti. L'uso del termine *actor*, non refuso per *auctor*,<sup>21</sup> è un consapevole uso che sottolinea l'individualità della personalità artistica. L'epigrafe sarebbe secondo molti (Magistrale 1992; Belli D'Elia 2011, 706) un'aggiunta posteriore alla creazione della cattedra (datata alla prima metà dell'XI secolo), mirata a dichiarare la supremazia della sede vescovile canosina su quella barese,<sup>22</sup> assegnabile nell'ambito del vescovato di Ursone, tra il 1079 ed il 1089 (*Cronotassi* 1984, 104). Per quanto non vi siano specifiche notizie sull'attività di Romualdo, è possibile immaginare, sulla base del dato onomastico, che si inserisca nel solco della nuova dominazione normanna, in una fase di accreditamento e legittimazione presso le sedi vescovili delle città appena conquistate.

15 In merito al contesto monumentale si vedano: Fantasia 1892; Bertelli 1994; Belli D'Elia 2003; Belli D'Elia, Pellegrino 2009.

16 Secondo alcune fonti, che non forniscono precisi riferimenti cronologici, l'opera di un artista con questo nome sarebbe attestata in località Contrada Pozzo dell'Arena, non molto lontano dalla Chiesa di Gaudiano (nel territorio di Canosa) in cui sarebbe stato reimpiegato un frammento scultoreo con la firma di un tal Urso (Malcangi 1906).

17 In merito all'edificio si vedano: Epstein 1983; Belli D'Elia 2003. Recenti riletture della storia e delle evidenze architettoniche dell'edificio religioso hanno consentito di rivedere la datazione delle diverse fasi costruttive dell'edificio, difficili da riassumere nell'ambito di una nota. A tal fine, Falla Castelfranchi 2011; Bertelli, Attolico 2011).

18 Stando a fonti di età moderna era collocata in *cornu Epistolae*, cioè al lato destro (stando frontalmente) dell'altare. Se questa fosse stata la posizione originaria della sedia vescovile, l'iscrizione sarebbe apparsa visibile solo accedendo all'area presbiteriale dalla navata destra. Per i riferimenti: Drago 2002, 215-141; Fioretti 2003, 163-74; Menduni 2007a, 217-162.

19 Le caratteristiche formali sono pressoché simili a quelle delle iscrizioni relative al pulpito e allo schienale della cattedra.

20 Peculiarità: la lettera A con tratto sommitale orizzontale, fuoriuscente a sinistra e col primo tratto obliquo leggermente arcuato in alto, la R col tratto obliquo leggermente ricurvo; la T con apicatura anche alla base.

21 Il vocabolo, ampiamente diffuso nel formulario artistico (cf. Favreau 1997, 125; Niermayer 1976, 15) è spesso parificato ad *auctor*.

22 Sulla *vexata quaestio* relativa alla diatriba tra Diocesi di Canosa e di Bari cf. le fonti Giovanni Arcidiacono, AA.SS. *Februarii* VII, 330-1; Beattilo 1629; Pratesi 1975; Pierno 2011.



Figura 2. Acceptus, Ambone. Canosa di Puglia, Cattedrale di S. Sabino. © Marida Pierno



Figura 3. Rogerius, Porta bronzea, particolare dell'iscrizione. Canosa di Puglia, Mausoleo di Boemondo. © Marida Pierno

6. Canosa di Puglia - Cattedrale di S. Sabino - seconda metà dell'XI secolo (1079-89) (fig. 2)

a) ((*crux*)) *P(er) iussionem d(omi)ni mei Guitberti ven(erabili)s p(res)b(yte)r(i)*

b) ((*crux quadrata*)) *Ego Acceptus peccator archi= diac(o)n(us) feci t' hoc opus*

Le iscrizioni sono poste sul lato destro dell'ambone, in posizione di netta leggibilità.<sup>23</sup> Ad aumentarne la visibilità concorrevano mastici colorati di cui si è conservata traccia (Coden 2006; Barsanti 2008). L'iscrizione a) è ubicata sul bordo della balaustra, mentre l'iscrizione b) campisce la parte centrale della lastra. La distribuzione della scrittura rivela un'*ordinatio* accurata, con la presenza di elementi decorativi ed abbreviativi al termine della seconda riga che rendono più simmetrica la disposizione dei grafemi. La scrittura è una capitale romanica con modulo

costante inscrivibile in un sistema bilineare; il solco delle lettere è definito, a sezione triangolare. Il rapporto altezza/larghezza 1:1 agevola la leggibilità del testo.<sup>24</sup> Si notano abbreviazioni per contrazione della nasale e di *p(er)*. Diverse letture sono state proposte per l'abbreviazione *VENS*: accreditata è la lettura *ven(erabili)s*, ma in passato si è voluto leggere *ven(usinu)s*, indicazione della presunta provenienza dell'artefice (Huilliard Bréholles 1844, 2). Dal testo scarno emergono due elementi: la presenza del pronome *ego*, secondo la prassi delle sottoscrizioni devozionali ma anche documentarie, a marcare la propria individualità e l'uso dell'epiteto *peccator* riferito a sé stesso. Il termine *archidiaconus* costituisce indizio di carriera ecclesiastica avanzata e di una seriorità rispetto ai casi di Siponto e Monte Sant'Angelo.<sup>25</sup> Certamente le due epigrafi sono il frutto di pianificazione e progettazione all'interno dell'arredo liturgico, per fornire massima visibilità all'opera ed al suo esecutore.

23 Secondo fonti di età moderna esso era collocato in corrispondenza del coro, nel presbiterio. La Visita Pastorale del 1597 offre interessanti spunti a riguardo, collocando l'ambone in comunicazione con il coro, quindi con l'area presbiteriale. Si veda a riguardo Menduni 2007b.

24 Da notare la presenza della *crux* all'ultimo rigo, forse per mascherare l'errore dell'*artifex* per aver dimenticato di parlare in prima persona.

25 La maggiore schematicità della struttura e degli elementi scolpiti sono stati considerati da alcuni studiosi un indice di precocità dell'attività di *Acceptus* (Wackernagel 1908) o di un cambiamento nello stile (Schäfert-Schuchardt 1973). Alcuni studiosi come il Pace (1982) hanno proposto di associare cronologicamente l'opera agli ultimi decenni del sec. XI, insieme al trono scolpito da Romualdo per l'arcivescovo Ursone o Urso (1079/80-9) e ad alcuni capitelli presenti nella stessa Cattedrale. Diversamente, Garton (1984) e Belli D'Elia (1987, 48) sostengono che l'evidente 'minimalismo' delle forme è da ricondurre a differenti modelli da cui *Acceptus* sarebbe partito, verosimilmente l'arredo liturgico ligneo con applicazioni metalliche, secondo un gusto che si pone al confine tra quello islamico e quello di derivazione nord europea e continentale.



Figura 4. Oderisius, *Porta bronzea*, iscrizione firma. Troia, Cattedrale dell'Assunta. © Dietl 2009, fig. 745

7. Canosa di Puglia - Mausoleo di Boemondo<sup>26</sup> - porta bronzea - primi decenni del XII secolo (fig. 3)

*S(an)c(t)i Sabini Canusii Rogerius  
Melfie campanarum fecit has  
ianuas et candelabrum*

Testo inciso sulla valva destra della porta bronzea del mausoleo di Boemondo.<sup>27</sup> La firma del fonditore è isolata ed inserita nella parte bassa dell'anta, in un punto di discreta visibilità. Lo specchio epigrafico è costituito dallo spazio di risulta tra la formella quadrangolare e l'elemento decorativo circolare centrale. Il testo è in *scriptio continua* con lettere capitali in epigrafica romanica, con modulo costante e rapporto tra altezza e larghezza di 1:1.<sup>28</sup> Si osservano *em-pattements* e apicature a 'coda di rondine'. L'unico segno di abbreviazione è reso da un breve tratto sovrascritto; i segni di interpunzione sono resi da un punto. Pur non potendo determinare

l'originalità o l'antiorità della valva rispetto al mausoleo (Vona 2006),<sup>29</sup> il riferimento alle *ianuas* e al *candelabrum* fa intendere che *Rogeri-us* abbia prodotto sia gli elementi liturgici della Cattedrale sia la porta del monumento funebre.<sup>30</sup> In merito al riferimento alla provenienza geografica dell'artista vi sono varie teorie: *Melfie* è stata interpretata come Melfi (Guarini 1902), Amalfi (Bertaux 1903; Tripepi 1915) o Molfetta (Belli D'Elia 2003, 409-10).

8. Troia - Cattedrale dell'Assunta<sup>31</sup> - porta bronzea laterale - 1127 (figg. 4-5)

*Factor portarum / fuit Oderisius / harum beneventanus*

L'iscrizione è posta sulla parte mediana della porta laterale dell'edificio, sotto i medaglioni centrali con protomi leonine. Il testo si adatta al supporto materiale, sfruttandone tutta l'altezza. I caratteri, pur non dello stesso modulo

26 In merito alla porta bronzea canosina ed al suo artefice si vedano Cadei 1990; Aceto 1999.

27 Sulla valva destra è visibile invece il testo funebre e commemorativo di Boemondo (si veda Magistrale 1992, 34-41).

28 La lettera A è attestata in due forme, una col tratto sommitale orizzontale fuoriuscente e la traversa spezzata e l'altra in una evoluzione del tipo onciale, con l'elemento mediano di forma arcuata e posto quasi in verticale. La lettera E è utilizzata in due forme: onciale e tradizionale capitale. La lettera H compare nella forma minuscola. La N appare solitamente nella forma capitale, tranne in un caso in cui presenta il tratto trasversale 'a scalino'. Infine la lettera U in un caso assume forma tondeggiante.

29 La valva reca i segni di rattoppi a causa di eventi traumatici (difficile dire se volontari o meno) soprattutto nella porzione mediana, laddove è stata successivamente applicata la protome leonina; si è pensato anche ad un adattamento di una porta di più ampie dimensioni, originariamente posta nel portale d'ingresso della Cattedrale. Dell'antica porta della Cattedrale si conserva un'altra protome a forma di testa di leone, molto simile stilisticamente a quella della porta del Mausoleo.

30 In particolare, da evidenziare il dato relativo al *candelabrum*, inscrivibile nell'ambito delle disposizioni della Riforma gregoriana e degli elementi caratterizzanti la spazialità delle chiese romaniche: la *schola cantorum*, i candelabri per il cero pasquale, cibori in marmo, chiostrini e campanili.

31 Sulla storia dell'edificio romanico: Belli D'Elia 1988; 2003.





Figura 5. Oderisius, *Porta bronzea*, iscrizione firma. Troia, Cattedrale dell'Assunta. © Dietl 2009, fig. 746

dell'iscrizione celebrativa delle formelle, sono ugualmente intelleggibili,<sup>32</sup> incisi in capitale epigrafica romanica, a bulino.<sup>33</sup> Interessante l'uso del termine *factor* che indica il creatore (Du Cange [1883-7] 1954, col. 754), con un'accezione che unisce l'atto pratico della fusione e quello creativo. L'epigrafe parrebbe essere stata aggiunta ad opera ultimata, non rientrando nella progettazione ed *ordinatio* complessive del testo;<sup>34</sup> ciò lascia immaginare una certa libertà dell'artista che, concordemente alle direttive ricevute dalla committenza, sigla la sua opera. L'artista cita la sua provenienza da Benevento, sede storica del Ducato longobardo, contesto politico-culturale entro cui si muovevano artisti dell'epoca tra Capitanata e Terra di Bari, in costante mobilità tra Tirreno ed Adriatico.<sup>35</sup> Restauri del secolo scorso hanno consentito di cogliere la presenza di uno strumento tagliente (il bulino verosimilmente) che *Oderisius* reca in mano. In posizione affrontata e speculare rispetto a quella di Oderisio vi è un *Berardus*; la presenza del *titulus* didascalico gli riconosce pari dignità rispetto all'*artifex* delle porte: in lui riconoscerebbe (Toesca 1965,

873; Bloch 1986) l'ideatore degli elementi a rilievo delle valve.

9. Trani - Cattedrale di S. Nicola Pellegrino<sup>36</sup> - porta bronzea - 1179

*Barisanus*  
*Tranensis*

Testo inciso nella quarta fila di formelle, partendo dal basso, in posizione centrale. Pur non incisi in maniera profonda, i caratteri posti ad altezza d'uomo sono ben visibili e leggibili.<sup>37</sup> Lo specchio epigrafico coincide con lo sfondo in cui è inserita la decorazione della formella.<sup>38</sup> La scrittura è una capitale tipica del XII secolo, con caratteri sviluppati in altezza. Anche in questo caso si nota una 'libertà' dell'artista cui è concesso di apporre la propria firma su un'opera di propaganda ideologica e religiosa. L'autore ha voluto esaltare, pur nello scarno testo, il suo legame con la città d'origine per cui si vanta di aver prodotto le porte della Cattedrale.<sup>39</sup>

32 Nelle formelle centrali la presenza dei battigli, e di alcuni elementi plastici decorativi che li caratterizzano, occupa parte della superficie dello specchio epigrafico.

33 Le lettere M e R recano le estremità dei tratti arcuati, mentre la lettera D è incisa in una forma simil-onciale, col tratto verticale inscritto nell'elemento circolare.

34 Ciò è confermato dalla presenza di elementi vegetali dopo le parole incise nelle due formelle di destra per colmare un vuoto.

35 Come del resto si può evincere dalla stessa opera del metallurgo, attestata a Capua e Benevento. L'*artifex* sarebbe inoltre riconoscibile nella figura maschile ageminata accompagnata da un *titulus* su una delle formelle del registro superiore della porta bronzea maggiore.

36 In merito all'edificio religioso si vedano: D'Elia 1976; Calò Mariani 1984; Bertelli 2004.

37 I caratteri attualmente risultano abbastanza corrosi dal tempo e dagli agenti atmosferici cui un tempo la porta era esposta.

38 La formella rappresenta il Santo patrono, Nicola Pellegrino, ai cui piedi è inginocchiato un individuo in cui riconoscere lo stesso Barisano.

39 Nel caso della porta bronzea della Cattedrale di Monreale, l'autore si firma *Barisanus tran(ensis) me fecit* (Mende 1983).



Figura 6. Nicolaus, *Ambone*. Bitonto, Cattedrale di S. Maria e S. Valentino. © Calò 2014-5

10. Bitonto - Cattedrale di S. Maria e S. Valentino<sup>40</sup> - ambone - 1229 (fig. 6)

a) *hoc opus  
fecit Nicolaus  
sacerdos et magis=  
ter anno millesimo  
ducentesimo vicesimo  
nono i(n)dictionis secunde*

b) *docta manus me fecit ad hoc ut lectio vitae  
hic recitata ferat fructus mentis*

c) *Nicolaus magister*

Il testo a) è inciso nella parte sottostante dell'ambone; la leggibilità è agevolata dalle incrostazioni di colore scuro in parte ancora visibili che campiscono il solco delle lettere. Il testo b) è inciso sul bordo inferiore della base del lettorino, in posizione di minore visibilità, ma di frontalità e rilevanza dal punto di vista della prossemica. Il testo c) è inciso con la tecnica dello *champlevé* sull'esterno del leggio in posizione di massima visibilità. I caratteri sono incisi in scrittura gotica.<sup>41</sup> Il testo<sup>42</sup> a), oltre al nome dell'artista e alla data, non fornisce ulteriori dati. Interessante è la definizione *sacerdos et magister*, con un ruolo inferiore rispetto al *protomagister* enunciato nell'attestazione di Trani. Rilevante il testo b) di tono elogiativo dell'abilità esecutiva della *docta manus*, secondo un *topos* letterario diffuso nel Medioevo (Vaiani 2003). L'iscrizione c) reca il riferimento all'autore del pulpito e alla sua qualifica. Nell'insieme l'ambone è frutto di attenta progettazione dal punto di vista architettonico, epigrafico e ancor più dell'apparato scultoreo/decorativo, elemento di spicco dell'opera (Schaller, Paratore, Kloos 1970; Thelen 1980).

11. Bovino - Cattedrale S. Maria<sup>43</sup> - lunetta portale maggiore<sup>44</sup> - 1231

*((crux)) est hec pa[t]ra[ta deo] digne  
s(an)c(t)iff[i]cata fabrica qua(m)  
Gallia que(m) duxit Chr(istus)  
c(on)st(r)uxit Zanus q(u)os  
v(e)hat ad celos ad tuta  
palacia Chr(istus)*

Iscrizione posta sulla facciata della chiesa, in posizione di discreta visibilità, grazie al solco

40 In merito all'edificio religioso si vedano: Pellegrino 1999; Belli D'Elia 2003.

41 La tipica lettera A con tratto sommitale 'a ponte' e traversa spezzata, la E di forma costantemente onciale e la T con il tratto terminante a ricciolo; la lettera M appare in alcuni casi nella forma capitale, in altri nelle tipiche sembianze dell'alfabeto gotico.

42 Il testo è stato analizzato da illustri latinisti come Ettore Paratore che ha sostenuto l'identità tra il *Nicolaus* scultore dell'ambone e l'autore di un *dictamen* in onore dell'Imperatore Federico II, che porta la firma di un omonimo; si vedano Paratore 1980; Pice 1989.

43 In merito all'edificio religioso si veda Belli D'Elia 2003.

44 Per motivi di brevità, si riporta solo il testo inerente il riferimento all'artigiano.



Figura 7. Pollice, *Pluteo*,  
iscrizione firma.  
Bitonto, Cattedrale.  
© Barsanti 2008, fig. 20

delle lettere<sup>45</sup> a sezione triangolare. I caratteri sono in maiuscola epigrafica con elementi di tipo gotico,<sup>46</sup> modulo regolare e *scriptio continua*. La progettazione ed esecuzione del testo pare essere contestuale alla creazione della lunetta. Dal punto di vista testuale interessante l'uso del participio *patrata*, poco attestato, e l'esaltazione dell'opera di *Zanus*, condotto «da Dio dalla Galia»,<sup>47</sup> costruttore dell'edificio.

12. Bitonto - Museo Diocesano - pluteo - secondo quarto del XIII secolo (fig. 7)

[--- mir]abilis ad [---] / decorus compo[---] / [---]  
usq(ue) figuris pres/biter hoc struc[sit] / Pollice  
sculpsit cum [-----]ata det[---] regnia

La lastra calcarea costituiva un tempo<sup>48</sup> parte della recinzione presbiteriale, in posizione di discreta visibilità. Lo specchio epigrafico coincide con le bande superiore ed inferiore che incorniciano la lastra e con una fascia mediana al suo centro. La scrittura è una capitale gotica<sup>49</sup> con modulo regolare e sviluppo longitudinale dei tratti. Per quanto lacunoso e di non facile lettura, il testo è un elogio del *presbiter* promotore dell'opera e di *Pollice* esecutore.<sup>50</sup> In merito al nome dell'artista, non va esclusa l'ipotesi che si tratti di un epiteto legato all'abilità nella sua arte.<sup>51</sup> La lastra reca elementi decorativi<sup>52</sup> che tradiscono influenze sia dall'ambito islamico e bizantino, sia da contesti d'oltralpe (Belli D'Elia 1971; Barsanti 2008).<sup>53</sup>

45 Non più distinguibile per l'erosione della superficie lapidea e la presenza di depositi superficiali di degrado.

46 La lettera A con la traversa spezzata, la E onciale, la R con il tratto obliquo ricurvo.

47 Questa epigrafe è una testimonianza più risalente della presenza di artigiani (spesso lapicidi) di origine gallica che poi saranno ampiamente attestati a partire dalla seconda metà del secolo XIII (Sthamer 1912, documenti 74, 75, 91).

48 Il cancello presbiteriale sarebbe stato smantellato agli inizi del XVII secolo per agevolare lo svolgimento delle funzioni religiose.

49 Tra le lettere peculiari si osservino: la E e la T, la O di forma ellittica.

50 Non sappiamo se in collaborazione o autonomamente rispetto all'attività di *Nicolaus*. Si potrebbe anche prospettare la possibilità, come proposto in Belli D'Elia 1971, che, mentre *Nicolaus* potrebbe aver progettato l'arredo scultoreo dell'edificio religioso, Pollice sia stato impegnato nelle attività di reale produzione del pluteo, dalla sua progettazione e disegno, alla sua esecuzione.

51 Si veda il caso del magister Girardus, la cui iscrizione fu collocata presso Porta Romana a Milano (ora conservata presso il Museo del Castello Sforzesco di Milano) e definito, nel testo, pollice docto (Gelati et al. 2003; Vaiani 2003).

52 Nella parte centrale è incisa a sottosquadro una palma con 3 rami, contornata da piccoli uccelli e quattro coppie di felini, decorate con mastici colorati, suddivisi in registri rimarcati dalle fasce entro cui è disposta l'iscrizione

53 Una corrente di gusto orientalizzante prende piede in Puglia e in Italia meridionale tra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo, anche e soprattutto grazie alla presenza, in età sveva, di numerosi artigiani di origine saracena (Martin 1989; Taylor 2003).



Figura 8. Cancellò presbiteriale. Bari, Cattedrale di S. Sabino. © Calò 2014-5

13. Bari – Cattedrale di S. Sabino – cancellò presbiteriale<sup>54</sup> – secondo quarto del XIII secolo (fig. 8)

[--- c]lara Peregrinus stirpe Salerni fecit [---]<sup>55</sup>

La collocazione odierna dei frammenti riprende (pur con qualche inesattezza)<sup>56</sup> l'ubicazione originaria, dismessa nel XVII secolo e, dal punto di vista della prossemica, di notevole rilevanza. Lo specchio epigrafico coincide con il bordo superiore, utilizzato in tutta la sua altezza, delle lastre marmoree. La visibilità dell'iscrizione era enfatizzata da mastici colorati che ornavano il solco a sezione tonda. I caratteri sono incisi in maiuscola epigrafica con elementi riferibili alla scrittura gotica.<sup>57</sup> Il testo in origine era molto articolato:<sup>58</sup> in relazione al frammento esaminato risalta l'enfasi attribuita alle origini dell'artista *Peregrinus clara stirpe Salerni*, operante sia in area tirrenica (Cochetti Pratesi 2002; Capomaccio 2002), sia in Capitanata presso la corte sveva. Sicuramente l'e-

pigrafe è il risultato di una progettazione coerente con quella dell'elemento architettonico, come testimoniato dalla regolarità della distanza fra i caratteri, incisi in *scriptio continua*.

14. Trani – Cattedrale di S. Nicola Pellegrino – facciata – metà del XIII secolo (fig. 9)

*Nicolaus sacerdos et p(ro)tomagister  
me fecit*

Il testo è collocato lungo la cornice marcapiano in calcare, ad est del campanile della Cattedrale, con un alto livello di visibilità. L'iscrizione, in caratteri grandi e leggibili,<sup>59</sup> reca caratteristiche tipiche dell'epigrafia dell'età federiciana, in cui la scrittura esposta riprende canoni classici.<sup>60</sup> I caratteri sono incisi in capitale epigrafica con elementi di tipo gotico.<sup>61</sup>

Il testo testimonia l'appartenenza di *Nicolaus* al *milieu* religioso: infatti, prima che

54 In merito a questo elemento dell'arredo liturgico si vedano Belli D'Elia 2003; Barsanti 2008; Calò 2014-5.

55 Si è qui riportata solo la trascrizione del frammento in cui è citato il nome dell'autore.

56 L'ordine e la *ratio* della risistemazione compiuta nel 1954 da F. Schettini non seguono infatti il giusto senso logico del testo dei frammenti superstiti. Verosimilmente, quello che qui è analizzato, contenente il riferimento al nome dell'autore, doveva essere collocato nella parte finale del testo dell'iscrizione.

57 Trattati con curvature e riccioli terminali, la E sempre onciale, la N che si presenta anche nella forma con il secondo tratto ricurvo.

58 Si veda la trascrizione di recente elaborata in Calò 2014-5.

59 Le lettere hanno un'altezza di circa 0,24 m e la linea di scrittura si sviluppa per 4,5 m circa.

60 Primo fra tutti, il solco a sezione triangolare. Il riferimento e la suggestione da parte di epigrafi di età romana nel caso tranese sono abbondantemente comprovati dal riutilizzo, anche nella fabbrica della chiesa romanica di San Nicola Pellegrino, di iscrizioni di età imperiale provenienti dalla vicina città di Canosa, l'antica *Canusium* romana, sede amministrativa della *regio II Apulia et Calabria* (Grelle 1991).

61 La A 'a ponte', la T minuscola, la O 'a mandorla'.



Figura 9. Nicolaus, *Cornice della facciata*, iscrizione firma. Trani, Cattedrale di S. Pellegrino. © Dietl 2009, fig. 730

*protomagister*, si definisce *sacerdos*; la carica di *protomagister* indicherebbe una seriorità dell'opera tranese rispetto a quella bitontina. L'iscrizione è stata apposta contestualmente all'innesto della torre campanaria al prospetto della Cattedrale, in epoca federiciana (Belli D'Elia 2003, 174).<sup>62</sup>

15. Bari - Cattedrale di S. Sabino - capitelli del ciborio<sup>63</sup> - 1228-33 (fig. 10)

- a) *((crux)) Ascendit ramos istarum vipera queque / ut dignum clament Alphanaum laudibus eque*
- b) *Summi sculptoris Alfani dextra perita / angelicas species marmore fecit ita*
- c) *((crux)) Alphanus civis me sculpsit Termolitanus / cujus qua laudor sit benedicta manus*
- d) *((crux)) Viribus Alfani studuit, quod sculperet totis / Effrem legavit conplevit cura nepotis*

Le iscrizioni sono disposte sull'abaco dei capitelli su cui si imposta l'architrave del ciborio,<sup>64</sup> in un'ubicazione di rilevanza, che esalta il ruolo ed il lavoro dello scultore. Il testo occupa in modo regolare tutto lo specchio epigrafico ed è inciso con caratteri leggibili, dal solco e modulo regolari, in lettere capitali con un rapporto larghezza/altezza di 1:2. Alcuni caratteri<sup>65</sup> presentano delle forme goticheggianti. Il testo è articolato in quattro versi leonini che, con toni altisonanti ed encomiastici, fanno parlare in prima persona i capitelli, esaltando l'opera dell'artista e del committente,<sup>66</sup> facendo riferimento alla *dextra perita* di *Alfanus, summus sculptor*. L'opera ha verosimilmente fatto seguito ad altre prodotte da Alfano la cui personalità è tra le più eminenti della cerchia orbitante all'interno dei cantieri federiciani.<sup>67</sup> L'incisione del testo è il risultato di un'attenta progettazione dell'arredo scultoreo; difficile però dire se l'*ordinatio* del testo sia da attribuire al lapicida o se debba ricondursi al lavoro di chi ha composto il testo e la sua minuta. Da rilevare il riferimento a Termoli, luogo di

<sup>62</sup> In una fase in cui sono attestati interventi di natura decorativa anche nella zona del transetto e dell'abside. La continuità del testo è però interrotta dall'apertura di una monofora, indubbiamente successiva, esito di lunghi lavori di completamento del campanile, che proseguirono ben oltre l'attività di *Nicolaus*.

<sup>63</sup> Il ciborio è il risultato di un lavoro di anastilosi compiuto nel 1954, a seguito di lavori di restauro e di scavo archeologico (Schettini 1953). L'articolazione del testo edito in questa sede coincide con la lettura fatta da Lombardi 1697.

<sup>64</sup> Va precisato però che la sistemazione attuale del ciborio e dei suoi elementi architettonici è il risultato di interventi, in taluni casi arbitrari e poco condivisi dalla comunità scientifica, effettuati intorno alla metà del secolo dall'architetto Schettini.

<sup>65</sup> Come la A con il tratto sommitale 'a ponte' e la T.

<sup>66</sup> Un esponente della famiglia Effrem di Bari (Corsi 1989, 268).

<sup>67</sup> Tale attività lascia pertanto intendere che Alfano fosse un artista alquanto quotato e attivo nelle varie fabbriche avviate da Federico II e sicuramente inserito in una rete di artisti extraregionale oltre che nell'ambito dell'Europa continentale.



Figura 10. Alfano, *Capitello*, parte finale dell'iscrizione firma. Bari, Cattedrale di S. Sabino. © Calò 2014-15

origine dell'*artifex*, posta in stretto contatto con il territorio di Capitanata.<sup>68</sup>

16. Terlizzi – Cattedrale S. Michele arcangelo<sup>69</sup>  
– portale – ultimo venticinquennio XIII secolo

((*crux*)) *Tranum / quem genuit  
doctor scolpen/do peritus  
Anseramus / op(us) p(re)c(lar)e felicit(er)  
implet*

L'iscrizione era originariamente posta nel prospetto della Cattedrale, in un'ubicazione di primaria rilevanza. Lo specchio epigrafico, suddiviso in tre righe, è delimitato da linee guida, rendendo la *mise en page* regolare e precisa. I caratteri sono in maiuscola gotica, con modulo regolare;<sup>70</sup> il solco, a sezione triangolare, aumenta la leggibilità del testo, articolato in esametri. Oltre al riferimento al luogo di nascita di Anseramo,<sup>71</sup> è interessante l'(auto?)esaltazione della sua opera (*doctor scolpendo peritus*), rimarcando

il messaggio definendo *opus preclare* la sua scultura. A suggello della sottoscrizione, la presenza della formula *felicit(er)* definisce in modo quasi 'notarile' la veridicità del testo. Gli elementi estrinseci dell'epigrafe manifestano un alto grado di attenzione alla progettazione: le linee guida, il solco triangolare, la *mise en page* attribuiscono visibilità al nome di *Anseramus* inciso isolatamente rispetto al resto del testo.

17. Barletta – Chiesa di S. Andrea<sup>72</sup> – lunetta del portale – seconda metà del XIII secolo

((*crux*)) *incola tranensis sculpsit Simeon  
raguseus. D(omi)ne miserere*

Epigrafe posta sullo zoccolo centrale in marmo della lunetta del portale, con poca visibilità, anche a causa del solco delle lettere poco accennato.<sup>73</sup> Il testo è inciso in caratteri capitali maiuscoli in scrittura con elementi tra l'epigrafica romanica e la gotica.<sup>74</sup> Il modulo è costan-

68 Tra questi, basti ricordare Bartolomeo da Foggia, autore del portale del *palatium* della città sveva e Nicola Pisano, le cui opere più importanti furono prodotte in Toscana ed Umbria. Già il Bertaux nel 1905 aveva ipotizzato che le maestranze impiegate in epoca sveva nei cantieri imperiali di Capitanata si fossero successivamente spostate a Termoli per intraprendere il cantiere della Cattedrale (Aceto 1990, 20).

69 In merito all'edificio religioso si vedano: Valente 1998 e sull'iscrizione Foscolo, Ladisa 2012. Lavori di smembramento del portale hanno comportato lo spostamento del portale in corrispondenza della facciata meridionale della Chiesa del Rosario, sempre a Terlizzi.

70 Le lettere G e T presentano una terminazione a ricciolo e la M reca i tipici tratti curvi sia nella parte inferiore, sia in quella superiore.

71 Sempre presente in tutte le attestazioni epigrafiche note relative a questo artista.

72 In merito all'edificio religioso si vedano: Ambrosi 2000; Belli D'Elia 2003.

73 Bisogna però considerare anche un coefficiente di consunzione del supporto materiale, conseguenza della notevole vicinanza del monumento al mare.

74 La lettera A reca il tradizionale tratto sommitale orizzontale; la E è quasi sempre incisa nella forma capitale, tranne in un caso in cui compare nella tipologia onciale; la lettera G reca il tipico ricciolo terminale; la O è 'a mandorla'; la lettera T è visibile

te, il rapporto tra altezza e larghezza è di 2:1. Le parole sono separate dalla presenza di segni di interpunzione. Si osserva l'unica abbreviazione del *nomen sacrum D(omi)ne* resa con sovralineatura della nasale. In alcune lettere si notano lievi *empattements* triangolari. Da notare l'invocazione divina *domine miserere*, dichiarazione di inferiorità e tapinosi dell'artista. L'iscrizione è stata ideata ed apposta coerentemente e contestualmente alla produzione dell'apparato decorativo della lunetta. Si tratta di un artista di nascita ragusana<sup>75</sup> (Belli D'Elia 1988) trasferitosi e operante nella città pugliese di cui si dice *incola*, indizio di rapporti artistico-culturali,<sup>76</sup> religiosi,<sup>77</sup> nonché economici, tra le città adriatiche (Popovič-Radenkovič 1957; Foretič 1979).

18. Bisceglie - Chiesa di S. Margherita<sup>78</sup> - tomba famiglia Falcone - terzo quarto del XIII secolo

*Annis millis bis ce[---]  
bis octo parit(er) elapisi m(en)s[---]  
quarta seq(ue)batur i(n)diccio q[---]  
est d(eu)s e(?) et ho(mo) carne(m) d(e)  
Virgi(n)e [---]  
Tranu(m) que(m) genuit doctor sculpe[---]  
Anseramus op(us) p(rae)sens felicit(er) inplet  
[---]*

L'iscrizione,<sup>79</sup> non più *in situ* e lesionata a destra, era ubicata nel monumento funebre della famiglia Falcone, verosimilmente sul

prospetto della struttura, in posizione di visibilità. Il testo è disposto in modo regolare, anche grazie alla presenza di linee guida. La scrittura è una maiuscola gotica con modulo regolare.<sup>80</sup> Si osserva un uso costante delle abbreviature (per troncamento e contrazione delle nasali). Nelle ultime due righe di testo si evidenzia la personalità dell'artista, con riferimento alla sua città di origine, sottolineandone la perizia nella scultura (*doctor*) e terminando il testo con la formula *felicit(er)* che sottolinea la rilevanza dell'apporto artistico di *Anseramus* all'intera opera (*op(us) p(rae)sens felicit(er) inplet*).

19. Bari - Cattedrale di S. Sabino - ciborio<sup>81</sup> - 1292

*Has Anseramus Tranensis origine sculpsit /  
sculpturas summus qui sculptor in arte refulsit*

Epigrafe posta lungo la base della cupola del ciborio posto originariamente nell'abside destra, ben visibile, in posizione di rilevanza rispetto all'intero monumento. Il testo, ben eseguito, utilizza tutta l'altezza disponibile per l'incisione ed è in maiuscola gotica; i caratteri presentano curvature e riccioli con finalità decorativa. Il contenuto (redatto in versi leonini) esalta l'opera del *summus sculptor*,<sup>82</sup> la cui fama pare ormai consolidata (*in arte refulsit*). Sempre presente il riferimento alle origini tranesi dell'artista.<sup>83</sup>

nella tipica forma romanica con il tratto verticale ricurvo.

75 Le origini adriatico-orientali dell'artista potrebbero aiutare, inoltre, a cogliere meglio la specificità della *Deësis* rappresentata nella lunetta (Maximovič 1962).

76 Da un documento datato al 1199 sappiamo ad esempio che Eustazio, figlio del *protomagister* Bernardo da Trani, si impegnava a lavorare nel cantiere della erigenda Cattedrale di Ragusa. L'Archivio di Dubrovnik offre diversi esempi documentari di *magistri* che dalla Puglia sono chiamati ad operare a Ragusa (Fiscovič 1962).

77 Fitti erano i rapporti tra i monasteri benedettini delle opposte sponde, grazie anche all'attenta politica economica condotta dalle grandi case madri come Montecassino e S. Maria delle Tremiti, posta in una posizione di assoluto predominio dal punto di vista geografico. A titolo esemplificativo, basterà osservare la produzione documentaria e libraria, espressione di una *kówé* culturale nei contenuti e nelle forme.

78 In merito all'edificio religioso si veda Cosmai 1982; sull'iscrizione Signorile 2007-8.

79 Il testo è stato trascritto da Bertaux (1903, 756) ai primi del '900, quando il livello di conservazione dell'iscrizione era migliore di quello attuale.

80 Le lettere che presentano peculiarità grafiche sono la A con tratto sommitale a ponte e traversa spezzata, la D onciale con il corpo a mandorla, come la O, la T minuscola con terminazione a ricciolo.

81 I frammenti sono ora conservati presso il Museo Diocesano della Curia arcivescovile della Diocesi di Bari-Bitonto.

82 Verosimilmente questa è la sua opera più tarda tra quelle pervenute.

83 Il nome di *Anseramus* (inciso nella forma troncata *Ansera*) ricorre anche in un altro frammento di architrave decorato, proveniente sempre dall'arredo architettonico della Cattedrale, ormai smembrato. La presenza di una sorta di sigla o 'marchio di fabbrica' conferma la ampia e prolifica produzione dell'artista.

#### 4 Alcune riflessioni e proposte interpretative

Le testimonianze epigrafiche qui proposte costituiscono una base per trarre considerazioni *in nuce* su personalità artistiche che hanno concorso alla notevole produzione artistica in Puglia tra XI e XIII secolo.<sup>84</sup>

L'inizio dell'XI secolo è segnato dalla presenza di *Acceptus*, personalità artistica che, come si evince dalle testimonianze censite (tre non sono poche per l'epoca), può essere considerato un precursore, con una sua riconoscibilità artistica (*bulgo sic nome adeptus*), in una fase storica in cui la maggior parte dell'arredo liturgico era prodotto in materiale deperibile (legno, metallo, talvolta tessuti).<sup>85</sup> La valenza storica ed artistica di questa figura è data, oltre che dal suo ruolo di 'interfaccia' tra tradizione figurativa bizantina e normanna (che a breve si sarebbe affermata) anche dalla verosimile creazione di una bottega (Belli D'Elia 1990), come si evince dalla presenza della firma di *David magister* che lo affianca nell'attività decorativa.

Le grandi fabbriche romaniche vengono avviate a partire tra la metà dell'XI secolo<sup>86</sup> ed il XII, segnando l'ascesa di *artifices, magistri, lapididae* che iniziano a godere di visibilità diffusa e di un ruolo riconosciuto nell'ambito dei programmi artistici e figurativi dei committenti. Si vedano, a tal riguardo, i casi delle porte bronzee di Troia e Trani, elementi focali dell'apparato decorativo degli edifici dedicati ai relativi santi patroni. Non va poi sottovalutato il 'fattore visibilità', in un'ottica di sempre più crescente autocoscienza: tra XI e XII secolo in particolare, le cattedrali divengono veri e propri 'coagulatori di identità cittadina' (Orselli 1965; Golinelli 1991; Vitolo 2001; Licinio 2005), legati al culto del *sanctus patronus*. Appare pertanto rilevante l'associazione dell'immagine dell'artista con l'edificio in

cui egli opera, costituendo una sorta di 'vetrina' attraverso cui poter far emergere la propria valenza artistica. Oderisio (e Berardo), così come Barisano e *Rogierius* possono pertanto fregiarsi di incidere il proprio nome sulle proprie creazioni celebranti la gloria della città ed *ecclesia* per cui operano<sup>87</sup> (o del defunto nel caso di Ruggero), pur con iscrizioni scarse, ubicate in spazi di 'risultata' e che graficamente ben distinte dall'apparato didascalico delle immagini fuse sulle valve.<sup>88</sup>

Diverso è il caso di *Urso laborator* e di *Romualdus actor*, di cui non vi sono altre testimonianze artistiche, i quali, pur degni di visibilità, lasciano le loro attestazioni in testi in cui è citato il nome dei loro committenti, quasi a rimarcare la loro non totale autonomia identitaria ed artistica.

Al volgere del XIII secolo il quadro è ormai evoluto: emergono figure consapevoli delle proprie capacità artistiche, operanti in un mercato della produzione che non dipende più solo da commesse ecclesiastiche, ma anche da corti e famiglie nobili. Si veda il caso di *Nicolaus magister* la cui opera è testimoniata nella Cattedrale di Bitonto e sulla facciata della Cattedrale di Trani, seguendo nuove dinamiche di esposizione grafica della 'firma d'artista', offrendo visibilità anche all'esterno degli edifici, o ancora gli esempi di Anseramo. I testi epigrafici si fanno più complessi, eleganti, latori di messaggi articolati, mirati all'esaltazione della perizia degli artisti (si vedano i casi dell'ambone e della lastra della Cattedrale di Bitonto), quasi a certificare l'autenticità della mano dell'artista, come farebbe pensare l'uso notarile dell'avverbio *feliciter* nelle sottoscrizioni di Anseramo da Trani.

Resta però da comprendere quanto l'elaborazione dei testi debba essere attribuita agli stessi artisti e quanto invece si debba immaginare l'interazione con letterati o committenti colti; si veda infatti il testo della lunetta di Anseramo

84 Un dato che non deve essere sottovalutato è quello relativo al numero delle testimonianze epigrafiche pervenute. Tutti gli elementi decorativi ed architettonici che costituiscono il discreto *corpus* delle sottoscrizioni è l'esito di ritrovamenti fortuiti o di testimonianze artistiche che si sono preservate da distruzioni, rimaneggiamenti attuati in antico o restauri moderni, in alcuni casi sconsiderati. Il campione analizzato (che, come si è già detto, non tiene conto di quelle testimonianze in cui il nome dell'artista non è di chiara individuazione o in cui ci è pervenuto solo il nome, senza un ulteriore testo o qualifica) è quindi l'esito di una serie di variabili che non consentono ovviamente di trarre conclusioni definitive.

85 Sarà solo con l'avvio delle grandi fabbriche romaniche, soprattutto in età normanna sveva, che gli artisti saranno impegnati anche nella produzione di arredi scultorei ed elementi architettonici.

86 In una fase di ascesa e tentativo di affermazione del potere normanno.

87 I due artefici delle porte troiane riescono a far 'emergere' le loro personalità ed individualità artistiche nonostante la presenza ingombrante ed esigente di una figura dal peso politico come quella del vescovo di Troia Guglielmo II.

88 L'autocoscienza (e quindi le sottoscrizioni) degli artigiani del bronzo e dei metalli pare avere un numero di attestazioni elevato se si guarda all'intero territorio dell'Europa medievale, come notato in Leclercq-Marx 2001, 11.



o l'elogio di *Nicolaus* sull'ambone di Bitonto o ancora i versi leonini dell'elogio di Alfano da Termoli, scanditi sui capitelli del ciborio della Cattedrale di Bari.

Altro dato è la ricorrenza della città di origine: in molti casi infatti è chiaramente citata come ulteriore elemento distintivo e identitario, quasi un 'marchio di fabbrica'; indirettamente ciò fornisce interessanti informazioni in merito alla mobilità trans-regionale<sup>89</sup> degli artisti, già testimoniata dalla forte contaminazione figurativa attestata in Puglia tra arte bizantina, orientale e continentale.

Da approfondire è l'analisi del *milieu* sociale e culturale degli *artifices*: in alcuni casi, infatti, le figure artistiche, pur non ascrivibili ad un preciso contesto sociale, gravitano ad ambiti religiosi (si vedano gli esempi di *Acceptus*, *Nicolaus* e Pollice), mentre in altri casi non vi è preciso riferimento all'estrazione sociale degli artisti, salvo sottolineare il loro *status* giuridico di *civis* (Alfano da Termoli) o *incola* (*Simeon raguseus*). Talvolta si tratta di monaci o laici liberi, in altri casi, soprattutto a partire dal XIII secolo, di figure autonome e spesso itineranti.

## Bibliografia

- Aceto, Francesco (1999). «Una fucina di cultura araba nel XII secolo: la bottega di Ruggero da Melfi». *Rassegna del Centro di Cultura e Storia Amalfitana*, 17, 85-112.
- Aceto, Francesco (1990). «Magistri e cantieri nel Regnum di Sicilia: l'Abruzzo e la cerchia federiciana». *Bollettino d'Arte* 6, 75, 15-96.
- Ambrosi, Angelo (2000). «Considerazioni sulla città di Barletta dopo la campagna di scavi nella Cattedrale». Vinella, Pasquale (a cura di), *Dalla chiesa alla "civitas". Nuove acquisizioni dagli scavi archeologici nella cattedrale di Barletta = Atti dell'Incontro di studi* (Barletta, 15 marzo 1997). Barletta: Rotas, 83-104.
- Barsanti, Claudia (2008). «Una nota sulla diffusione della scultura a incrostazione nelle regioni adriatiche del meridione d'Italia tra XI e XIII secolo». Suppl., *Bulletin de Correspondance Hellénique. Supplément*, 49, 515-160.
- Beatillo, Antonio (1629). *Historia della vita, morte, miracoli e traslazione di Sabino vescovo di Canosa*. Napoli.
- Belli D'Elia, Pina (1971). «La lastra di Pollice e altri fatti bitontini e non». *Studi Bitontini*, 6, 3-27.
- Belli D'Elia, Pina (1987). *Puglia XI secolo*. Bari: Dedalo.
- Belli D'Elia, Pina (1988). «Per la storia di Troia: dalla chiesa di santa Maria alla Cattedrale». *Vetera Christianorum*, 25, 605-20.
- Belli D'Elia, Pina (1990). «Architettura e arti figurative: dai Bizantini agli Svevi». Tateo, Francesco (a cura di), *Storia di Bari. Dalla conquista normanna al Ducato sforzesco. II*. Bari: Laterza, 277-311.
- Belli D'Elia, Pina (1999). «La chiesa medievale». Mazzei, Marina (a cura di), *Siponto antica*. Foggia: Grenzi, 281-307.
- Belli D'Elia, Pina (2003). *Puglia Romanica*. Milano: Jaca Book.
- Belli D'Elia, Pina (2006). «I segni sul territorio. L'architettura sacra. I caratteri originari della conquista normanna. Diversità e identità nel Mezzogiorno (1030-1130)». Licinio, Raffaele; Violante, Francesco (a cura di), *Atti delle XVI giornate normanno-sveve* (Bari, 5-8 ottobre 2005). Bari: Dedalo, 251-86.
- Belli D'Elia, Pina; Pellegrino, Emilia (2009). *Le radici della Cattedrale: lo studio ed il restauro del succorpo nel contesto della fabbrica della Cattedrale di Bari*. Bari: Edipuglia.
- Bertaux, Emile (1903). *L'art dans l'Italie méridionale*. Paris: Boccard.
- Bertelli, Gioia (2016). «Acceptus e magister David a Siponto: nuove acquisizioni». Guidetti, Matteo; Mondini, Sara (a cura di), *A mari usque ad mare. Cultura visuale e materiale dall'Adriatico all'India*. Venezia: Ca' Foscari, 63-71.
- Bertelli, Gioia (1994). *S. Maria que est episcopio, La cattedrale di Bari dalle origini al 1034*. Bari: Edipuglia.
- Bertelli, Gioia (2004). «La Cattedrale di età paleocristiana di Santa Maria a Trani». Bertelli, Gioia (a cura di), *Puglia preromanica*. Milano: Jaca Book, 85-9.
- Bertelli, Gioia; Attolico, Angelo Fabio (2011). «Analisi delle strutture architettoniche della Cattedrale di San Sabino di Canosa: primi dati». Bertoldi Lenoci 2011, 723-58.
- Bertoldi Lenoci, Liana (a cura di) (2003). *Canosa. Ricerche storiche 2003 = Convegno di Studio* (14 dicembre 2002). Fasano: Schena
- Bertoldi Lenoci, Liana (a cura di) (2011). *Canosa. Ricerche storiche. Decennio 1999-2009 = Atti*

89 In un caso trans-adriatica (*Simeon Raguseus*) e trans-nazionale ( il caso di *Zanus*).

- del *Convegno di Studio* (12-13 febbraio 2010). Martina Franca: Edizioni Pugliesi.
- Bloch, Herbert (1986). *Montecassino in the Middle Ages*, vol. 2. Roma: Edizioni di storia e letteratura.
- Cadei, Antonio (1990). «La prima committenza normanna». Salomi, Salvatorino (a cura di), *Le porte di bronzo dell'antichità al secolo XIII = Atti del Convegno Internazionale di Studi* (Trieste, 1987). Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 357-72.
- Calò, Silvia (2014-15). *Il corredo epigrafico degli edifici di culto in età medievale. La documentazione del litorale a nord di Bari nei secoli XI-XIV* [tesi di laurea]. Bari: Università degli Studi 'Aldo Moro'.
- Calò Mariani, Maria Stella (1984). «Scultura pugliese del XII secolo. Protomagistri tranesi nei cantieri di Barletta, Trani, Bari e Ragusa». *Studi di storia dell'arte in memoria di M. Rotili*. Napoli: Università di Napoli. Istituto di storia dell'arte, 177-91.
- Campana, Augusto (1985). «Le testimonianze delle iscrizioni». *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*. Modena: Panini, 363-404.
- Capomaccio, Cosma (2002). *Monumentum resurrectionis. Ambone e candelabro per il cero pasquale. Iconografia e iconologia del monumento nella cattedrale di Sessa Aurunca*. Città del Vaticano: Libreria editrice vaticana.
- Castelnuovo, Enrico (1987). «L'artista». Le Goff, Jacques (a cura di), *L'uomo medievale*. Bari-Roma: Laterza, 237-69.
- Castelnuovo, Enrico (2003). «I volti dell'artista medievale. Molte domande, poche risposte». Donato 2003, 3-10.
- Cavallo, Guglielmo (1973). *Rotoli di Exultet dell'Italia meridionale*. Bari: Adriatica.
- Cavallo, Guglielmo; Orofino Giulia; Pecere, Oronzo (1994). *Exultet: rotoli liturgici del medioevo meridionale*. Roma: Istituto poligrafico e zecca dello stato, Libreria dello stato.
- Coden, Fabio (2006). *Corpus della scultura ad incrostazione di mastice nella penisola italiana*. Padova: Il poligrafo.
- Cochetti Pratesi, Lorenza (1958). «Rilievi della Cattedrale di Sessa Aurunca». *Commentari*, 75-87.
- Corsi, Pasquale (1989). «Dalla caduta dell'Impero d'Occidente ai Longobardi». Tateo, Francesco (a cura di), *Storia di Bari. Dalla preistoria al Mille*. Bari: Laterza, 257-80.
- Cosmai, Mario (1982). *Bisceglie nella storia e nell'arte*. Bisceglie: Il Palazzuolo.
- Cronotassi* (1984). *Cronotassi iconografia ed araldica dell'episcopato pugliese*. Bari: Regione Puglia.
- D'Elia, Michele (1976). «A proposito della Cattedrale di Trani». Ronchi, Benedetto (a cura di), *Scritti di storia e arte in onore dell'arcivescovo Giuseppe Carata*. Fasano: Grafischena, 119-48.
- Dietl, Albert (2003). «Iscrizioni e mobilità. Sulla mobilità degli artisti italiani nel Medioevo». Donato 2003, 239-50.
- Dietl, Albert (2009). *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*. 4 Bde. Berlin; München: Deutscher Kunstverlag.
- Donato, Maria Monica (a cura di) (2003). *L'Artista medievale*. Pisa: Scuola Normale Superiore. Annali della Scuola Normale superiore di Pisa 4, Quaderni 16, 3-10.
- Donato, Maria Monica (2011-12). «Il repertorio Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo». *Opera. Nomina. Historiae. Giornale di cultura artistica*, 5(6), I-XXI.
- Drago, Corinna (2002). *San Sabino. Uomo di dialogo e di pace tra Oriente e Occidente = Atti della Santa Visita fatta dal Reposto Giovanni Giacomo Siliceo, dove vi è la Visita locale e reale di tutte le cose esistenti in questa Chiesa*. (Canosa, 26-27-28 ottobre 2001). Trieste: Università, 215-141.
- Du Cange, [1883-7] (1954). *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. Graz: Le Favre.
- Eco, Umberto (2012). *Scritti sul pensiero medievale*. Milano: Bompiani.
- Epstein, Anna Wharton (1983). «The Date and the Significance of the Cathedral of Canosa in Apulia, South Italy». *Dumbarton Oaks Papers* 37, 79-90.
- Falla Castelfranchi, Marina (2011). «La Cattedrale di Canosa non è più normanna». Bertoldi Lenoci 2011, 677-88.
- Fantasia Pasquale (1892). *Il duomo di Bari, ricerche illustrate da 20 tavole*. Bari: Tipografie Cannone.
- Favreau, Robert (1997). *Epigraphie médiévale. Recueil d'articles de Robert Favreau rassembles a l'occasion de son depart a la retraite*. Turnhout: Brepols.
- Fioretti, Paolo (2003). «La Relatio ad limina del 1754». Bertoldi Lenoci 2003, 163-74.
- Fiscovič, Cvito (1962). «Contatti artistici tra la Puglia e la Dalmazia nel Medioevo». *Per una storia delle relazioni tra le due sponde adria-*

- tiche. *Quaderni dell'Archivio Storico Pugliese*, 7, 71-81.
- Foretič, Vinko (1979). «L'Ordine benedettino quale tramite nei rapporti tra le due sponde con particolare riguardo al territorio di Ragusa». *Le relazioni religiose e chiesastico-giurisdizionali = Atti del Congresso* (Bari, 29-31 ottobre 1976). Roma: Centro Studi sulla Storia e Civiltà Adriatica, 129-44.
- Foscolo, Maria Teresa; Ladisa, Camilla (2012). «La documentazione epigrafica della Puglia medievale. Casi di studi da Bari e Terlizzi». *Vetera Christianorum*, 49, 313-130.
- Garton, Tessa (1984). *Early Romanesque Sculpture in Apulia*. New York; London: London University.
- Gattagrisi, Clelia (1999). «Gli elementi architettonici. Età medievale». Mazzei, Marina (a cura di), *Siponto antica*. Foggia: Grenzi, 467-93.
- Gelati, Claudio et al. (1993). *Milano e la Lombardia in età comunale secoli XI-XIII*. Milano: Pizzi.
- Giovanni Arcidiacono (s.d.). *Historia inventionis Sancti Sabini. Acta Sanctorum, Februarii VII*. Bruxelles: Culture et civilisation, 330-1.
- Golinelli, Paolo (1991). *Città e culto dei santi nel medioevo italiano*. Bologna: CLUEB.
- Grelle, Francesco (1991). «Canosa e la Daunia tardo antica». *Puglia paleocristiana e medievale*, vol. 6. Bari Edipuglia, 65-84.
- Guarini, Giovan Battista (1902). «Rogerius Melfie campanarum». *Napoli Nobilissima*, 11(12), 177-80.
- Huillard Breholles, Jean Louis Alphonse (1884). *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la Maison des Souabes dans l'Italie Méridionale*. Paris: Panckoucke.
- Leclercq-Marx, Jaqueline (2001). «Signaturas iconiques et graphiques d'orfèvres dans le Haut Moyen Âge. Une première approche». *Gazette des Beaux-Arts*, 1-16.
- Licinio, Raffaele (2005). «I poteri territoriali: re, signori, vescovi e città». Massafra, Angelo; Salvemini, Biagio (a cura di), *Storia della Puglia. I. Dalle origini al Seicento*. Bari: Laterza, 130-49.
- Lombardi, Francesco (1697). *Compendio cronologico delle vite degli arcivescovi baresi*. Napoli.
- Magistrale, Francesco (1992). «Scritture esposte pugliesi di età normanna». *Scrittura e Civiltà*, XIV, 5-76.
- Malcangi, Pasquale (1906). «Ambone del duomo di S. Sabino in Canosa». *Rassegna Tecnica Pugliese*, 3, 37-41.
- Mariaux, Pierre-Alain (2001). «La Vierge dans l'atelier de Tuotilo. De l'artiste médiévale considéré comme un théodidacte». *Revue de l'histoire des religions*, 218(2), 171-93.
- Martin, Jean Marie (1989). «La colonie sarrasine de Lucera et son environnement. Quelques réflexions». *Mediterraneo medievale, scritti in onore di Francesco Giunta*. Soveria Mannelli: Rubbettino, 797-1011.
- Mavelli, Rita; Tupputi, Anna Maria (a cura di) (2001). *Fragmenta. Il Museo Lapidario del Santuario micaelico del Gargano*. Foggia: Grenzi.
- Maximovic, Jovanka (1962). *Simeon Raguseus (XIV sec.). Per una storia delle relazioni tra le due sponde adriatiche. Quaderni dell'Archivio Storico Pugliese*, 7, 83-98.
- Mende, Ursula (1983). *Die Bronzetüren des Mittelalters (800-1200)*. München: Hirmer.
- Menduni, Giovanni (2007a). «I Prevosti e Ordinari di Canosa in età medievale e moderna». Bertoldi Lenoci, Liana (a cura di), *Canosa. Ricerche storiche 2006 = Atti del Convegno di Studio* (10-12 febbraio 2006). Martina Franca: Edizioni Pugliesi, 217-162.
- Menduni, Giovanni (2007b). «La Basilica Cattedrale di S. Sabino di Canosa e i grandi restauri ottocenteschi (1840-98)». Bertoldi Lenoci, Liana (a cura di), *Canosa. Ricerche storiche 2004 = Convegno di Studio* (7 febbraio 2004). Martina Franca: Edizioni Pugliesi, 205-48.
- Mola, Stefania (1999). «13. L'ambone». Belli D'Elia, Pina (a cura di), *L'angelo, la montagna, il pellegrino. Monte Sant'Angelo e il Santuario di San Michele del Gargano*. Foggia: Grenzi, 60-4.
- Niermeyer, Jan Frederik (1976). *Mediae Latinitatis Lexicon minus*. Leiden: Brill.
- Orselli, Alba Maria (1965). *L'idea e il culto del santo patrono cittadino nella letteratura latina cristiana*. Bologna: Zanichelli.
- Pace, Valentino (1982). «Campania XI secolo. Tradizione e innovazioni in una terra normanna». *Romanico padano, romanico europeo = Atti del Convegno internazionale di studi* (Modena-Parma 1977). Parma: Silva Editore, 225-56.
- Paratore, Ettore (1980). «L'ambone di Bitonto e la predica dell'abate Nicola di Bari». Romanini, Angiola Maria (a cura di), *Federico II e l'arte del Duecento italiano = Atti della III Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma* (Roma 1978). Galatina: Congedo, vol. 1, 227-35.
- Pellegrino, Emilia (1999). «La Cattedrale di Bitonto: i restauri». Gelao, Clara; Jacobitti, Gian

- Marco (a cura di), *Castelli e Cattedrali di Puglia a cent'anni dell'Esposizione Nazionale di Torino*. Bari: Adda, 507-9.
- Petrucchi, Armando (1960). «Codice Diplomatico del monastero benedettino di S. Maria di Tremiti (1005-1237)». *Fonti per la Storia d'Italia*, 98. Roma: Istituto storico italiano per il Medio Evo.
- Pice, Nicola (1989). «Il dictamen di Nicolaus, uno scritto encomiastico dell'età federiciana». Moretti, Felice (a cura di), *Cultura e società in Puglia in età sveva e angioina = Atti del Convegno di studi* (Bitonto, 11-12 dicembre 1987). Bitonto: Centro ricerche di storia e arte bitontina, 283-310.
- Pierno, Marida (2011). «Le iscrizioni della cripta della Cattedrale di Canosa». Bertoldi Lenoci, Liana (a cura di), *Canosa. Ricerche storiche 2010 = Convegno di Studio* (Canosa, 12-13 febbraio 2010). Martina Franca: Edizioni pugliesi, 635-45.
- Pierno, Marida (2009). «Le iscrizioni murate nell'altare della cripta». Belli D'Elia, Pina; Pellegrino Emilia (a cura di), *Le radici della Cattedrale, Lo studio e il restauro del succorpo nel contesto della fabbrica della cattedrale di Bari*. Bari: Edipuglia, 227-9.
- Popović-Radenković, Miriana (1957). «Le relazioni commerciali fra Dubrovnik (Ragusa) e la Puglia nel periodo angioino (1266-1442)». *Archivio Storico per le Province napoletane*, vol. 37, 5-36.
- Pratesi, Alessandro (1975). «Alcune diocesi di Puglia nell'età di Roberto il Guiscardo». *Roberto il Guiscardo e il suo tempo = Atti delle prime Giornate Normanno-Sveve* (Bari, 28-9 maggio 1973), 241-58.
- Recht, Roland, (1998). «La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe médiévale». *Revue de l'art*, 120, 5-10.
- Schäfert -Schuchardt, Horst (1973). *La scultura figurativa dall'11-13 secolo in Puglia*. Bari: Adriatica.
- Schaller, Hans Martin; Paratore, Ettore; Kloos, Rudolf Maria (1970). «L'ambone della cattedrale di Bitonto e l'idea imperiale di Federico II». *Quaderni bitontini*, 1, 227-35.
- Schettini, Francesco (1955). *Mostra documentaria sulla ricostruzione delle suppellettili della Cattedrale di Bari*. Bari: Resta.
- Schettini, Francesco (1953). «L'anastilosi del ciborio di Alfano nella Cattedrale di Bari». *Bollettino d'arte*, 115-124.
- Signorile, Valentina (2007-08). «La chiesa di Santa margherita a Bisceglie: sepolcri ed epigrafi». *Taras*, 27-8, 205-15.
- Sthamer, Eduard (1912). *Dokumente zur Geschichte der Kastellen Bauten Kaiser Friedrichs II und Karls von Anjou, vol. 1: Capitanata*. Leipzig: Hiersemann.
- Taylor, Julie (2003). *Muslims in medieval Italy. The colony at Lucera*. Lanham: Lexington Books.
- Thelen, Heinrich (1980). «Ancora una volta per il rilievo del pulpito di Bitonto». Romanini Angiola Maria (a cura di), *Federico II e l'arte del Duecento italiano = Atti della III Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma* (Roma 1978). Galatina: Congedo, 1, 217-125.
- Toesca, Pietro (1965). *Storia dell'arte italiana, vol. 2,1, Il Medioevo*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 873-1140.
- Tripepi, Antonino (1915). *Curiosità storiche di Basilicata*. Potenza: Garramone.
- Vaiani, Elena (2003). «Il topos dalla dotta mano dagli autori classici alla letteratura artistica attraverso le sottoscrizioni medievali». *Donato* 2003, 345-64.
- Valente, Gaetano (1998). «L'antico duomo di S. Angelo». de Chirico, Vincenzo; Tempesta, Antonio (a cura di), *Schegge da una cattedrale. Le pietre erratiche della collegiata di S. Michele Arcangelo (1235-1782)*. Terlizzi: Ed. Insieme, 13-22.
- Vannucci, Monica (1987). «La firma dell'artista nel Medioevo: testimonianze significative nei monumenti religiosi toscani dei secoli XI-XIII». *Bollettino Storico Pisano*, 61, 119-125.
- Vitolo, Giovanni (2001). *Tra Napoli e Salerno. La costruzione dell'identità cittadina nel Mezzogiorno medievale*. Salerno: CAR.
- Vona, Fabrizio (2006). «Porte in bronzo». Andarò, Maria (a cura di), *Nobiles Officinae: perle, filigrane e trame di seta dal Palazzo Reale di Palermo = Catalogo della mostra*. Catania: Maimone, 531-2.
- Wackernagel, Martin (1908). «La bottega dell'arcidiacono Acceptus, scultore pugliese dell'XI secolo». *Bollettino d'Arte*, 2, 143-50.



## La firma d'artista, i miti vasariani e *Wolvinus magister phaber*

Ivan Foletti  
(Masaryk University, Brno, Czech Republic)

**Abstract** The golden altar of the Basilica of Sant'Ambrogio in Milan, dated to the years of Angilbert II (824-59), is adorned with a figure designated as *Wolvinus magister phaber*. For years, this representation was considered the proud signature of the master directing the workshop responsible for creating this wonderful object. Marco Petoletti qualified such conclusions: in contemporary sources, the golden altar is presented as a sort of ark of the covenant. The name of the ark's creator, Bezalel, is known. Naming the person directing the material execution of the altar then meant giving him a biblical value. In the biblical text another artisan is however mentioned, Ooliab. Should we then imagine that they are both "represented" with the feature of Angilbertus and *Wolvinus*?

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 *Wolvinus magister phaber* e l'altare di Sant'Ambrogio. – 3 *Wolvinus* artista o artigiano? – 4 L'ideatore artista e l'arca milanese. – 5 Conclusione.

**Keywords** *Wolvinus*. Angilbertus. Invention of the Artist. Golden Altar. Iconology.

### 1 Introduzione

Il presente saggio è dedicato a una delle 'firme artistiche' più note del mondo altomedievale: quella di *Wolvinus*, presente sul retro dell'altare aureo di Sant'Ambrogio. Questo splendido oggetto artistico, conservato ancora *in situ* nella omonima basilica milanese, è stato copiosamente studiato negli anni.<sup>1</sup> Dopo iniziali esitazioni la ricerca è oggi unanime nel datare sia la sua concezione sia la sua esecuzione agli anni di Angilberto II (824-59), rappresentato sul retro nell'atto di donare l'altare al santo titolare (fig. 1). specularmente al vescovo donatore si trova l'effigie di un uomo, incoronato dallo stesso Ambrogio, indicato come *Wolvinus magister phaber* (fig. 2). Gli studi si sono rivolti a questa raffigurazione – accompagnata dall'iscrizione rivelatrice – come a un'orgogliosa firma del maestro che dicesse la bottega all'origine del meraviglioso oggetto.<sup>2</sup> Se la presenza della firma in quanto tale non sorprende, diversa è la situazione per la rappresentazio-

ne figurata.<sup>3</sup> Indizi intrinseci al monumento, ma anche estrinseci, come pure recenti studi epigrafici ci obbligano a relativizzare la tesi che immagine e iscrizione debbano essere legati all'emergere di uno status artistico.<sup>4</sup> Vorrei pertanto tornare sulla questione evidenziando il peso storiografico che, sulla scia degli studi vasariani, ha voluto vedere in *Wolvinus* uno dei primi fieri rappresentanti di una 'classe' emergente. Con Herbert Kessler vorrei considerare la nozione di artista, *factor*, dell'altare stesso e, di conseguenza, tematizzare il significato del concetto di 'firma artistica' negli anni carolingi.

Il testo che segue sarà quindi suddiviso in tre parti. In un primo momento si cercherà di presentare *Wolvinus magister phaber* in relazione al monumento stesso. In seconda battuta rifletterò alla sua identità di 'artista' in un contesto storiografico più ampio. L'ultima breve parte sarà quindi dedicata alla nozione di 'firma artistica' come espressione della paternità intellettuale.

1 Cf. soprattutto Bertelli 2012, 41-54. Tra gli studi recenti cf. in particolare Bertelli 2007, 56-74; Thunø 2006, 63-78; Hahn 1999, 167-87. La bibliografia antica è presentata in Bandera 1996, 73-111. Per quanto riguarda i lavori alla tomba cf. de Blaauw 2008, 43-62. È infine importante menzionare la fondamentale monografia di Elbern 1952.

2 Elbern 2000, 750-2 la bibliografia completa aggiornata al 2000; Dietl 2009, 1001-5. Per la questione dello status artistico cf. soprattutto Castelnovo 2009. Per le firme d'artista cf. Donato 2000.

3 Per la diffusione delle sole firme in ambito orafa cf. Dietl 2009, 1001-5.

4 Il caso milanese è prova del prestigio dell'artista per esempio per Claussen 1991, 2: 547-51.



Figura 1. Angilberto, Volvino e bottega, *Domnus Angilbertus*. 840 ca. Argento lavorato a sbalzo. Milano, Basilica di Sant’Ambrogio. © Domenico Ventura



Figura 2. Angilberto, Volvino e bottega, *Wolvinius magister phaber*. 840 ca. Argento lavorato a sbalzo. Milano, Basilica di Sant’Ambrogio. © Domenico Ventura

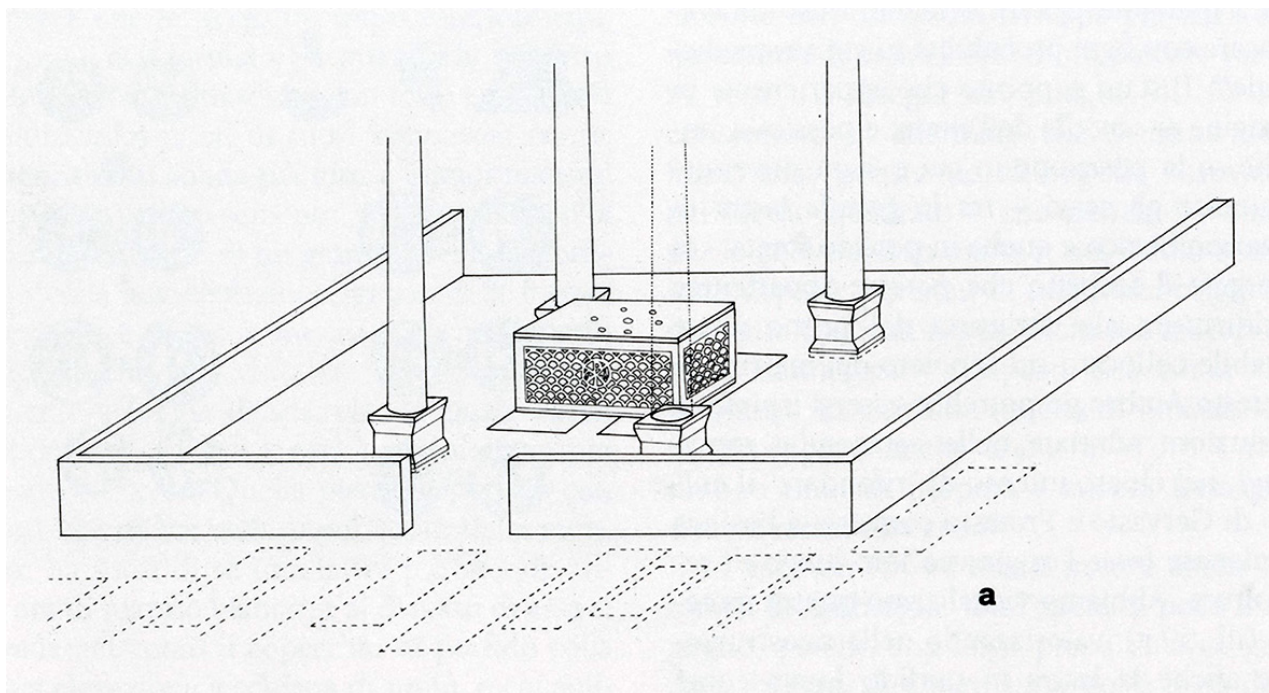


Figura 3. Ricostruzione del presbiterio della Basilica Ambrosiana. Post 386. © Maria Elena Colombo 2007

## 2 *Wolvinius magister phaber* e l'altare di Sant'Ambrogio

L'altare della Basilica Ambrosiana milanese è uno dei monumenti più impressionanti sopravvissuti dal mondo altomedievale fino ai giorni nostri. Eseguito, come detto, negli anni dell'Arcivescovo milanese Angilberto II, questo lussuoso oggetto era stato concepito per dar nuovo lustro alle tombe di Ambrogio, Gervasio e Protasio (fig. 3). Seppelliti negli ultimi decenni del IV secolo - nel 386 i due martiri e nel 397 Ambrogio - sotto il pavimento della Basilica, in due distinti loculi, i tre corpi santi vennero innalzati in un sarcofago comune posto perpendicolarmente rispetto alle tombe originali orientate (fig. 4) (cf. Löss 2016, 55-80; Lusuardi Siena 2009, 125-53). Le reliquie corporali vennero quindi 'mescolate' in un unico sarcofago purpureo tardoantico, di spoglio, coperto a sua volta da una vera e propria cassa assemblata con metalli preziosi (Cupperi [2002] (2004), 141-76; de Blaauw 2008, 43-62). Su un telaio ligneo sono infatti disposti sottili rilievi - aurei per la parte anteriore e argentei per gli altri tre lati - lavorati a sbalzo.

La percezione di questo oggetto doveva essere duplice: per lo spettatore presente nella navata doveva trattarsi di uno splendido reliquiario, ri-

coperto da smalti e pietre preziose, che dialogava con le immagini dell'abside celebrando così i santi ambrosiani (fig. 5) (Foletti 2017a). Solo uno sguardo ravvicinato, esclusivo, consentiva la contemplazione di due cicli narrativi con la vita del Cristo sul lato rivolto verso il popolo e con la biografia di Ambrogio da Milano su quello posteriore. Celata alla vista dei non invitati, sul retro dell'altare è collocata una *fenestella confessionis*, chiusa da due battenti argentei che danno accesso al sarcofago purpureo, a sua volta a contatto con le sante reliquie (fig. 6). Ed è su questa *fenestella* che si trova - essendo pertanto visibile soltanto quando quest'ultima è chiusa - il dittico con quelli che sono stati tradizionalmente letti come 'committente' e 'artista', ossia Angilberto e Volvino.

Come dimostrato da Barbara Bruderer, a Sant'Ambrogio la liturgia eucaristica veniva celebrata con le spalle rivolte al popolo, ossia di fronte al lato anteriore dell'altare (2016). Il celebrante doveva avere davanti agli occhi le storie cristologiche. Non abbiamo invece nessun documento che ci parli direttamente di un uso liturgico preciso del lato posteriore. Certo, come supposto dalla stessa Bruderer, l'altare va immaginato come un epicentro vero e proprio con un movimento concentrico da tutti



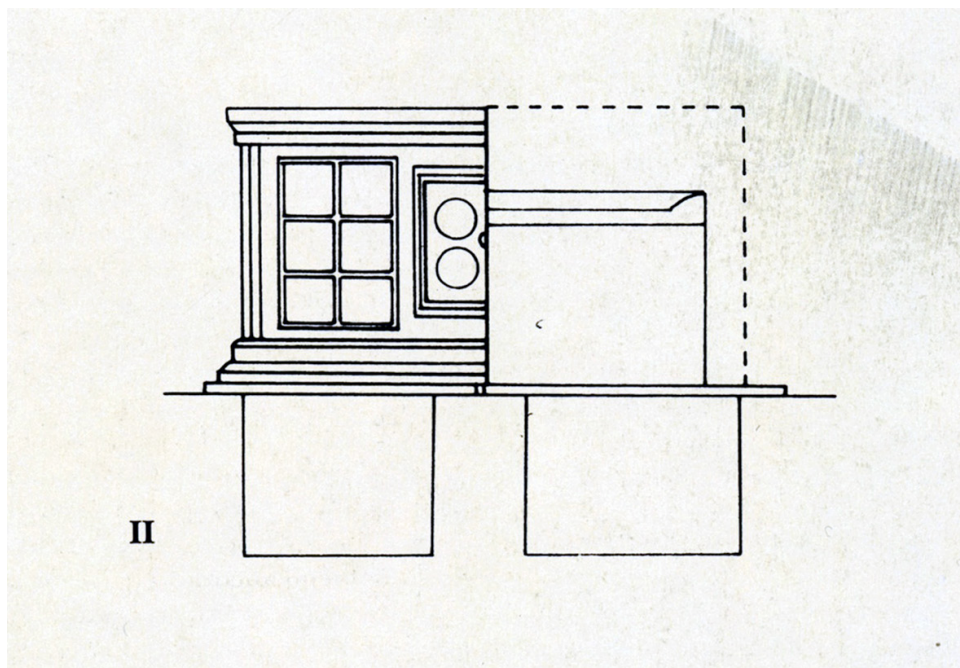


Figura 4. Ricostruzione dell'altare della Basilica Ambrosiana negli anni di Angilberto II. 824-59. © Giuliana Righetto 1995

lati, una visione ordinaria da vicino non è però documentata. Sappiamo inoltre che nella conca absidale sedevano durante i sinodi, come quello del 842, i vescovi suffraganei della metropoli ambrosiana.<sup>5</sup> Allo stesso modo degli spettatori della navata, essi non potevano però decifrare il ciclo ambrosiano, troppo minuto, e ancora meno leggere le iscrizioni che accompagnano tutto il ciclo e che sono le uniche a identificare chiaramente Angilberto e soprattutto Volvino. Siamo quindi di fronte a un monumento eccezionale in cui la ricchissima narrazione del lato posteriore, come pure la 'leggibilità' delle raffigurazioni di Angilberto e Volvino non sembrano avere una funzione liturgica e neppure di rappresentazione politica, ad ampio raggio, del committente. Il solo modo in cui tale ciclo può essere contemplato e compreso è infatti inquadrabile nel contesto di una devozione privata (o semi-privata), in ginocchio, con uno sguardo molto ravvicinato. Il dettaglio della posizione genuflessa è cruciale, è soltanto in questa postura che le iscrizioni sono realmente leggibili.

Dati questi elementi l'ipotesi proposta per una 'lettura' generale del ciclo ambrosiano è quella del culto delle reliquie: inginocchiato di fronte

all'altare il devoto – e doveva certamente trattarsi di un pubblico selezionatissimo che aveva accesso al presbiterio – poteva contemplare le scene ambrosiane e affacciarsi alla *fenestella*. La fruizione dei due 'ritratti' che qui ci interessano doveva però essere più complessa: aperta la *fenestella*, diventano infatti invisibili. Se poi l'apertura era completa, come plausibile, i battenti della *fenestella* dovevano velare la vista di una parte del ciclo ambrosiano. In altri termini, l'accesso alle reliquie limitava la fruizione del ciclo narrativo e rendeva invisibile l'immagine del committente. La sola soluzione logica che sembra emergere da questo stato di cose è che si devono presumere due diversi usi: quello di una contemplazione dell'altare-reliquiario in quanto oggetto narrativo e quello della venerazione 'diretta' delle reliquie. Queste due azioni non potevano essere simultanee, ma per forza successive. Inoltre, se la prima poteva svolgersi in maniera autonoma, la seconda solo difficilmente. La presenza di Angilberto e Volvino sull'altare sarebbe quindi un gesto di rappresentazione destinato a chi contemplava la tomba-altare, allo stesso tempo, però, considerata la difficile leggibilità, il suo impatto era limitato ai selezionati eletti che accedevano al presbiterio.

<sup>5</sup> Per il sinodo dell'842 cf. Navoni 1990, 103. La posizione dei vescovi può essere immaginata grazie alla fruizione dell'abside descritta, per l'incoronamento regale di Ottone I, da Landolfo Seniore 1848, 32-100; II, 16, 53.



Figura 5. Veduta della Basilica Ambrosiana. 2015. Milano, Basilica di Sant'Ambrogio © Domenico Ventura



Figura 6. Angilberto, Volvino e bottega, *Fenestella confessionis*. 840 ca. Argento lavorato a sbalzo. Milano, Basilica di Sant'Ambrogio. © Domenico Ventura

Come un atto di umiltà tutto ambrosiano - il vescovo aveva 'ceduto' nel 386 a Gervasio e Protasio il posto a destra sotto l'altare della basilica che aveva preparato per se stesso (Ambrogio 1988, 154-63) - deve invece essere intesa la scelta di rappresentare i due personaggi proprio sui battenti della *fenestella*: il committente scompare quando viene reso possibile il contatto 'diretto' con le sante reliquie. La stessa ambiguità si ritrova nella collocazione della scena: Angilberto e Volvino sono incoronati dal santo titolare, ma l'episodio si trova nei due clipei inferiori, quasi a livello del suolo, in una posizione con una fruizione visiva tutto sommato limitata.

Ho cercato di dimostrare altrove che il progetto altamente intellettuale della narrazione ambrosiana potesse, oltre alla celebrazione del santo, essere interpretata come un manifesto anti-longobardo (Foletti 2017b). Per la sua stessa natura di santo antieretico Ambrogio era stato usato nei secoli come uno strumento di esclusione etnica e perciò guardato con diffidenza da chi professava di appartenere alla *stirps langobardorum* (Foletti

2017b, 100-1, 105-8). Nel nuovo progetto franco il santo titolare assumeva un significato importante: celebrarlo corrispondeva non soltanto ad affermare continuità con il passato imperiale (e romano) della città, ma anche a umiliare implicitamente i vinti. La scelta degli episodi narrativi doveva, selezionando i momenti percepiti come antieretici, essere dettata molto chiaramente da questi propositi. In questo senso la presenza di Angilberto potrebbe allora essere spiegata dal suo forte ruolo istituzionale nel progetto franco - l'arcivescovo fu due volte *missus dominicus* - e anche dalla sua appartenenza 'etnica' alla stirpe dei vincitori (Bertolini 1961, 382-4). Se tale lettura corrispondesse al vero la presenza di Volvino, la cui origine franca sembra molto probabile, potrebbe andare nella stessa direzione (Elbern 2000, 750; Hlawitschka 1960, 25, 48ss., 292ss). In tensione tra orgoglio e umiltà le immagini dei due attori responsabili della creazione di questo monumento potrebbero caricarsi di senso nella percezione sinergica del monumento stesso. Raffigurare Ambrogio nell'atto di incoronarli sarebbe una conferma quanto mai esplicita del nuovo prestigio celeste che questo santo, marginale negli anni precedenti alla conquista franca del 774, aveva assunto nella cosmologia dei vincitori.

### 3 Volvino artista o artigiano?

Se la raffigurazione umile e gloriosa di Angilberto e Volvino sembra completare il prestigioso progetto dell'altare aureo, resta aperta la domanda centrale di questo saggio, il perché della presenza di Volvino in una posizione tanto privilegiata. Nelle importanti pagine dedicate a questo personaggio da Victor Elbern possiamo leggere:

La rappresentazione del maestro in ogni caso non può essere intesa senza l'espressa approvazione del committente di alto livello, che volle in tal modo onorare l'eccezionale prestazione di un maestro rinomato, che, prima di completare l'opera, aveva forse ricevuto la 'corona della vita', morendo (2000, 751).

È proprio l'eccezionale qualità di questo oggetto a giustificare la posizione esclusiva di Volvino, che Elbern considera il capo di un'importante bottega responsabile della complessa e diversificata composizione dell'altare in cui lo studioso (750-1) identifica quattro 'mani' diverse (contro



Figura 7. Scena di presentazione a Carlo il Calvo. 845-6. Manoscritto miniato. Parigi, Bibliothèque Nationale de France. © Wikimedia Commons

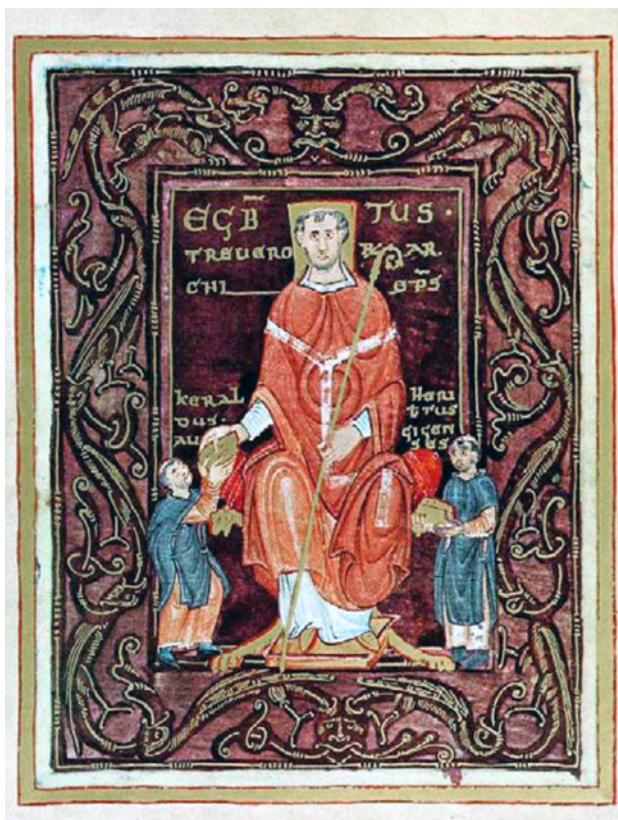


Figura 8. Keraldus e Heribertus Augigenses, *Egberto di Treviri* e *Keraldus e Heribertus Augigenses*. 980-93. Manoscritto miniato. Treviri, Stadtbibliothek Trier. Stadtbibliothek. © Wikimedia Commons

le tre menzionate recentemente da Bertelli 2012, 49-53). Elbern riconosce però che «Enigmatica rimane l'immagine, unica nel suo genere, di s. Ambrogio che incorona parallelamente l'arcivescovo e il *magister phaber*» (2000, 751). Tra le raffigurazioni contemporanee per certi versi simili possiamo solo citare quella del poeta, probabilmente *Audradus*, autore della prima bibbia di Carlo il Calvo (fig. 7) (cf. Dutton, Kessler 1997, 12-9, 74-8). Quest'ultimo si rappresenta nella scena della donazione all'imperatore, ma non menziona il proprio nome. Inoltre, ad essere raffigurato è il poeta e non il *Maestro C*, autore delle miniature, che pure, secondo Herbert Kessler, ha lavorato in un intenso dialogo con *Audradus* (Dutton, Kessler 1997, 78-9). Attestazioni affini, con rappresentati gli artefici, appaiono pertanto soltanto nelle decorazioni di manoscritti posteriori. Bisogna menzionare prima di tutto il *Codex Egberti*, datato agli ultimi decenni del

X secolo (fig. 8) (Franz 2005). Il confronto tra i due monumenti dimostra però una differenza abissale: nel *Codex Egberti* Keraldus e Heribertus Augigenses, i due miniatori della Reichenau, sono di statura estremamente ridotta rispetto al committente, che è designato nel testo come il destinatario del dono.<sup>6</sup> Committente e artigiano sono qui su piani completamente diversi, nulla da spartire con la situazione milanese dove i due sono raffigurati praticamente alla pari: Volvino è collocato sul lato destro rispetto all'abside ma è Angilberto a donare l'altare. Una consonanza visiva può essere forse riscontrata nel celeberrimo *Horologium Olomucense* di Stoccolma, datato però addirittura al 1136 (Bistrický, Červenka 2011.). Nell'incipit sono ritratti il pittore Hildebert e persino il suo assistente Everwin. A Hildebert non fa qui da pendant la figura del committente bensì quella del copista. E tutto questo in un contesto molto più tardo

6 Discute la relazione tra artigiani e committente Brenk 1994.



Figura 9. Hildeberto e Everwino, *Incipit dell'Horologium Olomucense*. 1136. Manoscritto miniato. Stoccolma, Kungliga biblioteket (A 144). © Wikimedia Commons

nel quale effettivamente la figura di chi ha eseguito l'oggetto sembra in evidente ascesa come dimostra un disegno scherzoso, in fondo a un *De Civitate Dei*, in cui ritroviamo gli stessi Hildebert ed Everwin.<sup>7</sup> L'affinità delle composizioni dell'altare di Sant'Ambrogio con la produzione carolingia di manoscritti – Elbern mette addirittura l'altare in relazione con la prima Bibbia di Carlo il Calvo – potrebbe quindi lasciare supporre una matrice visiva simile:<sup>8</sup> oltre alla rappre-

sentazione dei committenti, la stessa 'presenza' di Angilberto e Volvino in fondo alla 'pagina', come nel caso dell'*Horologium* di Stoccolma, potrebbe essere un implicito rimando a una cultura libraria. Un dato tutto sommato plausibile anche vista l'articolazione del lato posteriore nella sua concezione complessa tra testo e immagine, progettato con ogni probabilità per una vera e propria lettura. A livello dei contenuti, però, la composizione milanese è profondamente diversa e lascerebbe intuire, per Volvino, uno status sociale assolutamente eccezionale anche per epoche ben più tarde.

È datato ad anni molto vicini un documento – l'iscrizione postuma dedicata a Oddone da Metz, architetto della Cappella Palatina di Aquisgrana – che potrebbe essere interpretato in maniera molto simile:

Questa sala [la cappella palatina] eccellente per altezza è stata costruita da Carlo Magno. L'egregio maestro Oddone – che ha trovato nella città di Metz il suo [eterno] riposo – l'ha eseguita (Wortlaut nach Wien, ÖNB, Cod. lat. 969).<sup>9</sup>

Nel testo si distingue però chiaramente tra *instituit* (in questo caso erigere, costruire) e *explevit* (completare, compiere, eseguire). La distinzione tra i ruoli dei due personaggi, e tornerò ancora sulla questione, è pertanto molto chiara. Altra appare, anche in questo caso, la valenza dell'altare nel quale, eccetto per l'atto di donare, Angilberto e Volvino si trovano su un piano di apparentemente assoluta uguaglianza.

Se un riferimento visivo alla cultura dei manoscritti carolingi sembra pertanto verosimile, il significato iconologico della rappresentazione sull'altare risulta radicalmente diverso dagli esempi ricordati qui sopra. Come dimostrato anche dall'iscrizione di Oddone, se alcuni personaggi eccezionali meritano d'essere menzionati accanto al committente dell'opera, il loro ruolo è chiaramente secondario rispetto a quest'ultimo. È quindi pensabile assumere per il solo Volvino uno status decisamente superiore ai suoi colleghi contemporanei e posteriori?

7 Černý 2009, 88. Ed è proprio in quegli anni che comincia ad emergere lo status di artista cf. Mariaux 2013, 181-91

8 Per le prossimità formali vengono citati da Elbern (2000, 751) il codice di Eginio (Berlino, Staatsbibl., Phill. 1676), un manoscritto delle *Homiliae* di Gregorio Magno (Vercelli, Bibl. Capitolare, CXLVIII) oltre a manoscritti prodotti dalla scuola di Tours, tra cui la prima Bibbia di Carlo il Calvo (Parigi, BN, lat. 1).

9 «*Insignem hanc dignitatis aulam Karolus caesar magnus instituit, egregius Odo magister explevit. Metensi fotus in urbe quiescit*», cf. Giersiepen 2017.



Figura 10. Jana Čuprová, *Restituzione dello spazio absidale dell'oratorio privato di Theodulfo all'inizio del IX secolo*. 2014. Acquarello. Brno, Center for Early Medieval Studies © Jana Čuprová, Ivan Foletti

In anni recenti Marco Petoletti ha proposto una lettura estremamente interessante per spiegare la presenza di Volvino sull'altare aureo (2016, 13-38). A suo modo di vedere, infatti, l'altare aureo dell'Ambrosiana deve essere interpretato - tra le altre cose - come un'arca dell'alleanza. La prova di questo significato si troverebbe nella liturgia stessa: nel *Manuale ambrosiano*, le cui più antiche copie risalgono al X secolo, ma che certamente riprende una prassi rituale più antica, si fa menzione di una processione che si svolge il 7 dicembre da Santa Maria Maggiore alla basilica Ambrosiana (Petoletti 2016, 22). I canti che accompagnano la processione sono tratti dalla Bibbia. In uno di essi viene cantata la promessa dei figli d'Israele di obbedire a Giosuè come avevano obbedito a Mosè (Giosuè 1, 17). Il testo procede con un accostamento tra Mosè e Ambrogio ed è quindi evocato il tesoro: «Apparuit thesaurus Ambrosius in mundo:

dignetur rogare pro nobis Filium Dei» (Magistretti 1904, 21-2). Secondo Petoletti questo passo è molto vicino ai versi 3-4 dell'iscrizione dedicatoria dell'altare: «Thesaurus tamen haec cuncto potiore metallo / ossibus interuis pollet donata sacratis».<sup>10</sup> Durante la processione l'altare diviene quindi una nuova arca dell'alleanza. Ritengo che l'ipotesi di Petoletti diventi ancora più solida se si prendono in considerazione l'uso che si fa dell'arca dell'alleanza nello spazio sacro dei primi decenni del IX secolo e la forma stessa dell'altare. Per quanto riguarda la presenza dell'arca dell'alleanza nello spazio sacro basta ricordare Rabano Mauro che nella chiesa di Fulda - dove era abate - creò un reliquiario in forma di arca dell'alleanza e lo posizionò nell'abside orientale (Hahn 2005, 253; 2012, 110-1). Allo stesso modo nel suo oratorio privato a Germigny-des-Près, presso Orléans, il Vescovo Teodulfo fece raffigurare nel mosaico absidale

<sup>10</sup> «Tuttavia quest'arca ha valore per un tesoro di maggior pregio di ogni metallo, dotata all'interno di sacre ossa». La traduzione è di Petoletti, per le iscrizioni cf. Ferrari 1996, 150.

un'arca dell'alleanza (fig. 10).<sup>11</sup> Ho recentemente interpretato questa immagine come un rimando al Santo sepolcro ma soprattutto come richiamo visivo di una prassi rituale che giocava su un'ambiguità intrinseca alla stessa nozione di 'arca' (Foletti 2014, 32-49). Nel latino tardoantico e medievale questo termine ha almeno quattro significati principali: quello di arca dell'alleanza, di arca di Noè, di tomba (e quindi reliquiario) e di altare (Blaise [1954-67] 2005). Tale ambiguità è, nel caso milanese, particolarmente esplicita: siamo in presenza di una tomba, reliquiario e altare che ha le sembianze canoniche dell'arca dell'alleanza così come le conosciamo da esempi tardoantichi - per esempio a Santa Maria Maggiore a Roma - oltre che, appunto, dal sacello franco di Germigny-des-Près. Il termine 'arca' è infine presente anche nella stessa iscrizione dedicatoria (Ferrari 1996, 150).

Partendo dunque dalla considerazione che l'altare aureo può essere interpretato anche come arca dell'alleanza, Petoletti propone di vedere nell'immagine di Volvino un riferimento al suo artefice: Bezalèl. Nel testo dell'Esodo leggiamo al riguardo:

Il Signore parlò a Mosè e gli disse: «Vedi, ho chiamato per nome Besalèl, figlio di Uri, figlio di Cur, della tribù di Giuda. L'ho riempito dello spirito di Dio, perché abbia saggezza, intelligenza e scienza in ogni genere di lavoro, per ideare progetti da realizzare in oro, argento e bronzo, per intagliare le pietre da incastonare, per scolpire il legno ed eseguire ogni sorta di lavoro». (Esodo 31, 1-5)<sup>12</sup>

Secondo Petoletti, quindi, il ruolo eccezionale assunto da Volvino si spiegherebbe proprio in virtù dei riferimenti all'arca: il nome dell'artigiano, autore del progetto, deve essere menzionato e rappresentato soprattutto per ricordare Bezalèl, strumento di Dio (Petoletti 2016, 22-3). In questo senso potrebbero anche essere interpretati i due Arcangeli presenti sulla stessa *fenestella*. All'inverso la presenza e il nome dell'artigiano diventerebbe prova del fatto che siamo di fronte a una nuova arca dell'alleanza, costruita attorno alle sa-

cre ossa di Ambrogio e dei due martiri. In questa maniera Petoletti stravolge la visione tradizionale della figura di Volvino, la cui presenza sull'altare diventa soprattutto strumentale. Invece dell'artista creatore è semplicemente l'artigiano a essere raffigurato, quanto si vuole enfatizzare è pertanto il suo ruolo di 'strumento' divino.

#### 4 L'ideatore artista e l'arca milanese

Premettendo che l'ipotesi di Petoletti è molto seducente e importante, credo che sia possibile spingerci oltre nel nostro ragionamento. Può fungere da punto di partenza un dettaglio nel testo biblico che lo studioso milanese non riporta, ossia i versi che seguono la prima menzione di Bezalèl:

Ed ecco, gli ho dato per compagno Ooliab, figlio di Achisamàc, della tribù di Dan. Inoltre nel cuore di ogni artista ho infuso saggezza, perché possano eseguire quanto ti ho comandato (Esodo 31, 6).<sup>13</sup>

Oltre a Bezalèl viene indicato un secondo creatore. Tra i due vi è evidente gerarchia, ma non differenza di stato, entrambi sono designati nella vulgata con il termine *eruditus*, ossia saggio ma anche esperto e capace. Il fatto che nell'Esodo vengano nominati due artigiani, un maestro e il suo aiutante, potrebbe forse spiegare in parte perché nel *Codex Egberti* e nell'*Horologium* di Stoccolma sono raffigurate coppie di artigiani. Stando così le cose, le anomalie figurative dell'altare aureo trovano allora una interpretazione plausibile: non è solo Volvino a dover essere considerato l'artefice dell'arca-altare milanese, ma lo stesso Angilberto, che offre l'oggetto concluso ad Ambrogio, assumerebbe il ruolo dell'*eruditus* veterotestamentario. Diversi argomenti convergono a sostegno di questa ipotesi: oltre al testo biblico abbiamo l'evidente similarità della posizione delle due figure, pur con una gerarchia chiara. Uno, Angilberto, deve essere inteso come il maestro principale; l'altro, Volvino, come quel-

11 Cf. gli studi recenti di Freeman, Meyvaert 2001, 125-39; Caillet 2005, 28-31; Mackie 2007, 45-58. Merita una menzione anche il classico Grabar 1954.

12 *Locutusque est Dominus ad Moysen, dicens: Ecce, vocavi ex nomine Beseleel filium Uri filii Hur de tribu Juda, et implevi spiritu Dei, sapientia, et intelligentia et scientia in omni opere, ad excogitandum quidquid fabrefieri potest ex auro, et argento, et aere, marmore, et gemmis, et diversitate lignorum.*

13 *Dedique ei socium Ooliab filium Achisamech de tribu Dan. Et in corde omnis eruditi posui sapientiam: ut faciant cuncta quae praecepti tibi.*

lo secondario. Nel presente caso potremmo addirittura proporre una suddivisione di compiti: Angilberto è colui che concepisce, Volvino colui che esegue. Vanno recepiti in questo senso i *tituli* che designano il primo come 'signore' e l'altro come 'fabbro'. Una simile dicotomia può essere individuata anche nell'iscrizione sulla relazione tra Carlo Magno e Oddone: ad agire sono entrambi ma diversamente, ognuno con un proprio ruolo. Quanto è pertanto rappresentato sembra essere una collaborazione tra arti liberali, personificate da Angilberto, e meccaniche, incarnate da Volvino. Contrariamente alla tradizionale opposizione, qui entrambi sembrano concorrere alla creazione di un oggetto splendido: un'arca, ad *maiolem Dei gloria* (Frugoni 1991, 529-34). L'immagine e la concezione dell'altare sembrano quindi indicare una nuova dignità per le arti meccaniche, rispecchiando forse in questo senso il testo biblico per il quale nel cuore di entrambi i creatori dell'arca «Dio ha infuso saggezza». Non a caso, come giustamente ricorda Fabrizio Crivello, soprattutto nei *milieu* monastici di quegli anni, chi esegue a immagine di Tuotillo delle opere d'arte ha in realtà uno status molto più complesso essendo capace di combinare arti meccaniche e arti liberali (Crivello 2004, 26-34, 27-8). A completare questo panorama vi è il caso del celebre Eginardo, biografo di Carlo Magno, e committente di spicco alla corte carolingia (Elbern 1994). Il nome che questo intellettuale si era attribuito seguendo l'usanza di corte fu quello di Bezalèl (Crivello 2004, 29).

Nel suo fondamentale contributo *Seeing Medieval Art*, Herbert Kessler dedica pagine importanti alla nozione della produzione delle opere d'arte medievali (2004). Kessler indica come il committente – è il caso del celebre Gisleberto – possa 'firmare' un oggetto d'arte, come il timpano di Autun in quanto suo ideatore, mettendo completamente in ombra l'artigiano responsabile dell'esecuzione materiale del monumento (Kessler 2004, 45-64). Il processo descritto da Kessler è tra l'altro tutto sommato molto simile alle pratiche dell'arte contemporanea dove la figura dell'artista si stilizza sempre più spesso in colui che concepisce l'oggetto (reale o virtuale) e non più colui che lo esegue. Questo non è però il caso milanese dove evidentemente i due ruoli sono rappresentati come complementari, a immagine dei due creatori biblici che realizzano in

maniera sinergica il volere divino. Teologia e orficeria concorrono così alla creazione di un unico oggetto, di grande raffinatezza intellettuale e di incredibile qualità artigianale.

A questo punto deve d'essere menzionato un oggetto che potrebbe essere definito come una sorta di meteora, tanto non trova confronti, e che è anche il solo pendant visivo al caso di Sant'Ambrogio. Si tratta dell'effigie del maestro Ursus sulla lastra scolpita di San Pietro in Valle a Ferentillo e datata al 739 (fig. 11) (Dell'Acqua 2004, 20-5). Accanto a Ursus – accompagnato, come nel caso di Volvino, una 'firma' (*Ursus me fecit*) – si trova una seconda figura, molto simile. Francesca Dell'Acqua vi ha individuato il committente dell'oggetto, Ilderico Dagileopa, il cui nome appare nell'iscrizione dedicatoria (2004, 20). In origine la lastra deve essere stata parte di un altare scolpito. Dal punto di vista della forma non esistono oggetti più distanti tra di loro, il contenuto iconologico appare però estremamente simile: su un altare (e quindi *arca*) i due artefici, committente e scultore, possono essere raffigurati come i nuovi Bezalèl e Ooliàb: due strumenti della volontà divina. Sembra quindi che sia l'altare, un oggetto liturgico eccezionale, a giustificare le raffigurazioni degli artefici.

## 5 Conclusione

Il presente testo era partito dalla domanda sull'identità artistica di Volvino e sulla natura della sua 'firma'. Come spero aver dimostrato la sua figura non può in nessun caso essere intesa, sulla scia delle considerazioni vasariane, come quella di un proto-artista.<sup>14</sup> Sembra essere stata pertanto la stessa nozione moderna e quindi romantica di 'artista' ad aver direzionato, con ogni probabilità, le riflessioni sulla figura di Volvino. Quanto invece emerge dall'analisi proposta qui sopra è molto più complesso e forse più aderente al pensiero degli anni carolingi. La scelta di una 'doppia firma' va intesa come uno scostamento dalla tradizione che contemplava le immagini dei committenti, come pure le firme degli orafi. La scelta milanese deve essere compresa come un riferimento intellettuale e molto preciso ai due creatori dell'antica arca. La decisione di rappresentarsi nelle vesti di Bezalèl e Ooliàb indica però un dato ulteriore: il vero creatore dello splendido cimelio diventa, nella retorica figurativa, Dio stesso. Si tratta di un'idea molto diffusa tra i pensatori carolingi per i quali l'arca

14 È così invece che l'intende la critica, cf. la sintesi di Claussen 1991, 547.





Figura 11. Ursus, *Altare con raffigurati Ursus e Ilderico Dagileopa (?)*. 739. Lastra scolpita. San Pietro in Valle. Ferentillo.

© Wikimedia Commons

dell'alleanza era un oggetto d'arte eccezionale (e in certi casi il solo ammesso) proprio perché ispirata dall'unico autentico creatore.<sup>15</sup> L'altare ambrosiano è pertanto 'firmato' ma, come osservano giustamente Kessler (2004, 45-6) e Leclercq-Marx (2001), ogni firma altomedievale deve essere interpretata come un segno iconologico.

## Bibliografia

- Ambrogio (1988). «Lettera 77». Banterle, Gabriele (a cura di), *Discorsi e lettere II/III. Lettere (70-7)*. Milano; Roma : Città Nuova, 154-63.
- Bandera, Sandrina (1996). «L'altare di Sant'Ambrogio: indagine storico-artistica». Capponi, Carlo (a cura di), *L'altare d'oro di Sant'Ambrogio*. Cisinello Balsamo: Silvana Editoriale, 73-111.
- Bertelli, Carlo (2007). «L'altare di Sant'Ambrogio a Milano». *FMR. Edizione italiana*, 19, 56-74.
- Bertelli, Carlo (2012). «L'altare di Volvinio nella basilica milanese di Sant'Ambrogio». *Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda*, 5, 41-54.
- Bertolini, Margherita Giuliana (1961). s.v. «Angilberto». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana.
- Bistrický, Jan; Červenka, Stanislav (2011). *Olomoucké horologium: kolektář biskupa Jindřicha Zdíka = Horologium Olomucense: Kollektar des Bischofs Heinrich Zdík*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouc.
- Blaise, Albert [1954-67] (2005). s.v. «Arca». *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*. Edizione rivista e corretta da P. Tombeur. Turnhout.
- Brenk, Beat (1994). s.v. «Committenza». Romani, Maria Angiola (a cura di), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 3. Roma : Istituto della Enciclopedia italiana, 203-18.
- Bruderer, Barbara (2016). *La posizione del celebrante nella liturgia eucaristica nel rito ambrosiano medievale*, Roma: testo inedito.
- Caillet, Jean-Pierre (2005). *L'art carolingien*. Paris: Flammarion, 28-31.
- Castelnuovo, Enrico (a cura di) (2004). *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*. Roma: Laterza.

<sup>15</sup> Eccezionale è, in questo, il pensiero di Teodulfo, cf. Freeman 1957, 699-701; Freeman, Meyvaert 1998.

- Černý, Pavol (2009). «Iluminované rukopisy Zdíková skriptoria». Hrbáčová, Jana (ed.), *Jindřich Zdík (1126-50): olomoucký biskup uprostřed Evropy*. Olomouc: Muzeum.
- Claussen, Peter C. (1991). s.v. «Artista». Romanini, Maria Angiola (a cura di) *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 2. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 547-51.
- Crivello, Fabrizio (2004). «Tuotilo: l'artista in età carolingia». Castelnuovo, Enrico (a cura di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*. Roma: Laterza.
- Cupperi, Walter [2002] (2004). «'Regia purpureo marmore crusta tegit' il sarcofago reimpiegato per la sepoltura di sant'Ambrogio e la tradizione dell'antico nella Basilica ambrosiana a Milano». Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa. *Annali della Scuola Normale superiore di Pisa* 4, Quaderni 16, 141-76.
- de Blaauw, Sible (2008). «Il culto di Sant'Ambrogio e l'altare della basilica Ambrosiana a Milano». Ricciardelli, Fabrizio (a cura di), *I luoghi del sacro. Il sacro e la città fra Medioevo ed Età moderna*. Firenze: Pagliai, 43-62.
- Dell'Acqua, Francesca (2004). «Ursus 'magester': uno scultore di età longobarda». Castelnuovo, Enrico (a cura di), *Artifex bonus. Il mondo dell'artista medievale*. Roma: Laterza, 20-5.
- Dietl, Albert (2009). *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*. 4 Bde. Berlin; München: Deutscher Kunstverlag.
- Donato, Maria Monica (a cura di) (2000). *Le opere e i nomi: prospettive sulla 'firma' medievale; in margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del medioevo italiano*. Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa.
- Dutton, Paul E.; Kessler, Herbert L. (1997). *The poetry and paintings of the first bible of Charles the Bald*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Elbern Viktor H. (1994). s.v. «Eginardo». Romanini, Maria Angiola, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 5. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 772-3.
- Elbern, Viktor H. (1952). *Der karolingische Goltar von Mailand*. Bonn: Kunsthistor. Inst. der Univ.
- Elbern, Viktor H. (2000). s.v. «Vuolvinio». Romanini, Maria Angiola (a cura di), *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 11. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 750-2.
- Ferrari, Mirella (1996). «Le iscrizioni». Capponi, Carlo (a cura di), *L'altare d'oro di Sant'Ambrogio*. Milano: Silvana, 145-55.
- Foletti, Ivan (2014). «Germigny-des-Prés, il Santo Sepolcro e la Gerusalemme celeste». *Convivium*, 1(1), 32-49.
- Foletti, Ivan (2017a). *Oggetti, Reliquie, Migranti. La basilica Ambrosiana e il culto dei suoi santi (386-973)*. Roma: Viella.
- Foletti, Ivan (2017b). «Le fléau des hérétiques. Ambroise de Milan, l'exclusion "ethnique" et l'autel d'or de la basilique Ambrosiana». *Bulletin Monumental*, 175(2), 99-112, 201-3.
- Foletti, Ivan; Quadri, Irene; Rossi, Marco (a cura di), *Milano allo specchio: da Costantino al Barbarossa: l'autopercezione di una capitale*. Roma: Viella.
- Franz, Gunther (Hrsg.) (2005). *Der Egbert-Codex. Das Leben Jesu. Ein Höhepunkt der Buchmalerei vor 1000 Jahren = Katalog zur Ausstellung*. Stuttgart: Wiss. Buchges.
- Freeman, Anne (1957). «Theodulf of Orleans and the Libri Carolini». *Speculum*, 32(4), 663-705.
- Freeman, Anne; Meyvaert, Paul (1998). «Opus Caroli regis contra synodum (Libri Carolini)», in *Monumenta Germaniae historica*, suppl. 1. *Concilia*, 2. Hannover: Hahnsche Buchhandlung.
- Freeman, Anne; Meyvaert, Paul (2001). The meaning of Theodulf's apse mosaic at Germigny-des-Prés. *Gesta*, 40(2), 125-39.
- Frugoni, Chiara (1991). s.v. «Arti liberali e meccaniche». Romanini, Maria Angiola, *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 2. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 529-34.
- Giersiepen, Helga (2017). «DI 31, Aachen Dom, Nr. 11a†, Innenraum des karolingischen Baues? 9. Jh» [online]. *Deutsche Inschriften Online*. URL <http://www.inschriften.net/aachen-dom/inschrift/nr/di031-0011a.html#content> (2017-09-10).
- Grabar, André (1954). «Les mosaïques de Germigny-des-Prés». *Cahiers archéologiques*, 7, 171-83.
- Hahn, Cynthia J. (1999). «Narrative on the golden altar of Sant'Ambrogio in Milan: presentation and reception». *Dumbarton Oaks Papers*, 53, 167-87.
- Hahn, Cynthia J. (2005). «Metaphor and meaning in early medieval reliquaries». de Nie, Giselle et. al. (eds), *Seeing the invisible in late antiquity and the early middle ages*. Turnhout: Brepols, 239-63.
- Hahn, Cynthia J. (2012). *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400-circa 1204*. University Park: The Pennsylvania State University Press.

- Hlawitschka, Eduard (1960). *Franken, Alemannen, Bayern und Burgunder in Oberitalien*. Freiburg im Brsg.: E. Albert.
- Kessler, Herbert L. (2004). *Seeing Medieval Art*. Peterborough, Ontario: Broadview Press.
- Landolfo seniore (1848). «Historia Mediolanensis». Bethmann, Ludwig K.; Wattenbach, W. (Hrsg.), *Monumenta Germaniae Historica-Scriptores*, VIII. Honnoverae: Hahn.
- Leclercq-Marx, Jacqueline (2001). «Signatures iconiques et graphiques d'orfèvres dans le Haut Moyen Âge: une première approche». *Gazette des beaux-arts*, 137, 1-16.
- Legner, Anton (2009). *Der Artifex: Künstler im Mittelalter und ihre Selbstdarstellung; eine illustrierte Anthologie*. Köln: Greven.
- Löx, Markus (2016). «L'“architectus sapiens” Ambrogio e le chiese di Milano». Foletti, Quadri, Rossi 2016, 55-80.
- Lusuardi Siena, Silvia (2009). «Tracce archeologiche della 'depositio' dei santi Gervasio e Protasio negli scavo ottocenteschi in Sant'Amrogio». *Studia Ambrosiana*, 3, 125-53.
- Mackie, Gillian V. (2007). «Theodulf of Orléans and the Ark of the Covenant: a new allegorical interpretation at Germigny-des-Prés». *Racar*, 1/2(32), 45-58.
- Magistretti, Marco (a cura di) (1904). *Manuale Ambrosianum ex codice saec. XI olim in usum canonicae Vallis Travaliae...*, vol. 2. Mediolani: Hoepli.
- Mariaux, Pierre-Alain (2013). *Art, artiste, moine à la période romane: quelques réflexions*. Iogna-Prat, Dominique et al. (éds), *Cluny et le premier âge féodal*. Rennes: PUF, 181-91.
- Navoni, Marco (1990). «Dai Lombardi ai Carolingi». Caprioli, Adriano; Rimoldi, Antonio; Vaccaro, Luciano (a cura di), *Storia religiosa della Lombardia. Diocesi di Milano*, vol. 1. Varese: La Scuola 83-122.
- Petoletti, Marco (2016). «'Urbs nostra': Milano nello specchio delle epigrafi 'arcivescovili' dell'alto medioevo (secoli VIII-IX)». Foletti, Quadri, Rossi 2016, 13-38.
- Thunø, Erik (2006). «The Golden Altar of Sant'Amrogio in Milan. Image and Materiality». Kai spersen, Søren; Thunø, Erik (eds.), *Decorating the Lord's table. On the Dynamics between Image and Altar in the Middle Ages*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press, 63-78.

## La firma d'artista nella Francia romanica Problemi, forme, funzioni

Emilie Mineo  
(Université de Poitiers, CESC, France)

**Abstract** This paper aims to discuss some issues related to artists' signatures during the XIth and XIIth centuries, focusing on a corpus of French inscriptions, broadly neglected in previous works. After a short introduction of the corpus, the second part of the article undertakes to evaluate the writing skills of those who executed these inscriptions. The last part deals with the value of these signatures, traditionally considered as the artist's claim of authorship of a work, in order to obtain recognition of his talent and status. However, since the analysis of their exhibition contexts shows that they were often invisible to a large public, and that they were concentrated in symbolic spaces of the church, this study suggests their interpretation from a devotional and eschatological perspective.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Materiali. – 3 Problemi. – 4 Funzioni. – 5 Conclusioni.

**Keywords** Signature. Medieval Artist. Literacy. Romanesque (France). Medieval Epigraphy.

### 1 Introduzione

Unbertus di Fleury, Gislebertus di Autun e Gislebertus di Tolosa sono nomi familiari a tutti gli studiosi di arte medievale. Non furono però i soli artisti romanici francesi a imprimere sulle loro opere il ricordo di sé in forma epigrafica: tra i secoli XI e XII si contano infatti una cinquantina di iscrizioni-firma conservate, in modo integrale o parziale, sull'intero territorio della Francia nei suoi confini attuali. Se queste sono ancora oggi poco note, è perché, contrariamente alla coeva produzione italiana, quanto mai abbondante, varia e precocemente studiata, quella d'Oltralpe, assai modesta qualitativamente e quantitativamente, ha conosciuto una vicenda storiografica incomparabilmente meno densa. In effetti, le ricerche sulle firme d'artista francesi intraprese con entusiasmo nel corso XIX secolo da Adolphe-Napoleon Didron – il primo a lanciare una vera e propria campagna di censimento nazionale che non si concretizzò però mai in una pubblicazione organica (Didron 1843; 1844a; 1844b) – hanno conosciuto un punto di arresto con la morte di Fernand de Mély, che alla ricerca delle firme ha consacrato tutte le sue energie nel primo terzo del XX secolo (De Mély 1908,

1911, 1920-21). Solo negli anni 1970-80, quando gli studi pionieristici di André Chastel (1974), Enrico Castelnuovo (1977, 1987), Xavier Barral i Altet (1986-90) e Peter Cornelius Claussen (1981, 1985) hanno attirato l'interesse della comunità scientifica sulla firma medievale come fonte per una storia sociale degli artisti, si è tornati a occuparsi del fenomeno, convocando, fra altri, degli esempi francesi. Pochissimi sono stati però da allora i contributi specificamente o principalmente dedicati all'area francese in età romanica (Erlande-Brandenburg 1999, 170-80; Favreau 2001; Mariaux 2003; Barral i Altet 2006, 265-75). Inoltre, nessuno di questi proponeva un corpus esaustivo o sistematico delle opere firmate francesi di XI-XII secolo, elaborato su osservazioni di prima mano.<sup>1</sup>

Tale lacuna ha spinto chi scrive a consacrare alla questione una tesi di dottorato (Mineo 2016), dei cui risultati si intende rendere qui parzialmente conto. L'obiettivo di questo lavoro non era solo quello di un censimento delle attestazioni superstiti ma anche, e soprattutto, quello di affrontarne lo studio da una diversa prospettiva, per provare a dare risposta a una serie d'interrogativi: si può essere certi che queste cosiddette firme sono veramente apposte

<sup>1</sup> Claussen (2008, 292 nota 13) fornisce per l'area francese una lista di 30 occorrenze dall'XI all'inizio del XIII secolo, dandone la trascrizione del testo, la collocazione e la datazione. Pur se basato su fonti di seconda mano, vedasi anche il catalogo di Dietl (2009, vol. 4).

dall'artefice dell'opera? Sarebbe stato questi in grado di comporre un testo e trascriverlo in forme monumentali in maniera autonoma? E, infine, quale scopo perseguiva chi associava in tal modo il proprio nome alla realizzazione di un manufatto artistico? Benché non sia possibile trattare esaurientemente in questa sede tali problemi, vorremmo almeno esporre alcune riflessioni in merito, dopo aver rapidamente presentato un quadro generale dei materiali censiti.

## 2 Materiali

Se è ormai largamente accolta la definizione di 'firma' proposta da Maria Monica Donato (2003a, 24; 2008, 365; 2011-12, II) in relazione alla tipologia di documenti di cui è qui oggetto, i suoi limiti restano, per ammissione della studiosa stessa, poco netti, dato il carattere proteriforme che possono assumere nel Medioevo le «memorie degli artisti» (2006, 522). Precisiamo quindi che il nostro censimento ha riguardato le iscrizioni contenenti una menzione di responsabilità diretta del sottoscrittore nella realizzazione dell'opera alla quale l'attestato epigrafico è associato. Sono quindi state escluse quelle in cui la formulazione indicava apertamente un intervento di tipo indiretto, espresso da formule del tipo *X fecit fieri* che si rapportano chiaramente al committente (tranne nei casi di firma congiunta di artefice e committente), così come le epigrafi commemorative o altre forme di ricordo postumo, che non possono certamente essere state eseguite dall'artista. Si è scelto inoltre di non ritenere le iscrizioni costituite da un nome isolato, la cui funzione esatta non è immediatamente determinabile, e, a maggior ragione, quelle costituite dalle sole iniziali o da antroponimi parziali.

Pur non ponendo alcun limite alle classi di oggetti prese in esame (sono stati esclusi solo i manoscritti, che sollevano problemi di altra natura), la messe di attestazioni è, come già anticipato, relativamente poco abbondante: 51 iscrizioni conservate per intero o almeno in modo parziale.<sup>2</sup> Si tratta essenzialmente di epigrafi apposte su supporti lapidei (elementi architettonici e/o

scultorei), con qualche sporadico esempio di altro tipo: due pezzi di oreficeria (il ciborio detto di G. Alpais, oggi al Louvre, e il reliquiario di San Calmino a Mozac), due mosaici pavimentali (a Ganagobie e a Saint-Denis), un picchiotto in bronzo (a Brioude), una porta lignea (al Puy-en-Velay), un coltello in osso (oggi a Lilla, ma proveniente da Saint-Amand).

Dal punto di vista della distribuzione geografica, non si rivelano concentrazioni significative se non forse nel Poitou, in Borgogna e nella Valle del Rodano, che furono peraltro sede d'importanti centri di produzione artistica nell'ambito cronologico indagato. La Loira marca idealmente un confine tra una zona meridionale in cui più fitte sono le sottoscrizioni conservate e una zona settentrionale in cui queste sono praticamente assenti. Questo profondo divario Nord/Sud, pur verosimilmente originario, è però altrettanto probabilmente accentuato da una diversa situazione di conservazione: l'Île-de-France e il Nord-Est della Francia hanno infatti conosciuto precocemente e più intensamente delle ricostruzioni in età gotica, spesso fatali per il patrimonio romanico preesistente. Queste regioni hanno inoltre sofferto in maniera più rilevante dei grandi conflitti bellici del XX secolo, che ne hanno assottigliato ulteriormente le vestigia medievali.

Sul versante della distribuzione cronologica, un decimo soltanto delle attestazioni è ascrivibile all'XI secolo, mentre il resto si distribuisce in maniera relativamente uniforme e tendenzialmente crescente su tutto l'arco del XII secolo. È difficile però fornire statistiche esatte su questo punto, poiché le nostre osservazioni si basano su datazioni spesso indiziarie e dalla precisione variabile. L'alterazione o la perdita del contesto monumentale di origine dell'opera - talvolta sconosciuto - o la mancanza di analisi archeologiche soddisfacenti del monumento o, ancora, la difficoltà di operare confronti formali o tipologici per alcuni centri di cui poco è stato conservato contribuiscono in larga parte a generare queste incertezze.

All'interno di quest'arco cronologico, le sottoscrizioni non presentano evoluzioni significative dal punto di vista linguistico e formale. Redatte essenzialmente in latino,<sup>3</sup> si compongono gene-

2 Le attestazioni note solo per tradizione indiretta non sono state considerate a causa dell'impossibilità di accertare la lettura del testo e della difficoltà di determinarne la cronologia. In attesa di poter pubblicare il nostro catalogo di schede analitiche, rimandiamo il lettore alla tabella riassuntiva posta in appendice a questo contributo.

3 Solo la firma di Ioan de la Casa a Castillons-en-Couserans è in occitano, però in calce a un testo latino. Presentano una coloritura vernacolare la firma di Girbertus a Carennac (*portanum* per *portarium*) e l'iscrizione associata alla firma di

ralmente di testi molto stringati e quasi sempre in prosa.<sup>4</sup> La loro struttura testuale di base è costituita da tre elementi principali.

Il primo è la designazione del nome, generalmente di un solo individuo, più raramente di due.<sup>5</sup> Se l'antroponimo si presenta di norma in forma semplice (nome unico), secondo un uso consolidato dai primi secoli del Medioevo, gli effetti della rivoluzione onomastica rilevata dagli storici per gli anni 1050-150 (Bourin 1998), soprattutto a partire da documenti d'archivio, si riscontrano anche in ambito epigrafico con l'insorgenza di forme onomastiche a due elementi in maniera crescente nella seconda metà del XII secolo. Accanto a un paio di antroponimi doppi (Bernardus Gelduinus a Tolosa, [Gi]raudus Audebertus a Foussais) o all'associazione del patronimico al nome proprio (Petrus Trutberti a Ganagobie, Willelmus Martini a Vienne), troviamo con una certa frequenza la menzione di un toponimo d'origine espresso mediante l'ausilio sia di un semplice aggettivo (come Petrus Divionensis), sia del costrutto *de* + ablativo del toponimo (come [Gi]raudus Audebertus de Sancto Johanne Angeriaco, B. de Tribusviis, G. Alpais), o *de* + forma volgarizzata del toponimo (Constantinus de Jarnac) sia, infine, mediante il nome della località espressa al genitivo (Seguinus Melei, G. Alpais Lemovicarum). Benché non si possa escludere che tali complementi onomastici non siano già ereditati dalla generazione precedente, si osserva che il toponimo associato al nome (qualora sia stato possibile identificarlo in maniera attendibile) non coincide mai con il luogo di destinazione dell'opera. Se le distanze possono essere assai variabili (da 5 a diverse centinaia di chilometri), tale indicazione, comunque diffusa nelle pratiche onomastiche coeve, potrebbe costituire un indizio della mobilità degli artefici – come già ipotizzato da Dietl (2005; 2008) per casi italiani – di cui si è voluto mettere in risalto l'origine allogena.

Merita infine segnalare qualche rara menzione di status sociale o di qualifica professionale associata al nome. Nella prima categoria rientrano essenzialmente indicazioni di appartenenza al corpo ecclesiastico (*monachus*, attestato in tre casi, ma anche *abbas*, *prior*, *capellanus*, che si riferiscono però più probabilmente alla carica rivestita dai committenti). Nella seconda categoria, relativa all'attività professionale, si annoverano solo sei esempi, di cui daremo conto più avanti.

Il secondo elemento strutturale delle iscrizioni-firma è il verbo, espresso alla forma attiva. Il suo campo semantico rimanda ad azioni legate alla realizzazione dell'opera, in modo generico (*fecit* nella quasi totalità dei casi, *composuit* in uno solo, a Thézac) o descrivendone più specificamente la natura tecnica (*celavit*, *exculpsit*, *scripsit*).<sup>6</sup> Più rare sono forme perifrastiche del tipo '*N. fuit magister operis*' (che s'incontrano, diversamente formulate, a Rollainville e, in occitano, a Castillon-en-Couserans).

La terza componente è di norma un complemento oggetto indicante l'opera attraverso un procedimento deittico. Questo si esprime sia mediante il termine generico *opus* preceduto o seguito dall'aggettivo dimostrativo, sia mediante un pronome personale (nel caso dell'opera parlante, l'endemico *me*, ma anche un curioso *te*, attestato a Chantemerle-lès-Blés) o di un pronome dimostrativo (*hoc*, *haec*). Più sporadicamente l'opera è indicata in maniera più precisa (*ipsam capsam preciosam*, *istas portas*, *istum portanum*, *capitellum istud*, ecc.).

A questo nucleo fondamentale si possono inoltre aggiungere altri elementi, variabili per lunghezza e contenuto, quali indicazioni cronologiche (troviamo una datazione *ad annum* solo a Vienne e a Maguelonne) giudizi estetici o formule elogiative (come la famosa espressione *lapidum mirabilis arte* della firma di Martinus a Autun o il singolare *hoc opus Hernaudi totum conmittere*

Gilgelmus a Saint Pompain (che contiene la forma verbale *mutrit*, calco latino dall'antico francese *mutrir*), così come la grafia di alcuni antroponimi e toponimi, come per esempio *Ioane* a Saint-Pierre-Toirac o il problematico *Piacencia* nell'iscrizione erratica oggi a Céreste.

<sup>4</sup> Solo le firme di Hernaudus ad Ardentes, del monaco Martinus a Autun e di Gilabertus a Tolosa (di queste due ultime si conservano solo minuscoli frammenti, ma sono solidamente documentate) sono in forma metrica. Talvolta le iscrizioni presentano delle forme ibride in cui però la parte del testo contenente propriamente la firma resta in prosa, come ad esempio a Saint-Sernin a Tolosa, a Brioude, a Autry-Issards, sul timpano di Autun e a Maguelonne.

<sup>5</sup> Troviamo firme congiunte a Ganagobie (il priore Bertrannus e Petrus Trutberti), ad Ameugny (il cappellano Johannes e il *lapifex* Seguinus), a Saint-Pierre-Toirac (Petrus e Ioane), al Puy-en-Velay (Gauzfredus et Petrus).

<sup>6</sup> I primi due, da riferirsi rispettivamente alla firma di Gilabertus a Tolosa e a quella di Martinus a Autun sono però noti per tradizione indiretta. *Scripsit* è attestato due volte: ad Ameugny e a Magalas. A questi si potrebbe aggiungere un *edif[icavit]* (Puy-en-Velay), ricostruito però per congettura da un'iscrizione mutila della sua parte finale.

*laudi debes quisquis eris qui portas ingredieris* che si può leggere ad Ardentès), preghiere o formule di devozione (come ad esempio l'augurio *benedicta sit anima eius* incisa a Carennac o l'espressione *pro anima patris* a Faye-la-Vineuse).

### 3 Problemi

In apparenza semplici, queste iscrizioni sollevano in realtà complessi problemi interpretativi.

In primo luogo si pone la questione del ruolo del sottoscrittore nella realizzazione dell'opera. Mentre la ricca documentazione italiana offre numerosi esempi espliciti della responsabilità esecutiva dell'artefice, le firme del nostro *corpus* sono caratterizzate da una povertà d'informazioni e da un'ambiguità lessicale che rende difficile tale determinazione. Queste contengono infatti solo eccezionalmente indicazioni sullo status professionale di chi firma.

A Carennac, Girbertus si presenta come *cementarius*, termine assai polisemico che può indicare tanto il muratore quanto il capo-mastro o l'architetto (si tratta insomma di una sorta di equivalente di 'costruttore').<sup>7</sup> Il fatto che Girbertus rivendichi l'esecuzione del *portanum* invita però a indentificarlo piuttosto con il *magister operis*. Ad Ameugny, Seguinus porta un curioso epiteto - *lapifex* - risultante da una non altrimenti documentata crasi tra le parole *lapis* e *artifex* o *opifex*, e nel quale si può ragionevolmente riconoscere lo scalpellino o lo scultore. L'individuazione della natura esatta del suo operato resta però difficile da determinare a causa dell'opacità del costruito sintattico dell'iscrizione, di cui il cappellano Johannes rivendica la scrittura: *Johannes capellanus Tasiaci atque Amuniaci scripsit hec et Seguinus Melei*. Oltre a questi due casi, comunque problematici, quattro sottoscrizioni, che appartengono tutte alla seconda metà del XII secolo, associano il nome di chi firma al termine *magister* (di cui uno in occitano: *maestre*). Il sostantivo non ha però la stessa valenza in tutte le iscrizioni.<sup>8</sup> Se a Castillon-en-Couserans Ioane de la Casa dichiara apertamente di essere stato il maestro dell'opera (*fo maestre de la obra*), per il Robertus che lascia la sgrammaticata sottoscrizione a Rollainville - *Robertus ex oc opere fuit magister* - non è immediato sa-

pere se fu il *magister operis* o se dalla realizzazione di questa ne avesse conseguito il titolo. Un sapore onorifico ha invece più chiaramente il qualificativo anteposto al nome nei casi di Gerinus a Notre-Dame de Chalais e dell'orafo limosino G. Alpais.

All'infuori di questi sparuti casi, l'individuazione della responsabilità di chi firma deve fondarsi sull'analisi del verbo - che però è quasi sempre il troppo generico *fecit* - e della terminologia usata per indicare l'opera - anch'essa molto spesso definita, tuttavia, in maniera assai imprecisa tramite i diversi deittici già menzionati. Esiste inoltre almeno un caso, quello del reliquiario di San Calmino a Mozac, in cui la sottoscrizione *abbas Petrus Moziacum fecit istam capsam preciosam*, pur utilizzando il verbo alla forma attiva, pare più verosimilmente ascrivibile al committente, dal momento che l'opera è stata senza dubbio realizzata da un atelier limosino.

Di fronte a testi così scarni e semanticamente ambigui resta dunque sempre un margine di incertezza, che non può peraltro essere quasi mai colmato dall'identificazione storica del firmatario mediante fonti di altra natura. In primo luogo, perché la documentazione esterna all'iscrizione, ossia quella relativa al monumento o all'opera a cui essa appartiene, è generalmente molto scarsa e discontinua nell'area indagata per queste altezze cronologiche. In secondo luogo perché, anche qualora questa risulti sufficientemente consistente, resta sempre la difficoltà di incrociare i dati, da un lato a causa dell'estrema diffusione di alcuni nomi propri, soprattutto quando costituiti da un solo elemento, nonché delle fluttuazioni ortografiche delle forme onomastiche a seconda del tipo di documento o delle abitudini dello scrivente, e dall'altro, per la quasi costante assenza di sicuri appigli cronologici che rendano almeno plausibile l'identificazione.<sup>9</sup>

Pur accettando, in linea di principio, che il nome associato all'opera mediante la firma sia quello dell'artefice, resta in sospeso un'altra vasta quanto delicata questione, quella dell'elaborazione intellettuale e materiale dell'iscrizione stessa. Si tratta, in altri termini, di verificare la capacità degli artisti di comporre, in modo autonomo o mediato, il testo della firma e di trasporlo in forma epigrafica.

7 Per una più dettagliata analisi semantica e lessicografica, vedasi Mineo 2016, 122-5.

8 Se la grandissima diffusione del termine in Italia - un centinaio di esempi censiti da Dietl (2009, 4: 304-5) - lascia presumere, con Carlo Tosco (1997, 115, 118, 165, 183) che il termine *magister* potesse avervi un senso generico, al pari di *artifex*, per indicare l'artista, ci chiediamo se la sua eccezionalità in Francia, non sia segno di una valenza più specifica.

9 Se tali considerazioni metodologiche possono apparire scontate, non sempre sono state applicate e non mancano esempi di intere biografie d'artista costruite sulla sola base di un riscontro omonimico, talvolta pure imperfetto. Per la discussione di alcuni dei casi più eclatanti, tra cui quello di Gislebertus di Autun (Seidel 1999), si veda Mineo 2016, 183-207.



Figura 1. *Agnus Dei*. Lunetta erratica firmata. Fine XI-inizio XII secolo. Manosque (Alpes-de-Haute-Provence), Archivio Municipale. © CIFM/Jean Michaud

Figura 2. Ermefredus, *Base di pilastro*, iscrizione firma. Prima metà del XII secolo. Chantemerle-lès-Blés (Drôme), Notre-Dame. © Emilie Mineo



Sorprendentemente, il problema del grado di alfabetizzazione dell'artista è stato finora poco trattato (Castelnuovo 2004, XXIV-XXVIII; Donato 2008, 368-73; Ermini 2017, 94-104; Mineo 2017, 77-92). Bisogna tuttavia ammettere che tale indagine risulta assai ardua, anche perché non può che fondarsi su micro-spie tecniche e linguistiche osservabili solo in rari casi sui manufatti stessi. Eppure dai sondaggi finora effettuati emergono argomenti a favore di un rapporto alla scrittura, certo molto disomogeneo, ma tendenzialmente attivo da parte dell'esecutore materiale dell'epigrafe, anche per le iscrizioni qualitativamente più modeste. È peraltro proprio per queste che l'ipotesi del ricorso a un *ordinator*, un letterato che sarebbe stato preposto all'impaginazione delle iscrizioni, appare meno credibile. Nella lunetta erratica rappresentante un *Agnus Dei*, oggi conservata a Manosque (fig. 1), per esempio, lettere di dimensioni e inclinazione del tutto eterogenee vanno a comporre, in una sequenza altrettanto disordinata, le parole *Ainus D(e)i* e *me fecit*. La gestione anarchica dello spazio grafico, nonché un errore ortografico di origine probabilmente fonetica (*ainus* per *agnus*), sarebbero difficilmente spiegabili se l'iscrizione fosse stata eseguita sotto la guida di un esperto. Altrettanto dicasi per l'iscrizione di Chantemerle-lès-Blés (fig. 2) dove manca una programmazione razionale dello spazio scrittoria: non solo le tracce di rigatura sono assenti e il modulo e l'allineamento delle lettere sono incostanti, ma anche la superficie del campo epigrafico sembra essere stata preparata a tappe, unicamente in corrispondenza dello spazio poi effettivamente occupato dai segni alfabetici, e mediante una manipolazione eterodossa dello strumento in alcuni punti. Il leggero aumento della profondità dei solchi delle lettere che compongono il sintagma *te fecit* (*sic!*), apposto a destra, al di sopra del nome, sembra inoltre indicare un'aggiunta in un secondo tempo, come se il lapicida si fosse concesso una pausa dopo la laboriosa esecuzione della scrittura del nome.

Accanto a questi esempi di competenza alfabetica estremamente limitata, si registrano nel nostro corpus anche casi opposti di una perfetta padronanza grafica. Sul monumento funerario del vescovo Jean d'Asside a Saint-Etienne-de-la Cité a Périgueux, troviamo una bella dimostrazione di grande abilità scrittoria nella firma di Costantinus di Jarnac e nel sottostante epitaffio del prelado, entrambi realizzati nella stessa, tecnicamente e linguisticamente impeccabile, grafia (figg. 3-4). Se è probabile che il testo dell'elogio funerario non sia stato composto dall'ar-

tefice stesso, l'altissima qualità dell'esecuzione non lascia dubbi sulla sua competenza di scrivente, che si può apprezzare, tra altri elementi, dall'assoluta precisione dei gesti nella preparazione della superficie e nel tracciato delle lettere, dalla perfezione dell'allineamento e della distribuzione dei segni alfabetici di punteggiatura, dalla calibrata ed elegante alternanza di forme capitali e onciali.

In una posizione intermedia tra questi due estremi della scala di competenza grafica possiamo collocare l'iscrizione di Faye-la-Vineuse (fig. 5), dove osserviamo che il lapicida ha cominciato a realizzare i primi caratteri a rilievo ma poi, insoddisfatto del risultato o forse troppo affaticato dallo sforzo richiesto da questo procedimento epigrafico, ha deciso, a metà della sesta lettera, di cambiare tecnica (o di passare la mano ad altri). Ai primi caratteri più incerti e tozzi seguono infatti più equilibrate forme capitali e onciali, variamente perlate e fiorite, realizzate ad incisione con solco a V. La maggiore larghezza del modulo di queste ultime ha però costretto il lapicida a tracciare l'ultima parola dell'iscrizione sulla faccia contigua del capitello, segno che lo spazio grafico non era stato debitamente programmato e, quindi, che l'esecutore dell'iscrizione agiva verosimilmente al di fuori del controllo di un eventuale *ordinator*.

Come già detto, ci è difficile credere all'esistenza reale di una tale figura che - ricordiamolo - non è assolutamente documentata, ma è stata inventata da Jean Mallon (1955) per spiegare la natura di alcuni errori riscontrati in epigrafi romane di età imperiale. Come già notato da Giancarlo Susini (1966, 10 nota 9) e da Jean Durliat (1981, 32 nota 28), si tratta piuttosto di una categoria euristica che di una persona fisica esclusivamente addetta alla *mise en page* dell'iscrizione. Considerato a lungo come tramite necessario tra il committente del testo epigrafico e l'esecutore materiale, che si suppone totalmente analfabeta, l'*ordinator* è inoltre la creatura di una ormai sorpassata visione dicotomica dell'alfabetismo, che non conosce *nuan-ces* tra l'ignoranza della scrittura e il suo compiuto dominio. Armando Petrucci (1978; 2004, 19) ha invece già da tempo brillantemente dimostrato quanto possano essere variegata e complesse le situazioni di alfabetismo nella società medievale.

Queste si riflettono anche nelle iscrizioni-firma da noi studiate. Il tenore generale dei loro testi poi, la cui redazione era alla portata di chiunque avesse ricevuto un livello d'istruzione elementare, lascia pensare che l'artista avesse gli strumenti per realizzarle di sua stessa mano.



Figura 3. Constantinus di Jarnac, *Monumento funerario di Jean d'Asside*. 1169 ca. Périgueux (Dordogne), Saint-Étienne-de-la-Cité. © Emilie Mineo



Figura 4. Constantinus di Jarnac, *Monumento funerario di Jean d'Asside*, dettaglio della firma. 1169 ca. Périgueux (Dordogne), Saint-Étienne-de-la-Cité. © Emilie Mineo



Figura 5. Gosbertus, *Capitello del coro*, dettaglio dell'iscrizione firma. Prima metà del XII secolo. Faye-la-Veineuse (Indre-et-Loire), Saint-Georges. © Emilie Mineo

#### 4 Funzioni

Se effettivamente realizzati dall'artista per propria iniziativa, quale poteva essere la funzione di questi testi epigrafici? Tra i moventi tradizionalmente invocati per spiegare la presenza d'iscrizioni-firma figura in primo luogo il desiderio, da parte dell'artefice, di manifestare la propria soddisfazione per l'opera realizzata e di farsi per questa conoscere (per esempio Claussen 1981; Barral i Altet 1986-90; Donato 2003a). Questa spiegazione appare coerente con la scelta di consegnare il ricordo di sé al *medium* epigrafico. Il ricorso alla scrittura esposta implica infatti la volontà di diffondere un dato messaggio ad un largo pubblico, preservandolo dall'usura del tempo e quindi dall'oblio. Perché tale operazione risulti realmente efficace, è però necessario innanzitutto che sia assicurata all'iscrizione un determinato grado di visibilità e leggibilità (Debiais 2009). Questo dipende allo stesso tempo da imprescindibili caratteristiche materiali e visive degli attestati epigrafici, quali una dimensione sufficiente dei caratteri alfabetici e un contrasto adeguato delle lettere, e dalla collocazione dell'epigrafe che ne determina le possibilità di fruizione da parte di un potenziale lettore.

Osserviamo però che le iscrizioni-firma da noi censite non si possono definire propriamente monumentali, poiché l'altezza delle lettere non supera mai i 10-15 centimetri. Esse si trovano inoltre in luoghi diversamente accessibili e frequentati. Se molte si collocano in facciata o in prossimità dell'entrata principale dell'edificio religioso, dove potevano facilmente essere scor-

te da tutti, altrettante s'incontrano nella zona del coro liturgico, in cui invece la circolazione è strettamente regolamentata. Allo stesso modo, mentre l'iscrizione di Willelmus Martini a Vienne, posta a poco più di un metro dal suolo nella navata della chiesa, rimane a portata di sguardo e di lettura di qualsiasi fedele, la sottoscrizione di Bernardus a Conques, collocata su un capitello a grandissima altezza dal suolo, è a stento visibile persino dalle tribune monastiche.

La pubblicità teoricamente universale adibita all'iscrizione conosce quindi delle restrizioni oggettive che dipendono dalla sua situazione topografica. Ciò invita ad interrogarsi sulla valenza di queste epigrafi, a seconda che fossero poste in luoghi di ampia ed immediata visibilità oppure in zone ad accesso ristretto o a grande distanza dall'osservatore. Vale la pena chiedersi se la ragione dell'apposizione della firma risiedesse esclusivamente nella petizione di una pubblica notorietà, data peraltro la scarsa propensione all'elogio delle firme del nostro corpus<sup>10</sup> e il ristrettissimo numero di esempi in cui è precisato lo status professionale.

La tradizionale interpretazione della firma come espressione di orgoglio e ricerca di gloria mondana da parte dell'artista risulta inoltre problematica se messa in relazione al sistema di valori medievale, che condannava apertamente un tale atteggiamento (Favreau 1999). Non è peraltro facile conciliare queste manifestazioni di fierezza con l'idea che il talento artistico sia un dono di Dio (tra altri, Mariaux 2013). Tuttavia, in certi casi, le iscrizioni lasciano trapelare la consapevolezza di questa dicotomia, come ad

<sup>10</sup> Già rilevata da Castelnovo (1983, 190), è attestata solo dalla firma di Gilabertus che è detto *vir non incertus*, da quella di Martinus di Autun, il cui modo di scolpire è elogiato mediante l'espressione *lapidum mirabilis arte*, e da quella di Ardenes, dove l'iscrizione invita il lettore ad attribuire ad Hernaodus lodi per la sua opera.



Figura 6. Gilglemus, *Archivolto del portale*, dettaglio iscrizione firma. XII secolo. Saint-Pompain (Deux-Sèvres).

© Emilie Mineo

esempio a Saint-Pompain, dove l'epigrafe che ricorda Gilglemus (fig. 6) è accompagnata da una sentenza che dichiara la vittoria della virtù sulla superbia (*virtus nutrit superbiam*). Quest'ultima parola è inoltre incisa con un andamento retrogrado, che potrebbe servire a indicarne il carattere negativo: mediante questo espediente grafico-visivo e l'accostamento dei due testi, la manifestazione di orgoglio insita nella firma viene in qualche modo temperata trasformandosi in una sorta di ammonimento morale. Anche ad Ardenes la firma s'inserisce in un sofisticato dispositivo di testi e immagine che viene a mitigare l'esplicito sentimento di fierezza espresso dalla firma. Alla sommità del portale principale è raffigurato un *Agnus Dei* fiancheggiato da due iscrizioni metriche di cui una richiama il sacrificio di Cristo e le sue virtù salvifiche, mentre l'altra invita il passante a lodare Hernaodus per la sua opera. Apparentemente irrelate per contenuto, le due iscrizioni acquistano un senso particolare per la loro prossimità fisica e la loro collocazione all'ingresso della chiesa, attraverso il quale la comunità dei fedeli accedeva per raccogliersi in preghiera e, magari, rivolgere alla Divinità suppliche per Hernaodus.

Per quanto potesse compiacersi del proprio lavoro, l'artista romanico restava infatti in primo luogo un fedele e, come tale, immaginiamo che dovesse preoccuparsi per la salvezza della propria anima.

L'idea di possibili implicazioni devozionali e - in prospettiva - escatologiche della presenza della firma (Donato 2003a, 29-33) sembra infatti trasparire in alcuni esempi del nostro *corpus*. A Carennac, ad esempio, l'iscrizione che attribuisce la realizzazione del portale al *cementarius* Girbertus si conclude con l'invocazione *benedicta sit anima eius*. A Magalas, il non meglio noto

G., che dichiara di aver scritto l'epigrafe, fa precedere la sua firma dalla formula, tipica dei colofoni, *detur scriptori locus i(n) medio Parad(isi)*.

È quindi possibile ipotizzare che l'apposizione della firma racchiuda anche la volontà di certificare la realizzazione dell'opera affinché questa potesse essere annoverata fra i meriti valutati da Dio al momento del Giudizio?

Pur in mancanza di dichiarazioni esplicite, tale lettura sembra applicabile ad alcuni pezzi in cui si registrano associazioni di testo e immagine che esulano da una disposizione scontata e sembrano, al contrario, frutto di un accostamento meditato. A Chauvigny, per esempio, la firma di Gaufridus è apposta su un capitello del coro, al di sopra di una raffigurazione dell'*Adorazione dei Magi*, quasi a suggerire che, quarto fra i Magi, egli offre la sua opera in dono al Bambino e alla Vergine, ai quali si raccomanda (fig. 7). Diverso, ma ancora più suggestivo, è il caso del timpano di Autun, dove Gislebertus appone la sua firma al di sopra dell'angelo che separa gli eletti dai dannati e ai piedi del maestoso Cristo Giudice della mandorla soprastante (fig. 8).

## 5 Conclusioni

Finora poco studiate, le sottoscrizioni d'artista della Francia romanica costituiscono al contrario un corpus interessante per valutare il fenomeno delle opere firmate da una prospettiva diversa. Benché l'insieme conservato possa sembrare numericamente modesto, i suoi caratteri e la sua distribuzione cronologica e geografica ne fanno un campione abbastanza rappresentativo da consentire di trarne osservazioni generali.



Figura 7. Gofridus, *Adorazione dei Magi*, iscrizione firma. Prima metà del XII secolo. Chauvigny (Vienne), Saint-Pierre-le-Haut. © Emilie Mineo



Figura 8. Gislebertus, *Timpano*, iscrizione firma. 1130-46 ca. Autun (Saône-et-Loire), Saint-Lazare. © Emilie Mineo

Pur nella loro brevità e semplicità, i testi impiegati mostrano una varietà nell'adattamento delle formule più diffuse (del tipo 'N. me fecit' o 'N. fecit hoc'). Non mancano comunque iscrizioni che adottano soluzioni più originali, come quella di Hernaudeus ad Ardenes. Per il loro carattere elementare tali epigrafi potevano essere realizzate direttamente dalla mano dell'artista, senza dover necessariamente ricorrere a un ausilio esterno, (peraltro mai documentato), come sembra confermarlo l'analisi tecnica delle attestazioni. La loro disposizione topografica nell'edifi-

cio ecclesiastico, non necessariamente nei punti più visibili, ci invita a riconsiderarne la funzione, almeno in quest'ambito geo-cronologico. Gli indizi finora raccolti ci inducono a considerare la pratica della sottoscrizione sull'opera in questo contesto non solo (o non sempre) in un'ottica di ricerca di gloria terrena, ma anche in una prospettiva devozionale ed escatologica. Rivolte a Dio ancor prima che agli uomini, queste scritte sembrano fissare nel tempo la memoria dell'operato dell'artista per ottenere benefici celesti.

Tabella 1. Lista delle iscrizioni-firma della Francia romanica (XI-XII secolo)

Luogo	Testo *	Datazione
Ameugny (Saône-et-Loire), Notre-Dame-de-l'Assomption, facciata, timpano	<i>Ave Maria Gra(tia) plena Dominus tecu(m) / loh(anne)s capellan(us) Tasiaci atq(ue) Amuniaci sc(r)ipsit hec et Seguin(us) / lapifex Melei.</i>	Seconda metà del XII secolo (1167-84 ca.)
Ardenes (Indre), Saint-Martin, portale nord	<i>Hostia fit vera D(e)[i] / agnus et in crucis ar&lt;a&gt; / pendens mactatur p(er) qu(am) / sal(us) esse p(ro)batu(r) // Hoc opus [H]ernaudei totum co(n)mittere la[u]di debes quisqu(is) eris qui portas ingredieris.</i>	Metà del XII secolo
Autry-Issards (Allier), Sainte-Trinité, facciata, timpano	<i>+ Penas / reddo ma/lis premia / dono bonis. // + Cuncta Deus feci homo factus cuncta refeci Natalis me fe[cit].</i>	Secondo quarto del XII secolo
Autun (Saône-et-Loire), Musée Rolin (da Saint-Lazare, mausoleo di san Lazzaro)	<i>[Martinus monachus lapidum mirabilis arte hoc opus exsculps]it Stephano sub presule mag[no].</i>	1171-89 ca.
Autun (Saône-et-Loire), Saint-Lazare, facciata, timpano	<i>Omnia Dispono solus meritosqu(e) corono / quos scelus exercet me iudi[ce p] en coeret. // Quisq(ue) resurget ita quem n(on) tr{ah}it impia vita et lucebit ei sine fine lucerna diei. Gislebertus hoc fecit. Terreat hic terror quos terreus alligat error. Nam fore sic verum notat hic horror sp{e}cieru(m).</i>	1130-46 ca.
Bernay (Eure), Notre-Dame, capitello del collaterale sud del coro	<i>Me feci Isembardus.</i>	1020-40 ca.
Bourges (Cher), muro dei giardini della prefettura, portale (da Saint-Ursin)	<i>Girauldus / fecit istas portas.</i>	Inizio XII secolo
Brioude (Haute-Loire), Saint-Julien, portale meridionale, picchiotto	<i>+ Illecebris oris captos fallax tra{h}it orbis. // Giralus me f(e)c(i)t.</i>	Fine XI-inizio XII secolo
Carennac (Lot), Saint-Pierre, capitelli del portale	<i>Girbertus // cementarius // fecit istum portanum. // Benedicta sit anima eius.</i>	Fine XI secolo
Castillon-en-Couserans (Ariège), Saint-Pierre, portale sud	<i>P(etrus) p(r)i(n)ceps / regni ce(lor(m)). Ioan / de la Casa / [f]o{m}aest(re) / de la obra.</i>	Fine XII secolo
Céreste (Alpes-de-Haute-Provence), collezione privata (provenienza sconosciuta)	<i>+ Andreas / me fecit &lt;de&gt; civita/tes Piacencia.</i>	XII secolo
Chantemerle-lès-Blés (Drôme), Notre-Dame, base di pilastro	<i>Te fecit / A {Ω} Ermefredus.</i>	Prima metà del XII secolo
Châtillon-sur-Indre (Indre), Notre-Dame	<i>+ Petrus Ianitoris capitellum / istud fecit primun.</i>	Metà del XII secolo
Chauvigny (Vienne), Saint-Pierre-le-Haut, capitello del coro	<i>Gofridus // me fecit.</i>	Prima metà del XII secolo

Luogo	Testo *	Datazione
Clermont-Ferrand (Puy-de-Dôme), Notre-Dame-du-Port, capitello del coro	+ <i>Joseph voluit // oc{cul}/te / di/mi{t}/te/ re e/a{m}. / R{o}t/b{er}t/us / me / fe/c{i}t. // Ne / ti/me/as / Za/ca/ri/a/h/{s}.</i>	Fine XI-inizio XII secolo
Conques (Aveyron), Sainte-Foy, capitello del transetto	<i>Bernard(us) me feci{t}.</i>	Fine XI- primo quarto del XII secolo
Draguignan (Var), Centre de documentation archéologique du Var (da La Martre, Saint-Blaise)	<i>Ugo me fecit.</i>	Seconda metà del XII secolo
Faye-la-Vineuse (Indre-et-Loire), Saint-Georges, capitello del coro	<i>Gosbertus me fecit p(ro) anima / patris.</i>	Prima metà del XII secolo
Foussais-Payré (Vendée), Saint-Hilaire, facciata	<i>[Gi]raudus Audebertus d(e) s(an)c(t)o Joh(ann)e Angeriaci me fecit.</i>	Seconda metà del XII secolo
Ganagobie (Alpes-de-Haute-Provence), Notre-Dame, abside, mosaico pavimentale	<i>Me prior et fieri Bertranne jubes haberi et Petrus urgebat Trutberti meq(ue) regebat.</i>	1020-30 ca.
Lahitte (Gers), Saint-André (da Auch, Saint-Laurent?).	<i>Wil[elmu]s me [f]ecit.</i>	Fine XI-inizio XII secolo?
Le-Puy-en-Velay (Haute-Loire), Notre-Dame, facciata, cappella di Saint-Gilles, porta lignea	<i>Gauzfredus me f(e)cit Petrus edi[ficavit?].</i>	Fine XII secolo
Lilla (Nord), Musée des Beaux-Arts (da Saint-Amand)	<i>Savallo monac(us) me fecit.</i>	Terzo quarto del XII secolo
Magalas (Hérault), Saint-Laurent, paramento esterno, porta nord.	+ <i>Anno ab incarnacio/ne D(omi)ni MCLXXX + / O[b]iit St(ep)h(ani)a de Secu(ro) mat(er) Ugonis et / [ - - ] V non[is] [ - - ] / [ - - ] + Homo quid / me aspicias q(uo)d es fui / q(uo)d su(m) eris meme(n)to / mei. Dic Pater nost(er). + / Detur scriptori / locus i(n) medio Para/d[isi] G. [ - - ] + scripsit.</i>	Post 1180
Manosque (Alpes-de-Haute-Provence), archivio municipale (provenienza sconosciuta)	<i>Ainus D(e)i / {Ainus} me fecit.</i>	Inizio XII secolo
Mozac (Puy-de-Dôme), Saint-Pierre-et-Saint-Caprais, reliquiario di san Calmino	<i>Petrus abbas Mauziacus fecit capsam precio(sam). // Petrus abbas M(oziaci).</i>	Fine XII secolo
Parigi, Musée du Louvre, ciborio liturgico	+ <i>Magister G. Alpais me fecit Lemovicarum.</i>	1200 ca.
Périgueux (Dordogne), Saint-Étienne-de-la-Cité, monumento funerario di Jean d'Asside	<i>Constan(tin)us de / Iarnac / fecit / hoc op(us). // Anno ab incar/natione D(omi)ni / MCLX nono / s(e)c(un)da die maii / obiit Dom(i)nus / loh(anne)s huius ec/cl(es)ie ep(iscopu)s sedit / autem in ep(iscop)u tu nove(m) annis / septem diebus / minus. / Qui presentes / litteras legis / et consideras / in defuncti no/mine dic Absol[v]e Domine, vel D(eu)s / [c]ui proprium, / [si]ve Sal(u)tem / [fi]delium.</i>	Post 1169
Poitiers (Vienne), Notre-Dame-la-Grande, capitello del deambulatorio	<i>[ - - ] // Me fec[it].</i>	Seconda metà dell'XI secolo (ante 1086)
Pommiers-sur-Anse (Rhône), Saint-Barthélémy, facciata	<i>Leo. // S(tinu)Mar {=Martinus} / me fe/cit.</i>	Fine XI-inizio XII secolo
Rochemaure (Ardèche), collezione privata (da Saint-Laurent o dal castello)	<i>Sa[t]or / arepo / tenet / opera / rotas. // Giro A[...]/ Um/bert[us] / me f[eci]t.</i>	XII secolo
Rollainville (Vosges), Saint-Rémy, paramento esterno dell'abside	<i>Robertus ex / oc opere fu/it magister.</i>	Seconda metà del XII secolo
Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret), capitello della torre-portico.	<i>Unbertus // me fecit.</i>	Secondo quarto dell'XI secolo
Saint-Denis (Seine-Saint-Denis), Saint-Denis, cappella Saint-Firmin, mosaico pavimentale	<i>Hoc pi(us) // Al/b(er)ic(us) no//bile / fecit opus. // + Qui te devotus oro cui servio totus + Martyr S(an)c(t)e D(e)i queso memento mei.</i>	1145-55 ca.
Saint-Gilles-du-Gard (Gard), Saint-Gilles, facciata	<i>Br/un/us/ me/ fe/ci/t. (san Matteo)</i> <i>[Br/un/us/ me/ fe]/ci/[t]. (san Bartolomeo)</i>	Fine XII secolo

Luogo	Testo *	Datazione
Saint-Pierre-Toirac (Lot), Saint-Pierre, capitello all'ingresso del coro	<i>Petrus me fecit e loane.</i>	Prima metà del XII secolo
Saint-Pompain (Deux-Sèvres), Saint-Pompain, portale occidentale.	<i>Gilgelmus fecit hoc. + Virtus mutrit maibrepis {=superbiam}.</i>	XII secolo
Saint-Pons-de-Thomières (Hérault), Saint-Pons, portale nord	<i>Sol. // Gillo me fecit.</i>	Fine XI secolo?
Saint-Révérien (Nièvre), Saint-Révérien, capitello del deambulatorio	<i>Rotbertus me fecit.</i>	Prima metà del XII secolo
Sainte-Engrâce (Pyrénées-Atlantiques), Sainte-Engrâce, facciata, timpano	<i>Pax tecum. Cherubin et Seraphin. Berna(r) dus me fecit.</i>	Prima metà del XII secolo
Solérieux (Drôme), Saint-Raphaël, paramento interno dell'abside	<i>Barba/rinus &lt;me&gt; fecit.</i>	XII secolo
Tersannes (Haute-Vienne), Saint-Symphorien, portale occidentale	<i>A + Ω / Petrus [ea]s fecit..</i>	XII secolo
Thézac (Charente-Maritime), Notre-Dame, capitello	<i>Rotbertus + me co[mpos]u[it].</i>	Fine XI-inizio XII secolo
Til-Châtel (Côte-d'Or), Saint-Florent, timpano del portale meridionale	<i>Petrus divio[nen(sis)] fecit is[tu]m lapidem.</i>	Seconda metà del XII secolo (1160-80 ca.)
Tolosa (Haute-Garonne), Musée des Augustins (da Saint-Étienne)	<i>[Gilbertus me fecit] (san Tommaso) [Me celavit Gilbertus vir n(on) incertus]. (sant'Andrea)</i>	Secondo terzo del XII secolo
Tolosa (Haute-Garonne), Saint-Sernin, altare maggiore	<i>+ In nom[in]e Domini] n(ost)ri Ih(es)u Chr(ist) i hoc altare {f}ecerunt constitui confratres [b]eati martiris Saturnini in quo divinu(m) celebretur officiu(m) // ad salut[em a] nimaru(m) suaru(m) et om(n)ium D(e)i fidelium. Am(en). Saturnine Dei confesso//r et inclite martir, nomine pro Chr(ist)i {q} ui tauro tractus obiisti, urbe tolosana du(m) corripis acta p(ro)zana, vota tuae plebis fer ad aures // Om(ni)p(oten)tis, u[lt] Ei sit] gratus quod in hac ara celebratur. Bernardus Gelduinus me f[e]c[i]t.</i>	Fine dell'XI secolo (1096 ca.)
Tournus (Saône-et-Loire), Saint-Philibert, base di pilastro	<i>Renco me {f} //ecit.</i>	Inizio del XII secolo
Vienne (Isère), Saint-André-le-Bas, base di pilastro	<i>Adorate D(omi)n(u)m // in aula s(an)c(t)a ejus. // Et cu(m) stas // ad orandu(m) remittite si quid // habetis adversus / alique(m) usq(ue) LXXes Viles // + Willelmus M[ar]tini me fecit // an{n}o mill(esimo) CLII ab inc(arnatione) D(omini).</i>	1152
Villeneuve-lès-Maguelone (Hérault), Saint-Pierre-et-Saint-Paul, facciata, architrave del portale	<i>Ad portu(m) vite sitientes quiq(ue) venite. Has intrando fores vestros co(m)ponite mores. Hinc intrans // or/a tu/a / se(m) p(er) / cri/mi/+ // + na plora; quicq(u)id peccatur lacrima(rum) fonte lavatur. // B. d(e) / (Tribus) / Vi/is / fe/cit / hoc. // + A(n)no inc(arnationis) D(omini) M C LXXVIII.</i>	1178
Voreppe (Isère), Notre-Dame de Chalais, chiave di volta	<i>+ Agn(us) D(e)i qui tollis peccata mundi dona nobis pacem. Amen. // Magister // Gerinus // me // fecit.</i>	Fine XII-inizio XIII secolo

\* Per l'edizione dei testi sono state adottate le seguenti norme tipografiche: scioglimento delle abbreviazioni tra parentesi tonde '(''); integrazione delle lacune tra parentesi quadre '[']' (con tre trattini all'interno '- - -' se la lacuna è di entità non quantificabile; testo in interlinea tra parentesi acute '< >'; intervento dell'editore tra parentesi graffe '{ }'; rimandi a capo mediante barra obliqua singola '/'; salto di sezione mediante doppia barra obliqua '//'. La punteggiatura è stata ristabilita secondo l'uso attuale; sono stati mantenuti i signa crucis, indicati mediante il segno '+'



**Bibliografia**

- Barral i Altet, Xavier (éd.) (1986-90). *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge = Actes du colloque international* (Rennes, 2-6 mai 1983). 3 Vols. Paris: Picard.
- Barral i Altet, Xavier (2006). *Contre l'art roman? Essai sur un passé réinventé*. Paris: Fayard.
- Bourin, Monique (1998). «L'écriture du nom propre et l'apparition d'une anthroponymie à deux éléments en Europe occidentale (XIe-XIIIe siècle)». Christin, Anne-Marie (éd.), *L'écriture du nom propre*. Paris: L'Harmattan, 193-213.
- Castelnuovo, Enrico (1977). «Per una storia sociale dell'arte II». *Paragone*, 323, 3-30.
- Castelnuovo, Enrico (1983). «Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo». *Storia dell'arte italiana*, 2/1(5). *Dal Medioevo al Quattrocento*, Torino: Einaudi, 165-227.
- Castelnuovo, Enrico (1987). «L'artista». Le Goff, Jacques (a cura di), *L'uomo medievale*. Roma; Bari: Laterza, 235-69.
- Castelnuovo, Enrico (2000). *Alla ricerca dei Primitivi francesi*. Pisa: Scuola Normale Superiore. *Annali della Scuola Normale Superiore* 4. Quaderni 1-2, 347-55.
- Castiñeiras Gonzáles, Manuel Antonio (ed.) (2017). *Entre la letra y el pincel: el artista medieval. Leyenda, identidad y estatus*. Almería: Circulo Rojo.
- Chastel, André (1974). «L'art de la signature: I. Signature et signe». *Revue de l'art*, 26, 8-14.
- Claussen, Peter Cornelius (1981). «Früher Künstlerstolz. Mittelalterliche Signaturen als Quelle der Kunstsoziologie». Clauberg, Klaus et al. (Hrsg.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*. Giessen: Anabas Verlag, 7-34.
- Claussen, Peter Cornelius (1985). «Künstlerinschriften». Legner, Anton (Hrsg.), *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik = Katalog zur Ausstellung* (Köln, 1985). 3 Bde. Köln: Schnütgen Museum der Stadt Köln, 263-76.
- Claussen, Peter Cornelius (2008). «L'anonimato dell'artista gotico. La realtà di un mito». Donato 2003b, 235-49.
- Debiais, Vincent (2009). *Messages de Pierre. La lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*. Turnhout: Brepols.
- De Mély, Fernand (1907). «Signatures de Primitifs. Miniaturistes». *Mémoires de la Société des Antiquaires de France*, 7, 14-54.
- De Mély, Fernand (1908). *Signatures de Primitifs. Les sculpteurs*. Paris: L'Ami des Monuments et des Arts.
- De Mély, Fernand (1911). «Signatures de Primitifs. La tradition du IXe au XIVe siècle». *Revue archéologique*, 17, 67-98.
- De Mély, Fernand (1920-1). «Nos vieilles cathédrales et leurs maîtres d'œuvres». *Revue archéologique*, 11, 290-362; 13, 77-107.
- Didron, Adolphe-Napoléon (1843). «Projet d'Instruction relative aux artistes du Moyen Âge». *Bulletin archéologique*, 1(2), 141-4.
- Didron, Adolphe-Napoléon (1844). «Introduction». *Annales archéologiques*, 1, 1-4.
- Didron, Adolphe-Napoléon (1844). «Les artistes du Moyen Âge». *Annales archéologiques*, 1, 77-82.
- Dietl, Albert (2005). «Epigraphik und räumliche Mobilität: Das Beispiel italienischer Künstler des Hochmittelalters und ihrer Signaturen». Vogeler, Georg (Hrsg.), *Geschichte "in die Hand genommen": Die Geschichtlichen Hilfswissenschaften zwischen historischer Grundlagenforschung und methodischen Herausforderungen*. München: Herbert Utz, 153-80.
- Dietl, Albert (2008). «Iscrizioni e mobilità. Sulla mobilità degli artisti italiani nel Medioevo». Donato 2003b, 239-50.
- Dietl, Albert (2009). *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 Bde. Berlin; München: Deutscher Kunstverlag.
- Donato, Maria Monica (2003a). «Kunstliteratur monumentale: la firma d'artista, dal Medioevo al Rinascimento», *Letteratura e arte*, 1, 23-47.
- Donato, Maria Monica (a cura di) (2003b). *L'artista medievale = Atti del convegno* (Modena, 17-19 novembre 1999). Pisa: Scuola Normale Superiore. *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa* 4, Quaderni 16, 235-49.
- Donato, Maria Monica (2006). «Memorie degli artisti, memoria dell'antico. Intorno alla "firma" di Giotto». Quintavalle, Arturo Carlo (a cura di), *Medioevo: il tempo degli antichi = Atti del convegno* (Parma, 24-8 settembre 2003). Milano: Electa, 522-46.
- Donato, Maria Monica (2008). «Il progetto Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo: ragioni, linee, strumenti, prima presentazione». Donato 2003b, 365-413.
- Donato, Maria Monica (2011-12). «Il repertorio Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo. La versione libraria». Donato, Maria Monica (a cura di), *Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo. Siena e artisti senesi. Maestri orafi*. Testi di Stefano Riccioni; Michele Tomasi. Num. monogr., *Opera Nomina Historiae. Giornale di cultura artistica. Repertorio*, 5-6, I-XXI.

- Durliat, Jean (1981). «Écritures 'écrites' et écritures épigraphiques: le dossier des inscriptions byzantines d'Afrique». *Studi medievali*, 3, 21, 19-46.
- Erlande-Brandenburg, Alain (1999). *De pierre, d'or et de feu: la création artistique au Moyen Âge IV-XIIIe siècle*. Paris: A. Fayard.
- Ermini, Giampaolo (2017). «Opere firmate nell'arte italiana/Medioevo: il caso di Siena, tra alfabetismo degli artisti ed errori presunti». Castiñeiras Gonzáles 2017, 93-104.
- Favreau, Robert (1999). «*Initium omnium peccata superbia* (Ecclésiastique, X, 15)». Favreau, Robert; Debiès, Marie-Hélène (éd.), *Iconographica. Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*. Poitiers: CESCUM, 91-9.
- Favreau, Robert (2001). «Commanditaire, auteur, artiste dans les inscriptions médiévale». Zimmermann, Michael (éd.), *Auctor et auctoritas: invention et conformisme dans l'écriture médiévale = Actes du colloque* (Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines, 14-16 juin 1999). Paris: École des Chartes, 37-59.
- Mallon, Jean (1955). «*L'ordinatio* des inscriptions». *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 99(1), 126-7.
- Mariaux, Pierre-Alain (2003). «Quelques hypothèses à propos de l'artiste roman». *Médiévales*, 46, 199-214.
- Mariaux, Pierre-Alain (2013). «Art, artiste, moine à la période romane: quelques réflexions». Iogna-Prat, Dominique et al. (éds.), *Cluny et le premier âge féodal*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 181-91.
- Mineo, Emilie (2016). *L'artiste, l'écrit et le monument. Signatures épigraphiques en France au Moyen Âge central* [PhD Dissertation]. Poitiers: Université de Poitiers.
- Mineo, Emilie (2017). «L'artiste lettré? Compétence graphique et textuelle de l'artiste roman à travers les signatures épigraphiques». Castiñeiras Gonzáles 2017, 77-92.
- Petrucci, Armando (1978). «Per la storia dell'alfabetismo e della cultura scritta». Bartoli-Langeli, Attilio; Petrucci, Armando (a cura di), *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana = Atti del Seminario* (Perugia 29-30 marzo 1977). Perugia: Università degli Studi, 33-47.
- Petrucci, Armando (2004). *Prima lezione di paleografia*. Roma-Bari: Laterza.
- Seidel, Linda (1999). *Legends in Limestone: Lazarus, Gislebertus, and the cathedral of Autun*. Chicago: University of Chicago Press.
- Susini, Giancarlo (1966). *Il lapicida romano. Introduzione all'epigrafia latina*. Bologna: L'Erma.
- Tosco, Carlo (1997). *Architetti e committenti nel romanico lombardo*. Roma: Viella.
- Treffort, Cécile (2003). «Inscrire son nom dans l'espace liturgique à l'époque romane». *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 39, 147-60.



## Per un progetto sui dipinti firmati di Venezia in età gotica e tardogotica

Stefano Riccioni  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** The paper provides a brief examination of Lorenzo Veneziano signatures as first step of a research project which aims at gathering and examining on the signature-inscriptions on paintings by the Venetian painters and the painters who worked in Venice in the Gothic age (XIIIth century-early decades of XVth century). The study of the inscriptions will be conducted with an interdisciplinary approach, joining art-history, paleography and philology in a historic, critic and social perspective so as to achieve a better comprehension of the emergence of the artist's figure and name on the works of art as well as in the society; the methods of production of paintings and the organization of workshops; the literacy and 'culture' of the artists and their relationship with the world of the written word; the birth of a biographical and professional 'memory' and self-consciousness; The technical and critical vocabulary of medieval artistic culture.

**Keywords** Lorenzo Veneziano. Signature. Gothic Venetian Painting.

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 Le sottoscrizioni di Lorenzo Veneziano. – 3 Il progetto.

### 1 Introduzione

La produzione pittorica veneziana del Trecento e del primo Quattrocento registra un considerevole incremento di opere e di artisti rispetto ai secoli precedenti, e sono molti i pittori la cui personalità talvolta si può ricostruire grazie a un numero consistente di opere firmate. Tra questi si devono almeno ricordare Paolo e Lorenzo Veneziano, Marco, figlio di Paolo Veneziano, Catarino e Donato, Guglielmo da Venezia, Nicoletto Semitecolo, Nicolò di Pietro, Stefano Plebanus di S. Agnese, Jacobello Albergano, Jacobello del Fiore, Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna. Non tutti questi artisti erano veneziani di nascita o di formazione, ma per l'impatto che la loro presenza (o la presenza delle loro opere) ebbe, sia sul linguaggio figurativo lagunare sia su quello delle aree collegate a Venezia tramite relazioni commerciali e/o politiche, si ritiene che debbano rientrare nell'esame della produzione artistica veneziana, come ad esempio l'attività di Giovanni da Bologna, documentato a Venezia dal 1377 al 1389.

Venezia registra botteghe di pittori, la cui attività è regolamentata da Statuti, già dalla fine del Duecento. Il primo capitolare dell'arte risale infatti al 1271 e rivela una precoce organizzazione delle botteghe e del loro lavoro. Le firme pro-

dotte all'interno di queste botteghe non debbono essere considerate per dimostrare l'"autografia" dei dipinti, quanto, per usare un'osservazione di Previtali nell'*Introduzione* al Catalogo della mostra *Simone Martini e compagni*, come una sorta di «marchio di fabbrica» (1985, 12). La definizione è anacronistica, ma certamente più attinente al lavoro degli artisti del Trecento, che spesso sottoscrivono in forma collettiva (es. Catarino e Donato), spostando così l'attenzione dal problema dell'autografia a quello, più vicino alla pratica artistica del tempo, della produzione dell'opera nell'ambito di una bottega, con a capo il maestro.

La letteratura critica sulla pittura veneziana di età gotica e tardogotica è cospicua. Il tema, infatti, ha interessato gli studiosi fin da Cavalcaselle, per proseguire nel Novecento con Testi (1909), Van Marle (1924), Morassi (1924; 1926; 1928), Fiocco (1931), Lazareff (1931), diventando oggetto anche di importanti eventi espositivi come la mostra *Cinque secoli di pittura veneta* curata da Pallucchini (1945), che diede nuovo impulso agli studi sull'argomento, ripresi con nuovo vigore da Longhi (1946), seguito da Bologna (1951 e 1952), Lazareff (1954), Arslan (1956), Toesca (il capitolo del *Trecento* sulla pittura veneziana, 1951) e Pignatti (1961), per arrivare in tempi più recenti al volume sul *Trecento* nella

La prima versione del progetto, presentato in occasione del bando Progetti di ricerca di Ateneo, Ca' Foscari (2016), è stata elaborata con la collaborazione di Giampaolo Ermini, che ringrazio. Si presenta qui una versione rimaneggiata e abbreviata.

*Pittura del Veneto* (1992) e alla mostra su *Il Trecento veneziano. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente* (2002), curata da Flores D'Arcais e Gentili. Per citare solo alcuni dei più recenti contributi sui singoli pittori, ricordiamo qui gli studi di Guarnieri (2006) su Lorenzo Veneziano, e quelli di Pedrocco (2003), Gardner (2009) e Boskovits (2009a; 2009b) su Paolo Veneziano. Naturalmente, il panorama critico sull'argomento è ben più esteso di quanto si possa illustrare in questa sede, ma occorre menzionare almeno anche le ricerche di Franco (1996) su Michele Giambono e quelle sul Trecento e primo Quattrocento veneziano di De Marchi (1987; 1988; 2004) anche in ambiti che superano per confini cronologici e geografici l'area veneziana, ma che contribuiscono significativamente alla ricostruzione del suo contesto storico e artistico.

Tuttavia, nonostante la ricca e articolata letteratura critica sulla pittura veneziana gotica e tardo gotica, non esistono studi sulle iscrizioni-firma degli artisti operanti a Venezia durante quel lungo periodo.

## 2 Le sottoscrizioni di Lorenzo Veneziano

Il piccolo catalogo delle sottoscrizioni di Lorenzo Veneziano offre qualche spunto di riflessione già ad un primo sguardo.

La sottoscrizione posta sulla predella del Polittico Lion, proveniente dalla chiesa di S. Antonio abate a Castello, distrutta nel 1810 con decreto napoleonico e oggi conservato alle Gallerie dell'Accademia, recita:

*MCCCLVII / hec tabella / f(a)c(t)a fuit et hic / affissa p(er) / Laure(n)cium / pictorem / et Çaninum sc/ultorem i(n) t(e)mp(or)e / regi(mini)s ven(erabilis) vi/ri d(omi)ni fr(atr)is / Çoti d(e) Abba/tib(us) d(e) Flo(ren)t(ia) p/i(- -)o(- -)is et fun(da)to(ris) / mon(- -)is isti(us) // ((signum crucis)) hanc tuis / [- 3?-] s(ancta) Agne(s) / triumphato(ri) orbis [- 5?-] / Dominicus / Lion ego / nunc supplex / arte pre/poli tam / dono ta/bellam.*

Le iscrizioni sono poste su due tavole dipinte ai lati dello scomparto centrale del polittico, in basso. Lo spazio di scrittura è rettangolare, delimitato su quattro lati dalla cornice, in modo da evocare due tabelle o due lastre lapidee. L'iscrizione è disposta su quattordici righe nella prima tabella e undici righe nella seconda, con un andamento rettilineo non sempre regolare;

la spaziatura tra le lettere non è uniforme. La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare regolare, tratto largo e tratteggio uniforme, che ricorre a nessi e a frequenti abbreviazioni. Si segnala la congiunzione *et* espressa con la legatura &, ampiamente diffusa in ambito librario. Le lettere sono eseguite in modo sicuro e con trattini complementari semplici; si segnalano le lettere: *C* con cediglia (*Çoti; Çaninum*); *D* onciale.

L'edizione del testo, anche a causa del pessimo restauro del 1829 che interessò l'intero dipinto, risulta tutt'oggi imprecisa. Cicogna (1824-53, I, 157, 185) che vide l'opera prima del restauro non lesse tutte le parole oggi presenti, mentre ne lesse altre, oggi evidentemente male interpretate anche dopo la pulitura del 1948 di Mauro Pelliccioli e l'ultimo restauro del 1997.

L'iscrizione firma di Lorenzo Veneziano contiene tutti gli elementi caratterizzanti delle sottoscrizioni medievali: la *datatio*, il nome Lorenzo e l'epiteto (*pictor*), il nome dello *scultor* ovvero dell'intagliatore della cornice, Zannino, il fondatore della chiesa Giotto degli Abati e la sua provenienza (Firenze), nonché il committente Domenico Lion, ritratto in ginocchio accanto alla Vergine. L'iscrizione suscitò un acceso dibattito in relazione alla lettura della datazione che in seguito ai restauri fu restituita in modo discorde (Guarnieri 2006, 180-1), tuttavia, grazie alla presenza di un'altra iscrizione posta alla base del trono della Vergine, contenente solo la data: *MCCCLVIII*, si può ritenere che il polittico sia stato eseguito tra il 1357 e il 1359.

Tali osservazioni, tuttavia, non risolvono i quesiti che l'iscrizione ci pone. Perché realizzare una seconda datazione ai piedi della Vergine? senza tra l'altro ripetere il nome dell'autore? L'esame paleografico, infatti, rivela che le due iscrizioni sono redatte con identità di scrittura. È dunque plausibile che si tratti di un'iscrizione redatta all'interno della bottega di Lorenzo, proprio a conclusione dell'opera.

Nella *Madonna con bambino in trono*, una tavola conservata ai Musei Civici di Padova, pesantemente restaurata e forse parte di un complesso più ampio, la sottoscrizione si trova sul lato frontale dello scalino del trono sul quale siede la Vergine (Guarnieri 2006, 189). Il testo recita: *MCCCLXI die XVII me(n)sis sept[em]bris Laurencius d(e) Venecii[s] p]inxit.*

L'iscrizione riprende sostanzialmente il formulario precedentemente descritto. I restauri non consentono un corretto esame paleografico.

Il Polittico Proti, raffigurante nel pannello centrale la *Dormitio Virginis*, conservato nel duomo di Vicenza, contiene una sottoscrizione che è giunta purtroppo in forme molto lacunose, a causa di un pesante restauro che ha guastato anche l'iscrizione che oggi si legge: *MCCC [---] t(em)p(or)e? [---]*.

Il testo è stato ricostruito secondo la versione che segue: *MCCCLXVI mense decemb(ri)s Laurentius pinxit* (Guarnieri 2006, 190, con bibliografia precedente).

Nello *Sposalizio mistico di s. Caterina*, la tavola centrale di un polittico oggi perduto, anch'essa alle Gallerie dell'Accademia, Lorenzo sottoscrive in volgare. Questa è la prima e unica attestazione di Lorenzo che non sia in latino: *MCCCLVIII A D [·] XX [· ·] d(e) fevraro fo fata / sta ancona p(er) man de Lore(n)co pentor in Venexia*.

L'iscrizione è disposta sotto il trono della Vergine, sul prato, priva di uno spazio grafico di corredo, allineata su due righe orizzontali secondo un andamento regolare. Le lettere sono bianche su fondo verde. La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare regolare, con nesso AN (due volte) e abbreviazioni P con asta tagliata = *per* e lineetta soprascritta = N (*Lorenco*). Si segnala l'uso di lettere soprascritte di dimensioni ridotte: O, nei numeri romani M e LVII; e TA soprascritto a S = *sta*. La datazione 1359 è da intendersi *more veneto*, quindi 1360.

Come si diceva, la sottoscrizione è in volgare. Perché? La motivazione addotta riguarderebbe la destinazione dell'opera, realizzata per un mercato non veneziano, come dimostrerebbe la presenza del toponimo *pentor in Venexia* (Guarnieri 2006, 186). Tuttavia se la tavola fosse stata realmente destinata ad un pubblico non veneziano, bisognerebbe anche spiegare perché Lorenzo decise di sottoscrivere in volgare, dal momento che il latino era certamente la lingua più diffusa, oggi diremmo, nel panorama internazionale.

Nell'*Incoronazione della Vergine*, oggi al Musée des Beaux Arts di Tours, proveniente dall'altare maggiore di S. Giacomo Maggiore a Bologna, «intorno alla predella, dove posano il Signore e la Madonna, vi è la seguente iscrizione: *MCCCLXVIII. Die quarto Mensis Maii explicitum fuit hoc Opus pictum manu Laurencii de Veneciis*». (Guarnieri 2006, 195). Anche in questo caso il testo reca il toponimo.

Manca invece il toponimo nella sottoscrizione della *Traditio Clavium*, conservata al Museo Correr (Guarnieri 2006, 205). Il testo recita: ((si-

*gnus crucis)) MCCCLXVIII mense ianuarii Laurenciu(s) pinxit*.

L'iscrizione è disposta sul lato frontale della pedana su cui poggia il trono, le lettere sono dorate su fondo nero. L'area grafica è delimitata all'interno del gradino della pedana. La scrittura è una maiuscola gotica priva di nessi e legature. Segni d'interpunzione con punto medio tra i numerali romani della datazione; al principio e alla fine del testo è presente una decorazione di riempimento.

All'ultimo periodo documentato dell'attività del pittore risale l'*Annunciazione tra i santi Gregorio, Giovanni Battista, Giacomo e Stefano*, conservata alle Gallerie dell'Accademia. L'opera si articola su cinque tavole attualmente prive della cornice originaria e leggermente rifilate nella parte superiore.

Il testo della sottoscrizione recita: *MCCCLXXI Laure(n)ci(us) pinsit*.

L'iscrizione è allineata su un rigo orizzontale e regolare, all'interno della base del trono sul quale siede la Vergine. Le lettere sono nere su fondo ocra. La scrittura è una maiuscola gotica, di modulo rettangolare, eseguita in modo elegante con tratti sottili che proseguono sopra e sotto il rigo di scrittura. Un nesso AU (*Laurentius*); abbreviazioni con titolo piano e con tratto obliquo che taglia la lettera = *us*. Interpunzione con punto medio e tre punti a triangolo a fine testo. Si tratta di una formula abbreviata che non contiene il toponimo e sostituisce *pinxit* con *pinsit*.

Nello stesso anno si collocano le tavole dei *santi Pietro e Marco*, conservate alle Gallerie dell'Accademia provenienti probabilmente da un dossale in forma di trittico realizzato per l'Ufficio dell'Arte della Seta in S. Giovanni elemosinario a Rialto. L'altra tavola rappresenta la *Resurrezione* ed è conservata nel Museo del Castello Sforzesco di Milano.

La sottoscrizione è disposta ai piedi di entrambi i santi, sulla tavola di s. Pietro: ((*signum crucis*)) *MCCC | LXXI me(n)se nove(m)b(ri)s*. Sulla tavola di s. Marco: *Laureci(us) pinxit | | hoc op(us)*.

Le iscrizioni sono prive di uno spazio grafico di corredo. Le lettere sono rosse su fondo verde. Il testo è allineato su un rigo orizzontale, secondo un andamento regolare. La scrittura è una maiuscola gotica, realizzata in forme eleganti, e caratterizzata da tratti sottili che proseguono sopra e sotto il rigo di scrittura, come nella precedente *Annunciazione*. Un nesso: AU (*Laurecius*); interpunzione con titolo piano, virgola alta a fine parola = *us*.

Nella *Madonna col Bambino in trono (Madonna*

della rosa), oggi al Museo del Louvre, l'iscrizione-firma recita: *MCCCLXXII me(n)se sete(m)bris Laure(n)ci(us) d(e) Venetis pi(n)sit*.

L'iscrizione è posta alla base del trono, sotto al gradino centrale, sul pavimento. Le lettere sono bianche su fondo nero. Lo spazio grafico è delimitato su tre lati dalla base del trono, e sul lato inferiore dalla cornice. L'iscrizione è allineata su un rigo orizzontale, secondo un andamento regolare. La scrittura è una maiuscola gotica priva di nessi e legature. Abbreviazioni con titolo piano e tratto obliquo che taglia il corpo della lettera *D = d(e)*. In questo caso il testo reca gran parte degli elementi ritenuti caratterizzanti del testo-firma; manca l'epiteto. Si segnala, ancora una volta, *pinsit* per *pinxit*.

Anche da questa prima veloce osservazione delle sottoscrizioni di Lorenzo Veneziano, si possono trarre utili indicazioni. In primo luogo, su otto firme, il toponimo appare quattro volte, e anche su opere realizzate per il pubblico veneziano, quindi la sua presenza non pare collegata alla destinazione di opere fuori Venezia. In secondo luogo la formula di sottoscrizione varia, ma ripete sostanzialmente gli elementi costitutivi della firma medievale. Anche per quanto riguarda la paleografia dei testi, sebbene occorra un esame più completo e approfondito, si può osservare che Lorenzo Veneziano dimostra attenzione e molta cura nella scelta e nella esecuzione della maiuscola gotica. Occorrerebbe al riguardo, inoltre, confrontare le sottoscrizioni con le altre scritture dipinte che sono anch'esse realizzate con estrema cura, e valutare il rapporto con le scritture librerie, che paiono il modello di queste lettere.

### 3 Il progetto

Questo progetto, pertanto, colmerebbe una lacuna, consentendo di arricchire il dibattito scientifico con nuovi dati oggettivi e nuovi elementi di riflessione derivanti dall'osservazione del fenomeno delle firme offrendo una prospettiva del tutto inedita per lo studio della pittura veneziana. Le firme infatti forniscono informazioni estetiche e formali (impaginazione dei testi, tipologie grafiche, scelte linguistiche, funzioni - documentaria, devozionale, commemorativa, liturgica, ecc.) oltre che storiche e di contesto (pubblico, committenza, cronologia, ambiente culturale, modalità di fruizione).

La conoscenza dell'artista veneziano risulterebbe così più chiara in merito alla sua alfabetizzazione e alla sua cultura, al suo rapporto con la committenza, all'organizzazione della bottega, al pubblico e alla sua devozione religiosa.

Nella prima parte della ricerca saranno raccolte: 1) le opere firmate di pittori veneziani; 2) le opere firmate di forestieri realizzate in e/o per Venezia, o comunque presenti a Venezia durante l'arco di tempo indicato.

Per una più completa comprensione del fenomeno, verranno incluse anche le attestazioni perdute, note grazie alla tradizione indiretta: fonti archivistiche, antiquarie ed erudite, letterarie, storiografiche, fotografiche o, in generale, visive. Ci si attende che tali verifiche, oltre a un incremento quantitativo delle attestazioni, producano nuovi apporti sia, in generale, sul tema della 'fortuna dei Primitivi', sia per quanto riguarda le memorie degli artisti, spesso attentamente ricercate ed esaltate dall'erudizione locale dei secoli XVI-XIX.

Particolare attenzione verrà data all'edizione dei testi-firma, che seguiranno i criteri elaborati da chi scrive nell'ambito del progetto *Opere Firmate dell'Arte Italiana. Medioevo* (Donato, Riccioni, Tomasi, 2013, 23-9) in modo da fornire un testo leggibile dallo specialista come dall'amatore, riducendo la presenza dei segni diacritici alle indicazioni essenziali e fornendo un'edizione che sia consultabile in modo agevole, senza trascurare le segnalazioni filologiche necessarie per la comprensione, non solo del contenuto, ma anche della redazione materiale, dello stato di conservazione, nonché delle eventuali integrazioni critiche proposte dagli studi passati.

La seconda parte della ricerca, una volta concluso il censimento, comporterà l'interrogazione del catalogo di opere, eventualmente organizzato in un *database* e delle informazioni raccolte secondo una prospettiva storico-critica che consenta di comprendere:

- l'emergere della figura e del nome dell'artista: la presenza del nome in rapporto alla committenza e alla funzione delle opere, nonché alla coscienza della qualità. In questa sede verrà indagata anche l'occorrenza congiunta nome-'autoritratto';
- i modi di produzione e la struttura delle botteghe: la frequenza di firme multiple e le distinzioni di ruoli; il rapporto fra firma e responsabilità esecutiva;
- l'alfabetizzazione e la cultura dell'artista, i suoi contatti col mondo della parola scritta: le forme grafiche, linguistiche e testuali; la

responsabilità della composizione e la stesura materiale dei testi; le 'gerarchie culturali' fra le arti;

- l'emergere di una 'memoria' biografica e professionale: le notizie sulla patria, la famiglia, il discepolato, le attività, i materiali o gli strumenti di lavoro, i riferimenti all'abilità o alla fama e/o agli elementi devozionali;
- il lessico tecnico e critico della cultura artistica medievale.

Lo sviluppo del progetto *I dipinti firmati di Venezia in età gotica e tardogotica* comporterà l'acquisizione di un'ampia gamma di informazioni, nonché, ci auguriamo, l'emergere di testimonianze spesso ancora troppo trascurate dagli studi storico artistici.

## Bibliografia

- Edoardo, Arslan (1956). *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Vicenza 1. Le Chiese*. Roma.
- Bologna, Ferdinando (1951). «Contributi allo studio della pittura veneziana del Trecento». *Arte Veneta*, V, 21-31.
- Bologna, Ferdinando (1952). «Contributi allo studio della pittura veneziana del Trecento». *Arte Veneta*, VI, 7-18.
- Boskovits, Miklós (2009a). «Paolo Veneziano: riflessioni sul percorso. Parte I». *Arte cristiana*, 97, 851, 81-90.
- Boskovits, Miklós (2009b). «Paolo Veneziano: riflessioni sul percorso. Parte II». *Arte cristiana*, 97, 852, 161-70.
- Cicogna, Emmanuele Antonio (1824-53). *Delle iscrizioni veneziane*. 6 voll. Venezia: Orlandelli.
- De Marchi, Andrea (1987). «Per un riesame della pittura tardogotica a Venezia: Nicolò di Pietro e il suo contesto adriatico». *Bollettino d'Arte*, LXXII, 44-5, 25-66.
- De Marchi, Andrea (1988). «Uno sguardo su Venezia fra Tre e Quattrocento: il Maestro del Dossale Correr». *Bollettino/Civici Musei Veneziani d'Arte e di Storia*, 32, 6-16.
- De Marchi, Andrea (2004). «"Lorenzo e Jachomo da Venexia": un percorso da Zanino a Jacopo Bellini e un enigma da risolvere». *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 27, 71-100.
- Fiocco, Giuseppe (1931). «Le primizie di Maestro Paolo Veneziano». *Dedalo*, XI, 1930-31, IV, 877-94.
- Flores d'Arcais, Francesca; Gentili, Giovanni (a cura di) (2002). *Il Trecento adriatico. Paolo Veneziano e la pittura tra Oriente e Occidente*. Cinisello Balsamo; Milano: Silvana Editoriale.
- Franco, Tiziana (1996). «Intorno al 1430: Michele Giambono e Jacopo Bellini». *Arte Veneta*, 48, 6-17.
- Gardner, Julian (2009). «Paolo Veneziano as narrator». Museo Diocesano di Milano (a cura di), *I fondi oro della collezione Alberto Crespi al Museo Diocesano*. Cinisello Balsamo-Milano: Silvana Editoriale, 16-23.
- Guarnieri, Cristina (2006). *Lorenzo Veneziano*. Cinisello Balsamo-Milano: Silvana Editoriale.
- Lazareff, Viktor Niktić (1931). *Über eine neue Gruppe pe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Lazareff, Viktor Niktić (1954). «Maestro Paolo i sovremennaja emu venesianskaja živopis'». *Ežegodnik Instituta Istorii Iskusstv*, 298-316.
- Longhi, Roberto (1946). *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*. Firenze: Sansoni.
- Lucco, Mario (a cura di) (1992). *La pittura nel Veneto. Il Trecento*. Milano: Electa.
- Morassi, Antonio (a cura di) (1924). *Catalogo della Ia Esposizione d'Arte Antica. Ia sezione: sec. XIV-XV-XVI*. Trieste.
- Morassi, Antonio (1926). «Dipinti veneziani primitivi». *Belvedere*, 9/10, 4, 75-81.
- Morassi, Antonio (1928). «Il Polittico di Veglia». *Belvedere*, 13, 27-30.
- Pallucchini, Rodolfo (a cura di) (1945). *Cinque secoli di pittura veneta = Catalogo della mostra*. Venezia: Procuratie Nuove.
- Pedrocco, Filippo (2003). *Paolo Veneziano*. Milano: Maioli.
- Pignatti, Terisio (1961). *Origini della pittura veneziana*. Bergamo: Ist. Ital. D'Arti Grafiche.
- Previtali, Giovanni (1985). «Introduzione». *Simone Martini e 'chompagni' = Catalogo della mostra* (Siena 1985). Firenze: Centro Di, 11-32.
- Testi, Laudadeo (1909). *La storia della pittura veneziana. Le Origini, I*. Bergamo: Ist. Italiano d'arti grafiche.
- Toesca, Pietro (1951). *Il Trecento*. Torino: UTET.
- Van Marle, Raimond (1924). *The development of the Italian Schools of Paintings*, IV. The Hague: Springer.





## «De Zavatarijs hanc ornare capellam» Precisazioni storiche sull'epigrafe nella cappella di Teodolinda alla luce degli interventi di restauro

Roberta Delmoro  
(Sapienza - Università di Roma, Italia)

Anna Lucchini  
(Restauratrice)

**Abstract** The fresco cycle narrating *Stories from the Life of Queen Theodelinda*, dated and signed with the elegant epigraph in Latin hexameters in the chapel of the same name in the cathedral at Monza – the ancient chapel of San Vincenzo – has, together with the painted vaulted ceiling of the chapel, undergone a major restoration, begun in May 2009 and terminated in December 2014. In the light of the information and details that emerged as the work proceeded, it is possible today to take up once more, with the data in hand, the *vexata quaestio* of the chronology of the 45 scenes composing the cycle and following one another along the five painted registers of the chapel, clarifying the role of the inscription made by the Zavattari on the fourth and last but one pictorial register in relation to the only commissioning document discovered so far, dated 10 March 1445.

**Sommario** 1 L'epigrafe firmata *de Zavatarijs* dal XVII secolo a oggi. – 2 Osservazioni sulla realizzazione del IV e del V registro del ciclo pittorico nella cappella di Teodolinda alla luce degli interventi di restauro.

**Keywords** Zavattari. Inscription. Signature. Cathedral at Monza. Stories of Theodelinda.

«+ 1444 + Suspice qui transis ut vivos corpore vult(us) / Pene(que) spirantes et signa simillima  
verbis/ De Zavatarijs ha(n)c ornare capellam / Preter in excelso convexe picta trune»<sup>1</sup> (fig. 1).

Il ciclo di *Storie della vita della regina Teodolinda*, datato e firmato con l'elegante epigrafe in esametri latini<sup>2</sup> nell'omonima cappella nel Duomo di Monza, l'antica cappella di San Vincenzo, un *unicum* iconografico incentrato sulle vicende della storia matrimoniale e sulle imprese monzesi della regina dei Longobardi moglie di Autari e Agilulfo, è stato oggetto, assieme alla volta dipinta della cappella, di un importante restauro iniziato nel maggio del 2009 e conclusosi a dicembre

Il presente studio nasce da un lungo confronto tra le notizie storico artistiche sulla bottega degli Zavattari raccolte nel corso delle ricerche di dottorato di Roberta Delmoro (2010-13, Sapienza Università di Roma) e il restauro della cappella di Teodolinda condotto da Anna Lucchini (2009-14). Sebbene l'intento del saggio sia di dare corpo a un lavoro unitario, ciascun autore firma parti distinte dell'articolo. Roberta Delmoro è autrice della nota introduttiva e del paragrafo: «L'epigrafe firmata *de Zavatarijs* dal XVII secolo a oggi»; Anna Lucchini è autrice del paragrafo: «Osservazioni sulla realizzazione del IV e del V registro del ciclo pittorico nella cappella di Teodolinda alla luce degli interventi di restauro». In nota si sono impiegate le seguenti abbreviazioni: ASDMi: Archivio Storico Diocesano di Milano; ASMi: Archivio di Stato di Milano; BAMi: Biblioteca Ambrosiana di Milano; BCDM: Biblioteca Capitolare del Duomo di Monza; OPD: Opificio delle Pietre Dure di Firenze; BTMi: Biblioteca Trivulziana di Milano CNR: Consiglio Nazionale delle Ricerche. Nel licenziare questo contributo è doveroso da parte delle autrici ringraziare: Roberto Conti, a cui desideriamo dedicare il saggio, Paolo Di Simone, Marco Petoletti, Alberto Zaina.

**1** Si adotta qui la traduzione del testo a cura di Marco Petoletti: «O tu che passi, ammira questi volti con il corpo come vivi | che quasi sembrano respirare e segni veramente simili alle parole | Gli Zavattari ornarono questa cappella | ad eccezione degli affreschi dipinti nell'alto della volta convessa» (2016, 83).

**2** I caratteri sono in *littera textualis*. Per approfondimenti paleografici, linguistici e letterari del brano e delle ulteriori iscrizioni presenti nella cappella rinvio al recente contributo di Marco Petoletti, con bibliografia pregressa: 2016, 83-91, 385-6, particolarmente 83-4.

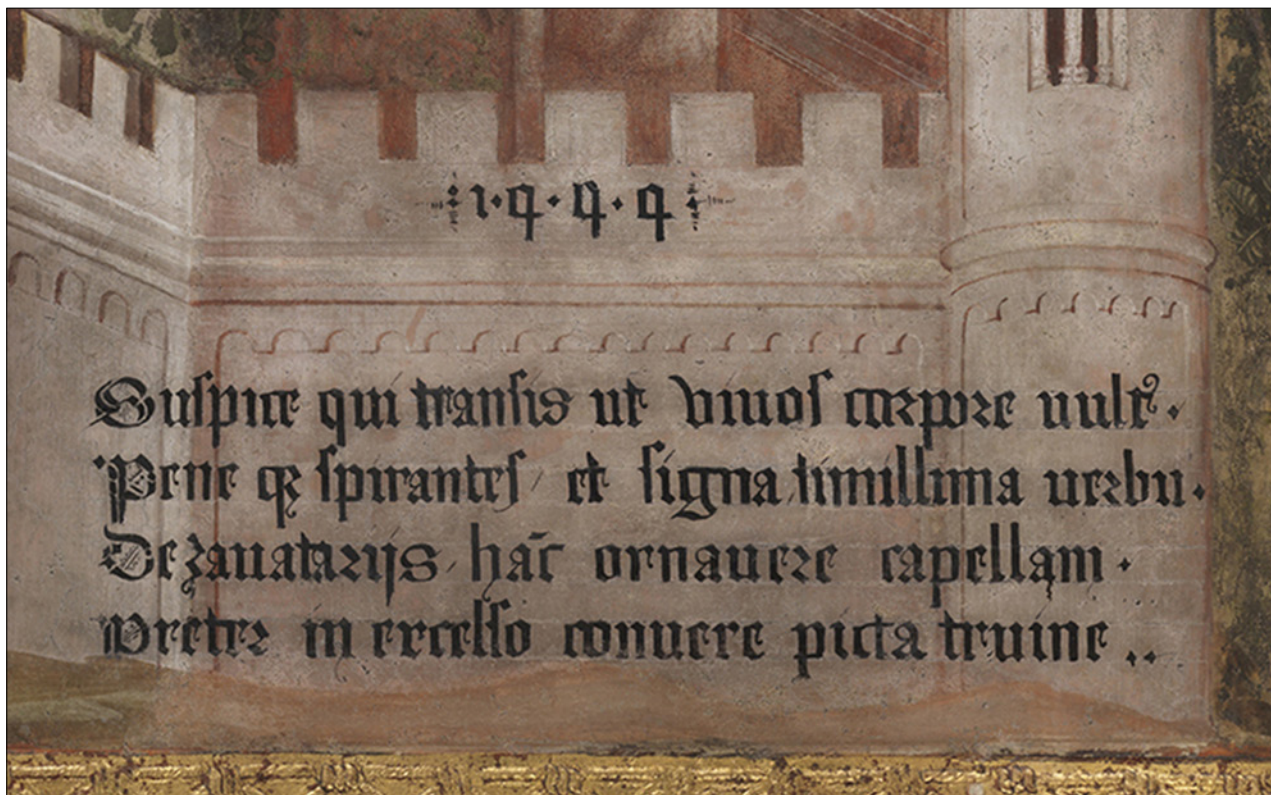


Figura 1. Cappella di Teodolinda, IV registro, scena 32b, particolare dell'epigrafe. Monza, Duomo. © Anna Lucchini

del 2014.<sup>3</sup> Alla luce delle informazioni raccolte e delle precisazioni emerse in corso di cantiere, è oggi possibile riprendere con dati alla mano la *vexata quaestio* sulla cronologia dei 45 *capituli* che compongono il ciclo susseguendosi lungo i 5 registri dipinti della cappella, chiarendo il ruolo dell'epigrafe apposta dagli Zavattari nel quarto e penultimo registro pittorico in relazione con l'unico documento di committenza finora pervenuto, datato 10 marzo 1445.

### 1 L'epigrafe firmata *de Zavattarijs* dal XVII secolo a oggi

Ancora ai tempi delle *Memorie Storiche di Monza e sua Corte* di Anton Francesco Frisi (1794), si riteneva che il pittore e prospettico Troso da Monza, menzionato da Giovanni Paolo Lomazzo in merito a un'impresa milanese, fosse l'autore principale del ciclo monzese di Teodolinda, notizia nata verosimilmente in ambito locale tra XVI e XVII secolo e che Carlo Torre pubblicava nella seconda metà del Seicento (Lomazzo [1584] 1974, 236).<sup>4</sup> La famiglia *de Zavattarijs*

<sup>3</sup> Il restauro, affidato ad Anna Lucchini, è avvenuto sotto il coordinamento scientifico dell'OPD. Le indagini scientifiche, iniziate nel 1991 ed eseguite dall'OPD sono proseguite nel 2003 entro il Progetto Finalizzato CNR-Beni Culturali, integrate dal 2009 al 2014 con indagini diagnostiche non invasive di superficie condotte dal laboratorio di fisica dell'OPD diretto da A. Aldrovandi, in collaborazione con T. Pasquali, A. Keller e A. Quattron.

<sup>4</sup> «...e veggonsi altre sue pitture [di Troso] in San Giovanni della stessa terra di Monza in una Cappella nel lato, dove ergesi il Tumulo della Regina Teodolinda, che fece tal Chiesa edificare» (Torre 1674, 219). La notizia, nata probabilmente nell'ambito del Duomo monzese dove la memoria di opere di Troso doveva essere viva, perduti i quaderni della Fabbrica entro forse la metà del XVII secolo, si riscontra a livello locale nei *Frammenti memorabili dell'Imperial Città di Monza* di Giuseppe Bernardino Burocco, 1729 (BCDM, ms. n-1, f. 99) e ancora nella *Descrizione dell'Insigne Real Basilica Collegiata di San Giovanni Battista di Monza* del canonico Giuseppe Maurizio Campini, 1767 (BAMi, ms. V 16 Sup. f. 98; d'ora in avanti: Campini 1767), giunta così fino ad Anton Francesco Frisi (1794, 3: 251). Alcuni anni prima della *Descrizione* del Campini, Giuseppe Pozzobonelli, nelle note della sua visita pastorale al San Giovanni Battista di Monza, riferiva della cappella: «tota in circuito, a Troso Modoetiensi, anno 1444. fuit ornata picturis, auro etiam multo, interlucentibus, quae plurima Regi-

menzionata nell'iscrizione era considerata da Giuseppe Maurizio Campini, e successivamente dal Frisi, essere quella dei committenti, consanguinei dei Visconti, di cui il Campini individuava lo 'stemma zavattario' tra le armi dipinte nel riquadro araldico sotto al finestrone di destra della cappella, confondendo lo stemma di Francesco Sforza con quello degli Zavattari.<sup>5</sup> I versi dell'epigrafe testimoniavano agli occhi del canonico monzese la consapevolezza dell'eccellenza raggiunta nel ciclo, particolarmente la «vivezza» dei volti e dei corpi dipinti, l'«espressione» delle figure e l'esaltazione del naturalismo in ogni dettaglio, delle immagini «vive e parlanti».<sup>6</sup> Spettò a Giorgio Giulini e a Girolamo Luigi Calvi chiarire che 'de Zavattarijs' fosse la firma dei pittori e non dei committenti, ma il lungo fraintendimento resta per noi una testimonianza di valore, evidenziando lo spessore dell'epigrafe colta, umanistica ed autocelebrativa, al punto tale da apparire (e agli occhi di storici eruditi) indizio di chi avesse fat-

to adornare la cappella «con tanto splendore», piuttosto che dei pittori che l'avevano effettivamente realizzata.<sup>7</sup>

I versi, ispirati a Virgilio, «Excudent alii spirantia mollius aera/ (credo equidem), vivos ducent de marmore vultus»;<sup>8</sup> inviterebbero a orientarsi, in linea con l'ambiente umanistico lombardo quattrocentesco, anche su Francesco Petrarca, che riprendeva il passo dell'*Eneide* in relazione alla vivezza delle immagini dei defunti nella scultura funebre: «Vivent in pario lapide imagines defunctorum secundum illud principis poete: 'Vivos ducent de marmore vultus'».<sup>9</sup> La riallestita cappella di Teodolinda, ideata in funzione del culto del monumento funebre regale trecentesco, ospitava poco oltre il centro dell'ambiente, dietro l'altare di San Vincenzo, l'alto sepolcro con la figura scolpita verosimilmente giacente della regina, che conteneva dal 1308 le spoglie dei reali traslate dalla sepoltura longobarda terragna.<sup>10</sup> Il richiamo al tema funebre nel *titulus* della cappella è senza dubbio

nae Thodolindae gesta referunt una simul cum eius funere» (1763, ASDMi, sez. X, Pieve di Monza, vol. 30, ff. 79-80). Su Troso da Monza, figlio del pittore Gian Giacomo da Lodi, documentato nel borgo tra il 1488 e il 1490, rinvio alle recenti acquisizioni in Cara, Rossetti 2007, 115-16, docc. I-VI, 119-121. Non è da escludere, relativamente a reali lavori del pittore intrapresi nel cantiere del Duomo monzese, una sua collaborazione alla realizzazione delle vetrate del rosone, di cui resta un frammento di pagamento datato appunto 1490, copiato con calligrafia settecentesca tra le carte frisiane ed edito da Augusto Merati (1982, 69-170; Delmoro 2014a, 47-50 nota 19; «La memoria di Teodolinda» in corso di stampa).

5 «...sotto questa fenestra [quella di sinistra] vedesi la biscia viscontea non coperta da corone, e sotto quella di contro lo stemma zavattario inquadrato da 2 scacchi da un gruppo di 3 anelli e da un arnese simile ad un compasso, e tutto dentro lo scudo, ai lati di cui sono 2 puttini tenenti non so quali insegne come uno con 4 globetti indorati [...] in fronte dell'Altare sopra la finestrella l'armeggio Ducale usato dai Principi Visconti, in que' tempi consanguinei della famiglia Zavattaria, che adornò con tanto splendore codesta capella» (Campini 1767, f. 103). È evidente che il Campini non riconosceva stemmi e imprese sforzeschi. Lo stemma dell'antica famiglia milanese *de Zavattarijs*, a cui apparteneva anche il ramo dei pittori, è compreso nello *Stemmario Trivulziano* e si presenta fasciato di verde e d'argento (BTMi, *Codice Trivulziano* 390, f. 377).

6 «La varietà, vivezza, espressione, moltitudine delle figure, ottimo compartimento, finissimo colorato, distintivo di ciascheduna figura, e proprietà delle vesti giusta la differenza delle nazioni, e delli impieghi, danno a divedere il buon senso e intelligenza dell'Autore, e riscuotono a di nostri da periti, anzi da tutti l'ammirazione, poiche vi si trova da pascere lo sguardo, e le particolari cognizioni [...] In sì vasto teatro di tanti oggetti tutte le sorti di armi, bandiere insegne attrezzi militari aste, bardature di cavalli, altre sul uso greco, altre sul romano, ed altre sul Longobardo, freggi delli abiti di cadauna classe di nazione; corone, scettri, mense, porte, rocche, edifizzi, stromenti di ogni genere anche d'ecclesiastici come candellieri, croci, mitrie ed altri simili [...] sono disegnati in stuccatura d'oro el restante storiato con tale finezza di colorito, naturalezza e vivacità d'idea, che ne incanta lo sguardo [...] il tutto ridotto a perfezione con tale maestria che forse a di nostri non sarebbe da sperarsi» (Campini 1767, f. 100).

7 Giorgio Giulini riteneva che Troso fosse della famiglia degli Zavattari (forse corruzione di Cristoforo), avendo chiarito che gli Zavattari erano pittori documentati nel cantiere del Duomo di Milano (1857, 479-80; Calvi 1858; [1859-69] 1975, 1: 101; 2: 238-44). La tradizionale attribuzione a Troso del ciclo di Teodolinda si deve alla precoce scomparsa dei quaderni della fabbrica del Duomo e all'impossibilità da parte degli storici locali di attingere alle notizie sul cantiere.

8 Verg., *Aen.*, IV, 38, come ha evidenziato Petoletti 2016, 84.

9 *De otio religioso*, II. Il poeta, a lungo residente a Milano e a Pavia, messi a disposizione dei Visconti, era alle origini dell'umanesimo lombardo (Garin 1955, 547-608; Marchi 1990, 163-9; Pedralli 2002, 280-1, 351-2; 357, 472-3, 590-1).

10 Come è noto fin dagli scavi condotti da Luca Beltrami nella cappella (1889, 665-78), l'ambiente, ricostruito e riallestito pittoricamente nel corso del XV secolo con scene della vita della regina Teodolinda, aveva il preciso scopo di ospitare, dietro l'altare, a una certa distanza dalla parete di fondo, l'alto monumento funebre realizzato entro il 1308, anno in cui vi vennero traslati i resti di Teodolinda e del consorte Agilulfo dalle tombe terragne longobarde (BCDM, ms. 7b10h14). Il sepolcro trecentesco è assai probabile si presentasse in linea coi coevi sepolcri regali, con un'immagine della regina - testimoniata da Galvano Fiamma - figurata giacente scolpita sul coperchio alla quale non escludo possano essersi ispirati gli stessi Zavattari nella scena dei *Funerali di Teodolinda*, riprendendone probabilmente anche, del tutto o in parte, l'iscrizione: «Hoc que composuit Templum regina



Figura 2. Cappella di Teodolinda, le giornate, IV registro, scene 24-5. Monza, Duomo. © Anna Lucchini

annunciato dal rivolgersi al passante «qui transis» (Petoletti 2016, 84). I primi due esametri sembrano peraltro echeggiare in modo molto suggestivo il brano milanese del poeta che contempla l'immagine 'viva' di sant'Ambrogio, modellata in stucco a tuttotondo e dipinta, co-

me indica il *titulus* della stessa «tracta [...] ab imagine vivi Ambrosii»: «Iocundissimam [...] ex omnibus spectaculum dixerim [...] 'imaginemque' eius summis parietibus extantem, quam illi viro 'simillimam' fama fert, sepe venerabundus in saxo 'pene vivam spirantemque suspicio'».<sup>11</sup>

serenum / strata sub hoc feretro Theodolenda iacet» (per ulteriori dettagli in merito rinvio a Delmoro, «La memoria di Teodolinda» in corso di stampa). Tale monumento - diversamente dall'attuale avello ad acroteri tardo antichi, privo di qualsiasi iscrizione o memoria dei reali - scomparve forse alla fine del XVI secolo, quando l'arca venne fatta traslare su ordinazioni di san Carlo fuori dall'ambiente. Diversa è l'interpretazione datane recentemente da Roberto Cassanelli, il quale considera il monumento sepolcrale della regina ubicato da sempre fuori dalla cappella: «l'arca di Teodolinda [...] non fu mai trasportata in cappella, e restò fino al XIX secolo nel transetto sinistro, sormontata da un'immagine dipinta della regina» (Cassanelli 2016a, 44), e coincidente con l'attuale avello spoglio di iscrizioni e raffigurazioni. Il dipinto che effigiava Teodolinda in abiti regali, appeso all'esterno della parete orientale della cappella di Santo Stefano, visto da Federico Borromeo (1621, f. 212r) e testimoniato dal Campini (1767, f. 84), venne sostituito nel corso del XVIII secolo dalla nicchia affrescata da Giacomo Lechi e dal Castellino che ospita tuttora la scultura in stucco di Teodolinda. L'ipotesi di Cassanelli non è altresì in linea con le fonti: sia con la testimonianza del 1346 conservata nell'*Obituari*, che riferisce dell'avvenuta consacrazione dell'altare dei SS. Vito e Vincenzo in prossimità del sepolcro regale, «altare situm prope sepulcrum regine Theodolende» (l'altare cioè della cappella trecentesca teodelindea, di cui Beltrami individuava il perimetro), sia con l'appunto conservato nello stesso manoscritto, in minuscola corsiva databile entro la prima metà del XVI secolo «Obiit Domina Domna Regina Theodolenda Anno Domini CCCCC die XXIJ Ianuarij et sepulta nunc in capella Sancti Vicentij» (BCDM, ms. 7b1014), sia con la descrizione di Gerolamo Carminati de Brambilla, all'epoca canonico del Duomo, che nelle sue *Memorie di alcune antichità delle chiese di Monza e sua corte*, compilate entro il 1581, segnalava la tomba della regina collocata nella cappella di San Vincenzo, in prossimità dell'altare: «L'Altare di San Vincenzo Martire nella Cappella delle maggiori, detta della Regina, dove è il corpo di detta Regina in una tomba di marmo» (Frisi 1794, 3: 243). Anche il Campini riferiva che «anticamente [la cappella] era dedicata, come lo è pur ora, ai Santi martiri Vincenzo e Anastasio. Dicevasi altresì della Teodelinda perché giaceva il corpo sul Altare» (1767, f. 97). Delle disposizioni sulla traslazione del sarcofago fuori dalla cappella se ne conservava la memoria ancora all'epoca del Frisi: «I fatti Storici dei Longobardi, e specialmente quelli di Teodelinda relativi a Monza, e alla sua Basilica, dipinti con isfarzosa profusione d'oro sulle pareti della cappella del SS. Rosario, altre volte della *Capella Reginae*, non tanto pei fatti stessi, quanto perché ivi riposavan le Ceneri della pia Sovrana, il di cui Sarcofago venne poscia trasferito accanto la Sagrestia maggiore di quel Tempio» (Frisi 1794,2: 16; cf. anche le notizie in Delmoro 2014b, 15-16 nota 9, e Delmoro, «La memoria di Teodolinda» in corso di stampa).

<sup>11</sup> *Familiares*, XVI, 11, 12-13, agosto 1353. La suggestione di questo passo risiede anche nel fatto che il monumento ammirato da Petrarca, di età ottoniana, all'epoca ubicato *summ*is parietibus nella basilica di Sant'Ambrogio, oggi conservato al Museo Diocesano di Milano, non distava dall'abitazione milanese degli Zavattari in Porta Vercellina, parrocchia di Santa Maria alla Porta. Senza spingersi a ipotizzare una conoscenza e un interesse umanistico dei pittori indirizzato alle epistole del poeta e al suo soggiorno milanese, non si può tuttavia escludere una possibile suggestione da parte del colto versificatore e, più in generale, di una memoria viva della residenza di Petrarca in prossimità della basilica ambrosiana. C'è da considerare, a questo proposito, la presenza proprio del sant'Ambrogio tra i santi figurati sulle lesene all'ingresso



Figura 3. Cappella di Teodolinda, IV registro, scene 24-5, l'artista *n. G* è evidenziato con un retino a scacchi verdi mentre i patroni hanno un colore uniforme. Monza, Duomo. © Anna Lucchini

Parimenti ai celebri artefici dell'antichità lodati dallo stesso Petrarca (Fidia, Apelle, Parrasio, Policlete, Zeusi e Prassitele) ma anche ai coevi Giotto fiorentino e Simone senese (*Familiars*, V, 17, 5-6 del 1342-3 [Ariani 1998, 337-8]; cf. Cadei 1984, 17-18), i *duos pictores egregios* conosciuti in vita e stimati dal poeta, gli Zavattari erano in grado di raffigurare immagini 'vive'. E ciò trasponendo in pittura le vicende narrate in un testo letterario mediolatino, l'*Historia Langobardorum* di Paolo Diacono, fonte storica principale per i primi 32 *capituli* figurati ai quali l'epigrafe datata e firmata nella cappella rinvia, come hanno dimostrato gli ultimi restauri.<sup>12</sup> Il racconto, piuttosto cortese nella scelta dei bra-

ni della vita di Teodolinda, tratti con una certa libertà dalle pagine del codice monzese del XII secolo conservato nella biblioteca Capitolare del Duomo, quel *Liber unus ystoria lombarde* menzionato nell'inventario del 1403,<sup>13</sup> era trasposto in immagini - *et signa simillima verbis* - realizzate in parte a rilievo a mezzo della profusione di pastiglia dorata impiegata per gli sfondi, per gli ornamenti degli abiti e per le bardature dei cavalli, e con inserzioni polimateriche quali le gioie di pasta vitrea che ornavano le acconciature femminili, le stesure a lamine di stagno e d'argento per le armature, a rendere più preziose ma al contempo più 'naturali' e 'tangibili' le figure, in gara con le descrizioni nella fonte

della cappella di Teodolinda, dipinti dagli Zavattari. Il santo, poco venerato per la verità a Monza (il cui *Ordo* seguiva e segue tuttora la tradizione romana) e che indirizzerebbe, oltre al culto, a una committenza milanese, è accompagnato dal colto distico: «Diva tibi merito fecit ambrosia nomen:/ prosint nunc nobis dulcia verba tua» (Petoletti 2016, 86). I primi versi dell'epigrafe nella cappella paiono risuonare anche nella descrizione che Petrarca lasciava della quadriga di San Marco «ex alto *pene vivos* adhinentes ac pedibus obstrepentes» (*Seniles*, IV, 2, del 1364) e della moneta da lui donata all'imperatore Carlo IV «Augusti Cesaris *vultus erat pene spirans*» (*Familiars*, XIX, 3, 14, del 1355). Rinvio in proposito a Wilkins 1961, 299-301; Bertelli 1995, 341; Ariani 1998, 229; Ciccuto 2006, 204. In relazione al culto di Sant'Ambrogio a Milano nel XV secolo: Ferrari 1974, 132-47.

**12** La scoperta, nel corso dei restauri, di incisioni eseguite negli intonaci quali linee guida, prove per l'esecuzione di tendaggi sulla parete nord della cappella all'altezza del quinto registro (fig. 7), tendaggi che probabilmente da primi accordi avrebbero dovuto concludere la decorazione delle pareti sotto al quarto registro (appunto datato e firmato), come espone più dettagliatamente il paragrafo successivo di questo saggio, invita a rivedere l'interpretazione proposta da Fabrizio Lollini (1991) e condivisa da Marco Petoletti (2016) di *signa simillima verbis* in chiave di iscrizioni dipinte, ossia dei testi iscritti che accompagnano alcune delle scene dipinte nel quinto registro, le quali non erano probabilmente ancora previste entro la realizzazione dell'epigrafe datata, che, come hanno dimostrato le indagini diagnostiche condotte sull'iscrizione, è coeva alla realizzazione della scena 32 (fig. 6).

**13** Il volume, membranaceo, è ancora conservato nella Biblioteca Capitolare del Duomo; trascritto in minuscola ordinaria del XII secolo, si presenta nel medesimo stile dei volumi commissionati da Guidotto arciprete ad uno *scriptorium* verosimilmente monzese. Il testo è accompagnato da numerose postille, alcune delle quali datate XIV secolo, e brani di storia sulla basilica di San Giovanni Battista: Belloni, Ferrari 1974, 32.

storica, narrata probabilmente anche a voce ai pittori. È pertanto ragionevole ritenere che la chiave interpretativa del brano possa sciogliersi nell'accezione più frequente in relazione all'arte di *signa* come *imagines* – corrispettivi dell'«*imaginem... eius... simillimam fama fert*» del ritratto santambrosiano – e che, così come Petrarca insisteva sulle immagini vive nell'arte in relazione alla scultura, la scultura dipinta *en trompe l'œil* era un *tópos* degli Zavattari nel Duomo di Monza, il cantiere pittorico più prestigioso a cui mise mano la bottega per oltre un trentennio.<sup>14</sup>

Le vicende scelte per la narrazione figurata, inclusa l'iconografia dei santi regali dipinti sul pilastro destro all'ingresso della cappella<sup>15</sup> e dei santi dipinti sulle lesene (*Gregorio, Ambrogio, Giovanni Crisostomo e Tommaso d'Aquino*), accompagnati da cartigli iscritti in *litterae textuales* con versi in distici,<sup>16</sup> erano state trasmesse ai pittori da un colto iconografo chiamato a ideare il ciclo, che si direbbe, per l'erudizione umanistica profusa, un teologo probabilmente in relazione con l'ambiente di corte del terzo duca di Milano, versificatore anche dell'epigrafe firmata dai pittori nella cappella.<sup>17</sup> Nel più ampio contesto pittorico lombardo pervenutoci del

periodo, in relazione a decorazioni in ambienti sacri o a opere di destinazione votiva, al di là dei *tituli* tratti da fonti letterarie che potevano illustrare i cicli pittorici anche profani, le iscrizioni solitamente menzionano gli offerenti, *hoc opus fecit fieri... o*, nei casi più fortunati, recano semplici firme dell'artista *Michelinus fecit, Masolinus de Florentia pinsit, Parotus pinxit, Opus Vincencius Brixia, Andreas de Bembijs pinxit, hoc opus pinxit..., Opus....* Entro un tale panorama necessariamente parziale, essendo perduta la più parte delle campagne decorative tardogotiche, la lunga epigrafe letteraria degli Zavattari risalta per unicità, tanto più se considerata in relazione al ruolo di committente, ancora per molti versi inafferrabile, di Filippo Maria Visconti.<sup>18</sup> La raffinatezza e lo splendore del ciclo teodelineo, come doveva presentarsi in origine, l'importanza del testo storico da cui le vicende narrate erano state tratte e i modelli pisanelliani volutamente impiegati dai pittori (e *Pisanus pictor* era l'artista umanista per eccellenza, pittore e medaglista anche per Filippo Maria Visconti) sono una comprova della rarità e prestigio dell'insieme. È pertanto evidente che gli Zavattari fossero consapevoli che, a mezzo di versi di

14 Sull'interpretazione di *signa* come immagini dipinte, tratte dalla fonte storica e letteraria, si pronunciava a favore Liana Castelfranchi: Castelfranchi Vegas 1991, 17. Sul significato della scultura dipinta da Giotto in avanti: Curzi 2009, 253-69; 2011, 3-38. Per una proposta ricostruttiva del cantiere pittorico degli Zavattari nella basilica di San Giovanni Battista di Monza: Delmoro 2012, 108-24.

15 Rinvio all'indagine in merito in Delmoro 2014b, 25 e nota 41.

16 Trascritti ed esaminati da Petoletti 2016, 86-7.

17 Le carte d'archivio ci restituiscono i nomi di due frati francescani che officiavano nel Duomo di Monza, investiti del titolo di cappellani ducali di Filippo Maria Visconti: il teologo a lui *dillecto* Martino Reco, «Martinum Rechum, sacre Theologie professorem ordinis minorum», e Arasmino Bassani, del convento di San Francesco di Monza. La predilezione da parte del duca per iconografi di ambito francescano, come il coltissimo Antonio da Rho, autore del *De imitatione eloquentiae* e del *Dialogus in Lactantium*, particolarmente impegnato per il Visconti tra il 1439 e il 1446 (del 1444 è la commemorazione di Niccolò Piccinino), inviterebbe a ricercare tra questi il possibile ideatore e versificatore del ciclo nel Duomo monzese (cf. Fubini 1961, 574-7; Delmoro 2014b, 22 e 27, nota 49).

18 Rinvio, a titolo di esempio, ai numerosi affreschi votivi quattrocenteschi nella Pieve della Mitria a Nave (Bs), di cui restano le iscrizioni in relazione alla committenza ma non una sola firma di artista; all'iscrizione di offerta nella Pieve di San Pancrazio a Montichiari (Bs), dove il committente è padre del pittore (Panazza, Costanza Fattori 1980, 98; Zaina, in corso di stampa); all'iscrizione relativa alla committenza negli affreschi presbiteriali di Santa Margherita a Casatenovo (1462); alle firme note che ci restano dei pittori coevi agli Zavattari: Michelino da Besozzo (nello *Sposalizio mistico di santa Caterina*, Siena, Pinacoteca Nazionale), Masolino da Panicale (nel ciclo di affreschi del battistero della Collegiata di Castiglione Olona, commissionati dal cardinale Branda Castiglioni), Maestro Paroto (nell'epigrafe testimoniata da Giuseppe Onofri e Michele Caffi nel polittico per la pieve di San Siro a Cemmo), Vincenzo Foppa (nella tavola con *San Bernardino da Siena*, Fondazione Pisa), Andrea Bembo (nel perduto affresco votivo nel chiostro di San Domenico a Brescia, documentato nel XVIII secolo da Marcello Oretti), o tracce delle iscrizioni firmate che accompagnavano alcuni cicli di vetrate quattrocentesche, tardogotiche, del Duomo di Milano, ridotte ai pochi frammenti superstiti reimpiegati nel corso dei restauri ottocenteschi. Dalle fonti non ci sono note iscrizioni firmate nella cappella di Pandolfo III Malatesta al piano nobile del palazzo del Broletto di Brescia, dove sappiamo all'opera Gentile da Fabriano grazie ai documenti in relazione al pittore datati tra il 1414 e il 1419. Sulla figura di Filippo Maria Visconti committente d'arte rinvio alle recenti acquisizioni e considerazioni in Delmoro 2014b, 12-53; Buganza 2015, 247-78; sulla cappella di Pandolfo III Malatesta, con bibliografia pregressa: Buganza 2012, 59-82. Per il tema dei *tituli* in relazione ai cicli pittorici nel tardo Medioevo: Ciociola 1992; De Bernardi 2011, 67-132; Di Simone 2014, 31-64. Sull'iscrizione di offerta che accompagnava il polittico di Paroto (oggi Fondazione Annunziata Cochetti di Cemmo): Marazzani 2014, 95-115; sulla committenza domenicana in relazione ad Andrea Bembo: Delmoro, «Un riesame per gli affreschi del Trecento» in corso di stampa, con bibliografia pregressa.

chiara reminiscenza letteraria che invitassero i passanti ad ammirare l'apice raggiunto, degno dei pittori celebrati dai poeti, e facendo presente che non erano loro gli autori della volta dipinta: *preter in excelso convexe picta truine*, si esaltasse la magnificenza della loro impresa.<sup>19</sup>

L'unico documento finora emerso, relativo alla committenza del ciclo, conservato ad apertura di filza nei quaderni del notaio monzese Gerardo Briosco, edito da Janice Shell nella trascrizione di Grazioso Sironi, reca la data 10 marzo 1445,

successiva rispetto al 1444 iscritto nella cappella.<sup>20</sup> Per questo motivo il testo dell'atto è stato oggetto di svariate ipotesi interpretative in relazione al ciclo pittorico e così la data apposta nell'iscrizione.<sup>21</sup>

L'interpretazione più cauta finora proposta – che ha trovato un importante riscontro in occasione dei restauri, da cui sono emerse sulla parete settentrionale della cappella sagome di prove di tendaggi con tracce di leganti oleosi per dorature all'altezza del quinto registro (figg.

19 Non sappiamo se, a ideare le prime porzioni di cappella dipinte dalla bottega monregalese (volta, arco di trionfo e sottarco), fosse il colto iconografo-versificatore che collaborò in seguito con gli Zavattari, o altro personaggio, ma come osserva Marco Petoletti le iscrizioni sui filatteri che accompagnano i profeti dipinti nei pennacchi della volta si rifarebbero a un repertorio affermato a cui attingevano gli artisti già dal XII-XIII secolo, mentre i versi che accompagnano i santi Gregorio, Ambrogio, Crisostomo e Tommaso d'Aquino sono caratterizzati da particolari assonanze e colori retorici, distici elegiaci, allitterazioni e rimandi alla letteratura classica e mediolatina (2016, 86-9). La scelta da parte della fabbrica e del Capitolo del Duomo, dopo il 1433 (anno della consacrazione dell'altare a San Vincenzo) di raffigurare sulle vele della volta, assieme agli Evangelisti, dei santi diaconi (Vincenzo, Lorenzo e Stefano), e il beato Anastasio monaco e martire persiano (90), in seguito titolare con san Vincenzo della cappella, non appariva certo casuale. Nel sottarco, all'ingresso nell'ambiente, si stagliava invece una teoria di santi militi apotropaici in armatura e abiti cavallereschi: Giuliano, Vittore, Alessandro, Sebastiano, Giorgio e Maurizio. Forse, proprio dopo l'esecuzione della volta, del sottarco e dell'arco di accesso, dove Mauro Natale individua una «inoppugnabile genealogia [longobarda] che dai capostipiti si estende fino alla più recente primogenitura», priva tuttavia di rimandi araldici viscontei (1989, 182), e dove opera una bottega particolarmente affine agli esiti stilistici del *Giudizio Universale* di San Giorgio di Campochiesa (Albenga; ringrazio per la preziosa segnalazione Stefano Manavella 2017, 58-9 note 78-9), intervenne un'interferenza ducale e con essa l'ingresso di una personalità di spicco della cultura letteraria e di corte dell'epoca. Il passaggio alla decorazione delle pareti sottostanti, destinate a ospitare le scene della vita di Teodolinda, è probabile avvenisse con uno scarto di qualche anno e l'occasione, in questo caso, di una propaganda dinastica viscontea in chiave regale era senza dubbio negli obbiettivi politici del terzo duca di Milano. L'immagine di potere già costruita nel corso della signoria di Galeazzo II e potenziata col ducato di Gian Galeazzo Visconti, la cui genealogia faceva risalire i Visconti ai reali longobardi discesi dalla stirpe di Teodolinda, era finalizzata all'ottenimento di un regno. La stessa teoria di santi di stirpe regale, riconducibili al culto visconteo, dipinti dagli Zavattari sulla lesena esterna del pilastro destro della cappella, introduceva alla tematica regale e alla venerazione della regina dei Longobardi (Delmoro 2014b, 26 e 25, nota 41). Anche gli sguanci dei finestroni ospitano, parte del ciclo degli Zavattari, teorie di santi martiri in abiti cavallereschi, similmente al sottarco, ma del tutto anonimi qui, elegantissimi e sfoggianti anche fastosi cappelli à la page che coprono addirittura le aureole.

20 ASMi, *Fondo Notarile*, Atti dei notai di Milano, 1024, notaio Gerardo Briosco, doc. 1445-03-10; trascritto integralmente in Shell 1989, 210 nota 11; 212.

21 Le prime considerazioni in merito, proposte dalla Shell, in relazione alla descrizione della cappella che il testo del contratto definiva *noviter pingenda*, ossia 'da dipingere nuovamente', e di cui si specificava che i pittori «teneantur et obligati sint pingere medietatem omnis quod deficit ad pingendum» entro un primo termine che era il mese di novembre del 1445, con una seconda *tranche* di lavori che sarebbe iniziata ad aprile del 1446, concludendosi entro l'autunno del 1446, hanno portato a ritenere che il documento, stipulato fra i pittori e i personaggi più influenti del Capitolo di San Giovanni Battista, assieme a due deputati del Comune di Monza, fosse l'atto di committenza del ciclo vero e proprio con le sue 45 scene, già dipinta la volta, e che la data apposta nell'iscrizione fosse quella di inizio dei lavori. L'ipotesi della Shell (1989, 190) è stata condivisa da Fabrizio Lollini (1991, 122). Lollini individuava la *medietas* della cappella tra il secondo e il terzo registro del ciclo, e, a suo avviso, nel marzo del 1445 gli Zavattari sarebbero stati chiamati a realizzare la porzione di cappella che comprendeva il secondo registro, considerato che il resto lo avrebbero eseguito, da termini contrattuali, entro l'autunno del 1446 (124). Cassanelli avanzava poco dopo un'interpretazione della data 1444 in chiave di propaganda politica dinastica per la nascita di Galeazzo Maria Sforza, primogenito di Bianca Maria Visconti e di Francesco Sforza, venuto alla luce a Fermo al principio di quell'anno (1990, 114-9). Tale ipotesi, recentemente recuperata dallo studioso, è stata messa in relazione con il documento del 1445 proponendo di leggere nella data 1444 iscritta nella cappella sia un omaggio alla nascita del futuro quinto duca di Milano, sia l'anno 'simbolico' di inaugurazione del cantiere, precedente di fatto l'inizio dei lavori degli Zavattari al ciclo, che, secondo lo stesso, principiati nel marzo del 1445 si sarebbero protratti oltre il 1450 (Cassanelli 2016b, 348-9; 2016c, 354). Lo studioso daterebbe il compimento del quarto registro 1448 ca., con uno scarto rispetto alla data apposta nell'iscrizione di ben 4 anni (2016a, 348). Queste più recenti considerazioni, che non si sono avvalse di collaborazioni o confronti con l'*équipe* dei restauri, e di conseguenza non hanno preso in esame i numerosi dati raccolti sugli intonaci, sulla successione delle giornate e sulle tecniche di esecuzione pittorica del ciclo, non appaiono peraltro corroborate né dall'iscrizione stessa dell'epigrafe – che non fa riferimento alcuno a Galeazzo Maria Sforza ma, come già osservava Fabrizio Lollini, all'eccellenza degli artefici (1991, 122) – né dall'atto del 1445, che non accenna a volontà encomiastiche da parte dei fabbricieri e canonici monzesi. Mancano, infine, documenti notarili che attestino una presenza degli Zavattari a Monza nei primi anni '50 del Quattrocento, quando parte della bottega risultava trasferitasi a Pavia impegnata in lavori per il cantiere della Certosa (Delmoro 2014c, 108 nota 28; Buganza 2017, 583-92, con bibliografia pressa).





Figura 4. Cappella di Teodolinda, particolari delle scene 13, 24, 23, 37, particolari del pittore n.G. Monza, Duomo.  
© Anna Lucchini

7-8) – fu intuïta da Liana Castelfranchi (1991, 17) e da Roberto Conti (1998, 153-4) e approfondita da chi scrive (Delmoro 2014b, 21-4), proponendo di leggere nella data apposta, seguita dall'epigrafe firmata *de Zavatarijs*, il termine della *tranche* piú importante dei lavori, che, in una prima ideazione, sarebbero stati completati all'altezza della scena 32, cui avrebbero fatto seguito nelle pareti sottostanti motivi ornamentali quali tendaggi appunto o specchiature a finti marmi conclusivi la decorazione pittorica dell'ambiente. Gli stemmi e le imprese di Filippo Maria Visconti nelle lunette sovrastanti i finestroni e gli stemmi e imprese visconteo-sforzeschi nei riquadri alla base degli stessi, coevi la realizzazione del ciclo, come hanno dimostrato i restauri, si trovano in asse con le porzioni di parete della cappella comprendenti i primi quattro registri. Tra questi e le ultime 13 scene che compongono il quinto registro esiste inoltre uno iato iconografico: i primi 32 *capituli* sono difatti incentrati sulle vicende dei matrimoni di Teodolinda con Autari e Agilulfo, tratte fino alla scena 31 dall'*Historia Langobardorum*, mentre il quinto registro espone le storie monzesi della regina in relazione al Duomo, superando i termini cronologici della vita di Agilulfo e Teodolinda e concludendosi con il viaggio dell'imperatore Costante in Italia, composto sulla parete sud senza soluzione di continuit . Com'  noto la fonte let-

teraria per il quinto registro non   piú l'*Historia Langobardorum* bensì il trecentesco *Chronicon Modoetiense* di Bonincontro Morigia. Sulla base di tali osservazioni   lecito interpretare il documento del 1445 quale committenza, da parte del Capitolo e del fabbricieri del Duomo con la partecipazione di alcuni personaggi del Comune di Monza,<sup>22</sup> dell'ultimo registro della cappella, a cui mancavano, fino alla scena 32, le storie della vita di Teodolinda in relazione a Monza, alla fondazione del tempio di San Giovanni Battista, alla donazione del prezioso Tesoro della basilica, alla conversione di Agilulfo ecc. In merito a ci , e avvalorata dalle tracce di incisioni di velari riportate alla luce, emerge la rilevanza di una probante committenza ducale viscontea indirizzata ai primi quattro registri del ciclo (e forse, da primi patti, a tutte le pareti laterali della cappella) ai quali rinvierebbero non solo stemmi e imprese che 'incastonano' i riquadri all'altezza dei finestroni, ma la straordinaria profusione di ori e di pigmenti preziosi – e di conseguenza il costo notevolissimo dell'impresa – che fanno della cappella un lussuoso scrigno, nonch  i numerosi ritratti di cortigiani del terzo duca nel quarto registro, apprezzabili da chi osserva dal basso, perfettamente coevi la realizzazione di quella porzione dipinta come hanno dimostrato le indagini condotte sugli intonaci (figg. 2-3).<sup>23</sup>

22 Per un'indagine storica su alcuni dei personaggi menzionati nell'atto rinvio a Delmoro 2014b, 18-20.

23 Per una proposta di identificazione di due dei famigli ritratti nel quarto registro: Delmoro 2014b, 23. Iconograficamente   ben nota, ormai, l'ideale sovrapposizione encomiastica delle due vicende nuziali di Teodolinda, narrate nel corso di 30 *capituli*, a quelle della giovanissima Bianca Maria Visconti Sforza, al suo doppio (e tormentato) spozalizio con Francesco Sforza celebrato a Milano il 23 febbraio del 1432 e ufficialmente a Cremona il 25 ottobre del 1441, con un avvio dei lavori di preparazione del ciclo da potersi gi  porre entro probabilmente l'autunno-inverno del 1440, rinnovata per procura, da parte di Filippo Maria Visconti, la promessa di matrimonio della figlia Bianca Maria allo Sforza (Daverio 1804, 156-7; Castelfranchi 1989, 22; 1991, 16; Conti 1998, 152; Delmoro 2014b, 21-4). Anche stilisticamente, l'adesione ai modelli di Pisanello, in particolare nei cavalli figurati entro i primi due registri, molto prossimi ad alcuni dei disegni gi  Vallardi (Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 2378, 2375, 2379, 2360, e particolarmente i volti dei cavalli di bottega di Pisanello: inv. 2630 e 2629) argomenterebbe una datazione pi  arretrata dell'inizio dei lavori rispetto al 1445-6 del contratto pervenuto. Considerato che il pittore era di passaggio per Milano nel maggio del 1440 (documentato gi  nel dicembre del 1440 a Venezia, nel marzo del 1441 a Mantova e nell'agosto a Ferrara) e che, stando alle fonti, avrebbe dipinto opere murali nel Castello Visconteo pavese, il suo soggiorno a Pavia si sarebbe compiuto verosimilmente nella primave-

## 2 Osservazioni sulla realizzazione del IV e del V registro del ciclo pittorico nella cappella di Teodolinda alla luce degli interventi di restauro

Il ciclo di Teodolinda è stato oggetto di un delicato intervento conservativo durato cinque anni, che ha coinvolto i più prestigiosi Istituti di ricerca italiani.<sup>24</sup> Il testo pittorico, il più ampio dell'epoca in Lombardia conservato, documenta la naturale evoluzione delle tecniche al tramonto del Gotico, con il graduale abbandono dell'affresco a favore di metodi che perfezionarono una tecnica pittorica quasi esclusivamente eseguita su intonaci già carbonatati e spesso preparati per ricevere colori stemperati in leganti organici.<sup>25</sup> L'uso di *media* proteici, come uovo, olio e colla, con una profusione d'impiego di lacche rosse, resinati di rame, gialli di piombo e di stagno, vermiglione e delle lamine metalliche stese

a missione, a volte su gesso in pastiglia, divenne una prassi in linea con lo stile cortese, riflesso di una società aristocratica raffinata e del lusso sfarzoso che la connotava.

La tecnica pittorica impiegata dalla bottega degli Zavattari può aiutare a chiarire alcune questioni attributive e di datazione ancora argomento di dibattito. Ad esempio, da un attento studio delle giornate, è possibile affermare che i ritratti presenti nelle scene del IV registro: 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32 sono assolutamente coevi la realizzazione di tali riquadri e si possono attribuire alla mano di uno degli artisti che abbiamo convenzionalmente chiamato *n.G.*, all'opera nel III registro nelle scene: 13, 18, 21 e nel V registro nelle scene: 37, 38, 39, 40, 41.<sup>26</sup> Questi ritratti sono tecnicamente coerenti con tutti gli altri volti presenti nella raffigurazione in quanto sono spesso contenuti in giornate di più ampia dimensione che comprendono più personaggi;

ra-estate del 1440 (cf. Gheroldi 1994, 402-3; Cordellier 1995, 77-82; 86; 94; Delmoro 2006, 63; Buganza 2008, 170). Non è da tralasciare peraltro l'ipotesi che, in fuga da Verona e da Mantova, Pisanello si fosse avvalso per la committenza ducale della collaborazione di pittori già attivi per Filippo Maria Visconti, tra i quali si annoveravano, fra i numerosi artisti documentati, gli Zavattari e Giovanni Zenoni da Vaprio, forse il 'Maestro dei Giochi Borromeo'. Ciò ne chiarirebbe l'aggiornamento immediato sui modelli e sulle tecniche pittoriche di Pisanello (Franco 1998, 71-86; Buganza 2008, 169-70, 194 nota 166; Delmoro 2014b, 34-8). L'individuazione, infine, dei due stemmi Rabia, apposti a lato della scena 35 del quinto registro, permette di risalire a un finanziamento da parte della ricca famiglia monzese di quel particolare brano decorativo, e Bertolino Rabia, in veste di procuratore del Comune, appariva tra i committenti elencati nell'atto del 10 marzo del 1445. Ciò aiuta credo a circoscrivere la *tranche* di cappella da realizzare entro l'autunno del 1445, che avrebbe compreso l'inclusione di quella precisa scena (Delmoro 2014b, 19-20, nota 26).

**24** Il progetto di restauro, iniziato nel 1991 dall'allora Direttore della fabbrica del Duomo Roberto Conti, è stato promosso nel 2009 dalla Fondazione Gaiani e finanziato da Regione Lombardia, Fondazione Cariplo, World Monument Fund Europe. Hanno anche contribuito la Marignoli Foundation e l'Osram e Consuline che si sono fatti carico dell'illuminazione della Cappella di Teodolinda. L'alta sorveglianza, come responsabili della tutela, è stata affidata alla prof.ssa Simonetta Coppa e alla dott.ssa Emanuela Daffra della ex Soprintendenza per i Beni Artistici, Storici ed Etnoantropologici, e al Soprintendente per i Beni Ambientali, Architettonici e del Paesaggio, arch. Alberto Artioli; responsabile del restauro: Anna Lucchini. Il coordinamento scientifico è dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Le indagini scientifiche furono iniziate nel 1991 eseguite dall'OPD e proseguite nel 2003 nel Progetto Finalizzato CNR - Beni Culturali, e sono state integrate dal 2009 al 2014 con indagini diagnostiche non invasive di superficie eseguite dal laboratorio di fisica dell'OPD diretto da A. Aldrovandi, in collaborazione con T. Pasquali, A. Keller e A. Quattrone; la caratterizzazione dei pigmenti mediante fluorescenza di raggi X (XRF) è stata condotta dall'ENEA di Roma (C. Seccaroni, P. Moioli, A. Tognacci). All'IFAC-CNR di Firenze (M. Picollo) si debbono le indagini di spettroscopia in riflettanza mediante fibre ottiche (FORS) e le misure colorimetriche, mentre la misurazione dell'umidità e della salinità è stata rilevata col sistema SUSI (R. Olmi e C. Riminesi). Infine, le indagini stratigrafiche su alcuni frammenti e prelievi selettivi, eseguite al microscopio ottico e al microscopio elettronico con sonda SEM/EDS e con spettrofotometria FTIR, mirate alla caratterizzazione del materiale filmogeno presente sulle pitture, sono state effettuate dal laboratorio di Chimica 1 dell'OPD (G. Lanterna, C. Lalli, D. Andrash e F. Innocenti), che ha pure effettuato le indagini PY-GC-MS per la determinazione dei leganti. L'Università degli Studi dell'Aquila (lab.E.R.) ha prodotto la termovisione con D. Ambrosini e G. Pasqualoni. C. Daffara, dell'Università di Verona, ha eseguito la thermal quasi reflectography. A. L. Dei (Università degli Studi di Firenze) e B. Salvadori (ICVBC-CNR), sono dovute le indagini sui consolidamenti di superficie. I rilievi fotogrammetrici e la banca dati *Modus operandi* sono a cura di M. Chimenti.

**25** In alcuni casi è stato rintracciato l'uso di stesure continue di carbonato di calcio su cui i pittori dipingevano con pigmenti stemperati in leganti proteici, in altri si trova il mezzo fresco e in pochissimi casi viene utilizzata la tecnica a fresco. Queste sostanziali differenze tecniche sono riscontrabili in ogni singola scena e riconducibili al diverso metodo esecutivo dei vari pittori (Danti 2010, 243-57; Lucchini, Lanterna, Seccaroni 2014, 212; Lucchini 2016, 199-205).

**26** Diverso il parere di Mario Marubbi, e prima ancora di Marco Tanzi e di Carl Brandon Stehlke, che considerano i ritratti più naturalistici del ciclo, presenti tra IV e V registro, frutto di interventi posteriori. Stehlke (1998, 25-6) e Tanzi (2011, 21) vedono nei ritratti della scena 23 dei *Funerali di Autari* e nelle scene 24 e 25, *Teodolinda e la Dieta dei Longobardi*, *Agilulfo riceve una lettera da Teodolinda*, inserimenti successivi dovuti a Bonifacio Bembo; Marubbi (2016, 78) accoglie queste osservazioni datando i ritratti a dopo il 1460 e individuandone addirittura componenti foppesche ed echi, nel V registro, dagli affreschi di Benozzo Gozzoli a Palazzo Medici Riccardi a Firenze.



Figura 5. Cappella di Teodolinda, le giornate, IV registro, scene 31-32-32b. Monza, Duomo. © Anna Lucchini

a queste porzioni di intonaco si sovrappongono altre giornate stese successivamente come evidenziato nei grafici qui presentati<sup>27</sup> (figg. 2-4). La perdita dei primi patti in cui probabilmente veniva data minuta notizia del lavoro, dei materiali, dei principali artisti coinvolti e dei tempi di esecuzione, è pertanto in parte colmabile a mezzo di un'accurata lettura delle superfici, perciò il restauro ha previsto una fase analitica conoscitiva.<sup>28</sup>

Lo studio della tecnica pittorica, coadiuvata dalle analisi di *imaging*,<sup>29</sup> ha confermato che la scritta eseguita in lamina di stagno applicata su missione oleosa «+ 1444 + Suspice qui transis ut vivos corpore vult(us) / Pene(que) spirantes et signa simillima verbis / De Zavatarijs ha(n)c ornare capellam / Preter in excelso convexe picta truine» è contemporanea all'esecuzione della scena 32, come è dimostrato anche dalla presenza delle incisioni orizzontali che determinano l'altezza delle lettere. Queste righe venne-

27 Ad esempio (figg. 2-3) nel registro IV, Scena 24: *Teodolinda riceve dalla Dieta dei Longobardi il permesso di prendere nuovamente marito, riconfermandola regina*, la raffigurazione è suddivisa qui in quindici porzioni d'intonaco. La prima comprende lo sfondo e parte del palazzo, fino al terzo pinnacolo. La seconda l'ultima porzione dell'edificio. La terza circonda la figura centrale di Teodolinda in trono. La quarta stesura d'intonaco comprende i due volti in secondo piano alla destra della regina, la quinta il volto del personaggio con barba, la sesta la veste di quest'ultimo. La settima il messaggero. L'ottava il consigliere alla sinistra di Teodolinda. La nona il personaggio con barba. La decima il dignitario inginocchiato a destra della regina. L'undicesima circonda i due cortigiani di schiena ai piedi del trono e la dodicesima i due consiglieri, uno seduto e l'altro in piedi alla sinistra della regina. La tredicesima e la quattordicesima giornata comprendono i volti dei due rappresentanti della dieta in piedi che si scambiano i messaggi. La quindicesima le loro vesti.

28 Il lavoro è stato svolto con una progettualità ben determinata, grazie ai ruoli da subito distribuiti, che vedevano in me la responsabile del restauro e nell'OPD il coordinamento scientifico. Abbiamo quindi potuto seguire le prime fasi di studio, facendo tesoro e mettendo in sinergia e a confronto tutti i dati ottenuti dalle analisi diagnostiche eseguite negli anni. Le indagini scientifiche furono iniziate nel 1991 dall'OPD (Matteini, Moles 1991, 164-71; Massari, Pasquali 1991, 172-5) e proseguite nel 2003 da Progetto Finalizzato CNR - Beni Culturali, sono state integrate con l'inizio del restauro nel 2009 fino al termine dell'impresa nel 2014 dai più importanti centri di ricerca italiani.

29 Le indagini diagnostiche sono state condotte secondo gli attuali protocolli iniziando con analisi non invasive e di *imaging*, tecniche che restituiscono un'immagine virtuale dell'intera superficie dell'oggetto basata sulla risposta data dai materiali a diversi tipi di irradiazione elettromagnetica, per poi passare a tecniche non invasive ma puntuali, che indagano singoli punti significativi, a tecniche invasive non distruttive che prevedono la conservazione del campione anche per altre analisi, e infine a quelle distruttive. In questo modo l'intera cappella è stata analizzata e tramite l'incrocio dei risultati ottenuti e degli studi analitici eseguiti dai restauratori; abbiamo così completato la Banca Dati e la conoscenza della tecnica impiegata dagli Zavattari (Lucchini 2016, 191-202; 2013, 35-46; Lucchini, Lanterna, Seccaroni 2014, 212).

ro tracciate direttamente sull'intonaco ancora umido, senza frapposizione di cartoni; le linee delle incisioni dirette proseguono anche nella giornata accanto, a riprova della contemporaneità della scritta con la scena completa (32a-32b: *Sogno di Teodolinda e Partenza della regina*). Non solo: gli intonaci del V registro si sovrappongono a quelli del IV a conferma che le ultime scene eseguite furono quelle del piano terreno (figg. 5-6). È dunque molto probabile che il IV registro fosse stato condotto a termine nel 1444 e che l'epigrafe sugellasse la fine del lavoro con la firma degli artisti, chiarendo anche la maggior cura profusa nell'esecuzione del IV registro rispetto al V, dove l'uso dei patroni è quasi seriale e il linguaggio stilistico a tratti più ripetitivo (ad esempio nell'esecuzione delle teste dei cavalli sulla parete sud, sommari e ingenui a confronto coi vivaci destrieri pisanelliani dipinti nei registri superiori). Considerando l'iscrizione quale termine di una prima ideazione del ciclo, si scioglie anche l'uso del verbo *suspicio*, ossia la richiesta al passante di alzare lo sguardo onde ammirare l'opera, cosa che non sarebbe stata necessaria se, entro la realizzazione dell'epigrafe, il V registro fosse già stato contemplato o concluso, poiché le pareti dipinte sarebbero risultate qui ad altezza d'uomo.

Alla luce di tali considerazioni è lecito pertanto ritenere che l'ultimo registro fosse la porzione di cappella «quod deficit ad pingendum» riferibile al contratto stipulato il 10 marzo 1445, nel corso cioè dell'anno successivo la data apposta al termine del IV registro. La sovrapposizione degli intonaci ha risolto molti dubbi ma ne pone comunque di ulteriori. Di certo il ciclo è stato ideato partendo dalla lunetta del I registro, parete nord, proseguendo senza soluzione di continuità per piani orizzontali e terminando un registro per volta corrispondente alla pontata. Nonostante la termovisione non si è riusciti a rintracciare, se non raramente, le buche pontate, tra queste quelle del IV registro.

Le prime osservazioni in merito al contratto sono inerenti la frase che contiene il *noviter pingenda* riferito alla cappella, ossia 'da dipingere nuovamente', ove si specifica che i pittori «teneantur et obligati sint pingere medietatem omnis quod deficit ad pingendum» entro un primo termine che era il mese di novembre del 1445, con una seconda tranche di lavori da iniziare ad aprile del 1446, solo se la parte già eseguita avesse ottenuto l'approvazione della committenza (come specifica oltre l'atto:

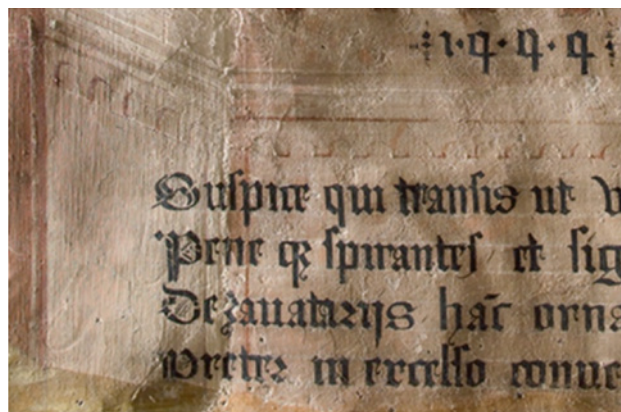


Figura 6. Cappella di Teodolinda, IV registro, scena 32b, particolare della scritta a luce radente e fotografia della fluorescenza UV. Monza, Duomo. © Anna Lucchini

«item quod, facto suo opere, si placuerit ipsis fabricerijis ut supra, quod ipsi Francischinus et filius teneantur ipsam capellam pingere usque ad finem...»), e da concludere entro il primo novembre del 1446 se il clima non fosse stato congruo alla pittura.

In mancanza di ulteriori indizi ci si affida all'interpretazione di queste clausole e, a conferma della descrizione della cappella *noviter pingenda*,



Figura 7. Cappella di Teodolinda, V registro, scena 33, particolare: le tracce dei tendaggi durante la pulitura. Monza, Duomo.  
© Anna Lucchini

ossia della ripresa del cantiere, sono comparse durante l'intervento di pulitura della pellicola pittorica, da depositi incoerenti e da ritocchi di precedenti restauri alterati, alcune tracce verticali e oblique prive di coloriture, che in un primo momento potevano interpretarsi quali colature di sostanze corrosive. Osservando questi segni con più attenzione, e riunendoli, si ottiene tuttavia il disegno di un tendaggio drappeggiato puntato con una grossa fibbia rotonda ogni metro e mezzo. Le tracce lasciate sulla superficie sono probabilmente dovute al legante oleoso utilizzato per decorare i tendaggi pensati come basamento della raffigurazione, come si può osservare dalle fotografie e dai grafici rielaborati<sup>30</sup> (figg. 7-8). Seguendo la stesura degli intonaci, possiamo facilmente intuire che i velari furono eseguiti dopo che era stata terminata l'impostazione del disegno preparatorio delle scene 33, 34, 35 (*Apparizione della colom-*

*ba a Teodolinda, Fondazione del Duomo di Monza, Teodolinda fa distruggere gli idoli*). Ciò si ricava dall'osservazione che le porzioni di intonaco su cui si tracciarono i segni dei drappi sono le medesime che contengono le vesti e alcuni dei personaggi in primo piano, e che sono state sovrapposte a quelle dedicate allo sfondo e ai volti posti in secondo piano (fig. 8). Questi indizi inducono a ipotizzare che gli Zavattari avessero già impostato il disegno definitivo in ocre gialla e terra di Siena bruciata delle prime tre scene al piano terra della parete nord, ma che un ripensamento o una qualche interferenza accorsa tra la committenza del Capitolo e forse quella ducale fece sì che, sopra queste, si impostasse un basamento con velari. Probabilmente questa soluzione non piacque del tutto e venne definitivamente accettata l'idea di aggiungere un ulteriore registro con le storie monzesi riferite al ruolo di Teodolinda nella fondazione

<sup>30</sup> È probabile che tali velari presentassero delle damascature con lumeggiature d'oro applicate con missione oleosa: tale missione, penetrata in profondità nell'intonaco, non ha fatto aderire perfettamente le tinte utilizzate per dipingere le scene sovrapposte da Franceschino, Gregorio e Giovanni Zavattari; di conseguenza, durante i successivi interventi di restauro e le consunzioni subite dalle pitture, sono riemerse le tracce della decorazione più antica, che però fu solo impostata ma non terminata, poiché le impronte dei tendaggi si ritrovano solo sulla parete nord.



Figura 8. Cappella di Teodolinda, V registro, scena 33, particolare: le tracce dei tendaggi, grafico. Monza, Duomo. © Anna Lucchini

della basilica e nella conversione al cristianesimo dei Longobardi, tratte dai resoconti storici di Bonincontro Morigia.

Nel V registro, in linea con l'atto di committenza del 1445 che richiedeva all'opera i pittori Franceschino Zavattari coi figli Gregorio e Giovanni e con un aiuto esperto nella preparazione dei materiali per la pittura,<sup>31</sup> si sono individuati principalmente 4 artisti diversi, che si è convenzionalmente chiamati *n.F*, *n.Gr*, *n.G* e *n.R*. Si è osservato inoltre che la suddivisione tra i pittori delle scene da dipingere fu in parte determinata dalla volontà di amalgamare le mani il più possibile. È spesso evidente, infatti, un'alternanza di scene tra il pittore *n.F* e il *n.Gr* più simili come stile tra loro, mentre ad altri venivano affidati solo alcuni volti o animali in modo che le differenze stilistiche fossero me-

no marcate nell'insieme delle singole scene e dei registri. L'assegnazione delle parti da dipingere e la tempistica rispettavano pertanto un preciso progetto e l'intervento uniformante e il ruolo del 'Maestro normalizzatore', probabilmente Franceschino Zavattari,<sup>32</sup> fu fondamentale. Nel caso del V registro le stesure degli intonaci denotano che il primo a iniziare a dipingere fu il *n.F* *L'apparizione della colomba*, scena 33, poi intervenne il pittore *n.Gr* con *La distruzione degli idoli pagani*, scena 35, quindi dipinsero il pittore *n.G* con il *n.F* *Adalaldo offre doni al Duomo*, scena 37, mentre i pittori *n.F* e *n.R* (quest'ultimo autore del banchetto di nozze, scena 30) eseguirono assieme la scena 34, *La costruzione del Duomo*; il *n.Gr* dipinse *Teodolinda che predispone le donazioni*, scena 36, mentre nella zona absidale dipinse il *n.G* forse con qualche aiu-

31 «...quod suprascripti magister Francischinus et Gregorius, nec non Johannes filius dicti magistris Francischini et frater dicti Gregori, unacum famulo uno experto in trititando colores circa artem pingendi» .

32 Come si legge nel documento del 10 marzo 1445, Franceschino Zavattari era reputato il principale maestro della bottega, verosimilmente capocantiere e impresario di tutto il ciclo decorativo, mentre Gregorio Zavattari, il figlio maggiore di Franceschino, agiva con ruolo di primo collaboratore del padre, anche se non ancora emancipato, cioè «cum parabula, voluntate, consensu et licentia dicti patris suis ibi presentis, volentis et consentientis etc.», sebbene fosse all'epoca già maggiorenne (cf. Cairati 2014, 83-4, nota 17).



Figura 9. Cappella di Teodolinda, V registro, grafico delle giornate. Monza, Duomo. © Anna Lucchini

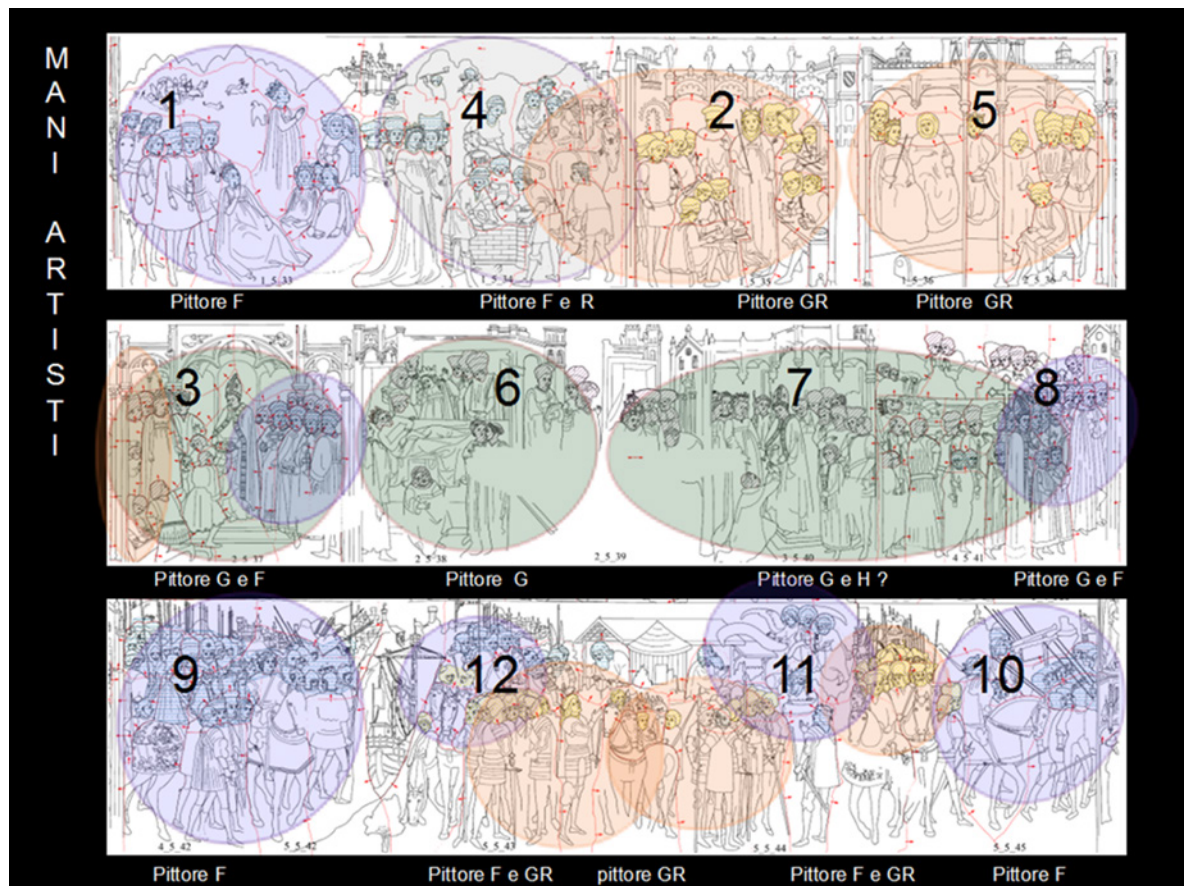


Figura 10. Cappella di Teodolinda, V registro, grafico degli artisti individuati. Monza, Duomo. © Anna Lucchini

to, un *n.H* non nominato nel contratto, eseguendo in modo consequenziale le scene: 38-41: *La morte di Agilulfo, La consegna dei doni di Papa Gregorio Magno, L'arciprete di Monza riceve i doni*, mentre *La morte di Teodolinda* vede l'intervento anche di *n.F* che dipinse subito dopo la scena 42 con *La partenza di Costante per l'Italia*; a seguire: la scena 43, *Costante giunge in Italia*, fu opera dei pittori *n.F* e *n.Gr* e la scena 44, *L'eremita interrogato*, fu sempre dipinta da *n.F* e *n.Gr*; infine, l'ultima scena, la 45 con *Costante lascia l'Italia*, fu realizzata dal *n.F* (figg. 9-10).

## Bibliografia

- Ariani, Marco (1998). s.v. «Petrarca, Francesco». *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 9. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 335-43.
- Belloni, Annalisa; Ferrari, Mirella (1974). «La Biblioteca Capitolare di Monza». *Medioevo e Umanesimo*, 21.
- Beltrami, Luca (1889). «La tomba della regina Teodolinda nella basilica di S. Giovanni in Monza». *Archivio Storico Lombardo*, 2(6), 16, 665-78.
- Bertelli, Carlo (1995). «Percorso tra le testimonianze figurative più antiche: dai mosaici di San Vittore in Ciel d'Oro al pulpito della basilica». Vol 2 di Gatti Perer, Maria Luisa (a cura di), *La basilica di Sant'Ambrogio: il tempio ininterrotto*. Milano: Vita e Pensiero, 339-87.
- Buganza, Stefania (2008). *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del Gotico*. Milano: Scalpendi editore.
- Buganza, Stefania (2012). «Pandolfo III Malatesta tra Brescia e Fano. La committenza artistica». Chittolini, Giorgio; Conti, Elisabetta; Covini, Maria Nadia (a cura di), *Nell'età di Pandolfo Malatesta. Signore di Bergamo, Brescia e Fano agli inizi del Quattrocento*. Brescia: Editrice Morcelliana, 59-82.
- Buganza, Stefania (2015). «Note su Filippo Maria Visconti committente d'arte». Cengarle, Federica; Covini, Nadia (a cura di), *Il ducato di Filippo Maria Visconti, 1412-1147. Economia, politica, cultura*. Firenze: University Press, 247-78.
- Buganza, Stefania (2017). «Un avvio per Giovanni Solari scultore: la croce della Certosa di Pavia». Caldano, Simone; Gemilli, Filippo; Schiavo, Luigi Carlo (a cura di), *La lezione gentile. Scritti di storia dell'arte per Anna Maria Segagni Malacart*. Milano: Franco Angeli, 583-92.
- Cadei, Antonio (1984). «Gli Zavattari nella civiltà pittorica padana del primo Quattrocento». Ghidoli, Alessandra (a cura di), *Il polittico degli Zavattari in Castel Sant'Angelo*. Roma: Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, Centro Di, 17-51.
- Cairati, Carlo (2014). «Cascina Gatti 1466: ripensando a Gregorio Zavattari». Delmoro, Roberta (a cura di), *Monza Illustrata 2014. Annuario di arti e culture a Monza e in Brianza*. Milano: Scalpendi editore, 79-97.
- Calvi, Girolamo Luigi [1859-69] (1975). *Architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*. 3 Voll. Rist. Bologna: i Forni. Or. ed. Milano. Ed. consultata in ristampa anastatica.
- Cara, Roberto; Rossetti, Edoardo (2007). «Troso de Medici prospettico lombardo tra Monza e Milano». *Prospettiva*, 126-7, 115-27.
- Cassanelli, Roberto (1990). «Teodelinda, regina o santa? Appunti sulla politica viscontea delle immagini a Monza nel XIV e nel XV secolo». Conti, Roberto (a cura di), *La Messa di San Michele = Catalogo della mostra*. Monza: Società di Studi Monzesi, 102-21.
- Cassanelli, Roberto (a cura di) (2016). *La Cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza. Atlante iconografico*. Monza: Fondazione Gaiani
- Cassanelli, Roberto (2016a). «Matteo da Campione "ingegnerio de Modoetia"». Cassanelli 2016, 33-44.
- Cassanelli, Roberto (2016b). «La Cappella di Teodolinda: problemi aperti (con una postilla iconografica)». Cassanelli 2016, 348-50.
- Cassanelli, Roberto (2016c). «Il contratto di allogazione delle pitture murali del 10 marzo 1445». Cassanelli 2016, 354-5.
- Cassanelli, Roberto (a cura di). *La Cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza. Atlante iconografico*. Monza: Fondazione Gaiani.
- Castelfranchi Vegas, Liana (1989). «Le pitture gotiche nel Duomo di Monza». *Studi Monzesi*, 4, 16-28.
- Castelfranchi Vegas, Liana (1991). «La cappella di Teodelinda: nuove prospettive di ricerca». Cassanelli, Conti 1991, 15-8.
- Ciccuto, Marcello (2006). «Petrarca e le arti: l'occhio della mente fra i segni del mondo». *Quaderns d'Italia*, 11, 203-1.
- Ciociola, Claudio (1992). «Visibile parlare»: agenda. Università degli Studi di Cassino.
- Conti, Roberto (1998). «La Corona, il Tesoro, Teodolinda attraverso tre secoli d'arte nel Duomo di Monza». T. 1, vol. 2 di *La Corona Ferrea nell'Europa degli Imperi*. Milano: Giorgio Mondadori, 152-4.



- Cordellier, Dominique (a cura di) (1995). «Documenti e fonti su Pisanello (1395-1581 circa)». *Verona Illustrata. Rivista del Museo di Castelvecchio*, 8, 77-82.
- Curzi, Gaetano (2009). «Giotto, la scultura, gli scultori». Tomei, Alessandro (a cura di), *Giotto e il Trecento. "il più sovrano maestro stato in dipintura = Catalogo della mostra*. Milano: Skira, 253-69.
- Curzi, Gaetano (2011). «Giotto "finxit": figurazione, rappresentazione degli edifici e illusionismo». *Rivista d'Arte*, 5, 1, 3-38.
- Danti, Cristina (2010). «Le Storie di Teodolinda nel Duomo di Monza». Fabjan, Barbara, Cardinali, Marco (a cura di), *Materiali e tecniche nella pittura murale del Quattrocento = Atti del Convegno Internazionale* (Sapienza-Università di Roma, 20-2 febbraio 2002), vol. 1. Roma: ENEA, 243-58.
- Daverio, Michele (1804). *Memorie sulla storia dell'ex-ducato di Milano*. Milano: Andrea Mainardi.
- De Bernardi, Lea (2011). «Note sulla tradizione manoscritta del *Livre du Chevalier Errant* e sulle fonti dei *titulj* negli affreschi della Mantegna». *Opera. Nomina. Historiae. Giornale di cultura artistica*, 4, 67-132.
- Delmoro, Roberta (2006). «Per gli affreschi perduti della "salla grande dale caze" del Castello Visconteo di Pavia: modelli decorativi del tardo Trecento». Voll. 1-3. *Arte Lombarda*, 146-8, 63-72.
- Delmoro, Roberta (2012). «"Assai annose pitture con risalti di stucchi indorati". L'Annunciazione dell'arco traverso del Duomo di Monza: un contributo agli Zavattari». *Arte Lombarda*, 164-5, 99-124.
- Delmoro, Roberta (2014a). «Per l'antico aspetto del Duomo di Monza: appunti dalle visite pastorali tra XVI e XVII secolo e qualche precisazione sui polittici di Stefano De Fedeli». *ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, vol. 67/2, 41-81.
- Delmoro, Roberta (2014b). «Per la committenza artistica di Filippo Maria Visconti: precisazioni e ipotesi». Delmoro, Roberta (a cura di), *Monza Illustrata 2014. Annuario di arti e culture a Monza e in Brianza*. Milano: Scalpendi editore, 12-53.
- Delmoro, Roberta (2014c). «Indagini diagnostiche per la *Madonna del Bosco* a Cascina Gatti e documenti per gli Zavattari a Monza nella seconda metà del Quattrocento». Delmoro, Roberta (a cura di), *Monza Illustrata 2014. Annuario di arti e culture a Monza e in Brianza*. Milano: Scalpendi editore, 98-121.
- Delmoro, Roberta (in corso di stampa). «La memoria di Teodolinda a Monza nelle visite pastorali». Archetti, Gabriele; Stroppa, Francesca (a cura di), *Teodolinda. I Longobardi all'alba dell'Europa = II Convegno Internazionale del Centro Studi Longobardi* (Monza, Gazzada Schianno, Castelseprio-Torba, Cairate, 2-7 dicembre 2015).
- Delmoro, Roberta (in corso di stampa). «Un riesame per gli affreschi del Trecento e della prima metà del Quattrocento (con un'apertura su Andrea Bembo)». Zaina, in corso di stampa.
- Di Simone, Paolo (2014). «"Gente di Ferro e di valore armata". Postille al tema degli Uomini Illustri, e qualche riflessione marginale sulla pittura profana tra Medioevo e Rinascimento». Bourdua, Louise (a cura di), *The Survival of the Trecento in the Fifteenth Century. Predella Monografie*, 9. Pisa: Edizioni ETS, 31-64.
- Ferrari, Mirella (1974). «Per la fortuna di s. Ambrogio nel Quattrocento milanese: appunti su umanisti e codici». *Nel XVI centenario dell'episcopato di Sant'Ambrogio*. Vol. 4 di *Ricerche Storiche sulla Chiesa Ambrosiana*, 132-47.
- Franco, Tiziana (1998). «La bottega di Pisanello». Cassanelli, Roberto (a cura di), *La bottega dell'artista tra Medioevo e Rinascimento*. Milano: Jaca Book, 71-86.
- Frisi, Anton Francesco (1794). *Memorie storiche di Monza e sua corte*. Voll. 1-3. Milano: Motta.
- Fubini, Riccardo (1961). s.v. «Antonio da Rho». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 574-7.
- Garin, Eugenio (1955). «La cultura milanese nella prima metà del XV secolo». *Storia di Milano*, vol. 6. Milano: Giovanni Treccani degli Alfieri, 547-608.
- Gheroldi, Vincenzo (1994). «Materiali e ricezioni. Decorazioni murali milanesi del primo Quattrocento». Vergani, Graziano Alfredo (a cura di), *Mirabilia Vicomercati. Itinerario di un patrimonio d'arte: il Medioevo*. Venezia: Marsilio, 399-420.
- Giulini, Giorgio (1857). *Memorie spettanti alla storia, al governo e alla descrizione della città e campagna di Milano*, vol. 6. Milano: Francesco Colombo.
- Lollini, Fabrizio (1991). «"...Et signa simillima verbis...": alcune considerazioni sulle epigrafi dipinte nella cappella di Teodolinda (e sul con-

- tratto del 1445)». Cassanelli, Roberto, Conti, Roberto (a cura di), *Monza. La Cappella di Teodolinda nel Duomo. Architettura, decorazioni, restauri*. Milano: Electa, 122-8.
- Lomazzo, Giovanni Paolo [1584] (1974). «Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura». Ciardi, Roberto Paolo (a cura di), *Scritti sulle arti*. Firenze: Marchi e Bertolli.
- Lucchini, Anna (2013). «Sinopie, patroni e spolveri: alcuni casi in Lombardia». *Kermes*, 26, 89, 35-46.
- Lucchini, Anna (2016). «Il restauro della cappella di Teodolinda (2009-14)». Delmoro, Roberta (a cura di), *Monza Illustrata 2015. Annuario di arti e culture a Monza e in Brianza*. Roma: Aracne editrice, 191-202.
- Lucchini, Anna; Brunetto, Anna; Lanterna, Gian Carlo (2013). «Pulitura con metodologia laser delle campiture verdi dei manti erbosi nella cappella di Teodolinda del Duomo di Monza». *Aplar4. Applicazioni Laser nel restauro = Atti del 4° Convegno* (Roma, 14-15 giugno 2012). Saonara: Il Prato, 169-91.
- Lucchini, Anna; Lanterna, Gian Carlo; Seccaroni, Claudio (2014). «Il restauro della Cappella di Teodolinda. La tecnica e i metodi di pulitura». IGIIC, *Lo Stato dell'Arte = XII Convegno Internazionale* (Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, 23-4 ottobre). Firenze: Nardini Editore, 211-19.
- Lucchini, Anna; Lanterna, Gian Carlo; Lalli Carlo (2016). «Il restauro delle foglie metalliche delle pitture murali della Cappella di Teodolinda», IGIIC, *Lo Stato dell'Arte = XIV Convegno Internazionale* (Accademia di Belle Arti dell'Aquila, 20-2 ottobre). Firenze: Nardini Editore, 199-205.
- Manavella, Stefano (2017). «Osservazioni sulla pittura medievale e rinascimentale fra Tanaro e Bormida di Millesimo». *I Quaderni di Castelnuovo*, 5. Cuneo: Cromatica Lab.
- Marazzani, Sara (2014). «Documenti per la storia: alcune considerazioni sul polittico di Paroto». Marazzani, Sara (a cura di), *Il polittico di Paroto. Esercizi per una ricostruzione*. Brescia: Fondazione Cochetti.
- Marchi, Renato (1990). «La cultura letteraria a Pavia nei secoli XIV e XXV». *Dal libero Comune alla fine del principato indipendente 1024-1535*. T. 2, vol. 3 di *Storia di Pavia*. Milano: Banca del Monte di Lombardia, 157-203.
- Marubbi, Mario (2016). «La bottega degli Zavattari e i dipinti della Cappella di Teodolinda». Cassanelli, Conti 1991, 71-81.
- Merati, Augusto (1982). *Il Duomo di Monza e il suo tesoro*. Monza: Comune.
- Moles, Arcangelo; Matteini, Mauro (1991). «Le "Storie" di Teodolinda nel ciclo degli Zavattari: alcune indagini preliminari sulla natura dei materiali pittorici e sulla loro collocazione stratigrafica». Cassanelli, Conti 1991, 164-71.
- Natale, Mauro (1989). «La cappella di Teodolinda: pitture della volta e dell'arcone». Cassanelli, Conti 1991, 182-8.
- Panazza, Gaetano; Costanza Fattori, Lionello (1980). *La pieve di San Pancrazio a Montichiari*. Montichiari: Zanetti.
- Pasquali, Teobaldo; Massari, Cristiana (1991). «Indagini diagnostiche sulle superfici dipinte. Programma d'intervento». Cassanelli, Conti 1991, 172-5.
- Pedralli, Monica (2002). *Novo, grande, coperto e ferrato. Gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*. Milano: Vita e Pensiero.
- Petoletti, Marco (2016). «Le iscrizioni dipinte». Cassanelli 2016, 83-91.
- Shell, Janice (1989). «La cappella di Teodolinda: gli affreschi degli Zavattari». Cassanelli, Conti 1991, 189-213.
- Strehlke, Carl Brandon (1998). «"Li magistri con li discepoli": Thinking about Art in Lombardy». Agosti, Barbara; Agosti, Giovanni; Strehlke, Carl Brandon; Tanzi, Marco (a cura di), *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*. Brescia: Edizioni L'Obliquo, 9-38.
- Tanzi, Marco (2011). *Arcigoticissimo Bembo. Bonifacio in Sant'Agostino e in Duomo a Cremona*. Milano: Officina Libraria.
- Torre, Carlo (1674). *Il ritratto di Milano, diviso in tre libri, colorito da Carlo Torre, etc.* Milano: Federico Agnelli.
- Wilkins, Ernest Hatch (1961). «On Petrarch's Appreciation of Art». *Speculum*, 36, 299-301.
- Zaina, Alberto (in corso di stampa). *Antica Pieve della Mitria. Una controversa storia millenaria tra arte, fede, cultura = Atti del convegno di Nave (Bs)* (Pieve della Mitria, 20 maggio 2017).



## Manifestations of Authorship Artists' signatures in Byzantium

Maria Lidova  
(Wolfson College, Oxford; The British Museum, UK)

**Abstract** This paper is dedicated to the problem of artists' signatures in Byzantium and, more specifically, to the question of anonymity, which is often considered to be a basic characteristic of Eastern Christian art. Declaration of authorship is traditionally seen as a sign of sinful vanity, antagonistic to the religious spirit of the Middle Ages. However, work on this material reveals numerous traces of authorship left by Byzantine artists on their work in the form of epigraphical records. Through a selection of the most insightful examples, based primarily on mosaics, murals and icon painting, this paper demonstrates that the tradition of creating inscriptions bearing the names of masters was a phenomenon neither limited to a particular chronological period of Byzantine history nor influenced by specific historical or cultural transformations. On the contrary, it represents a continuous tradition developing from the period of late antiquity right up to the end of the Middle Ages. The range of surviving evidence, the variability of linguistic forms and paleographic aspects, as well as the array of creative approaches taken to the placement of signatures and dedicatory inscriptions, help to reveal a concern for the preservation of memories of individual involvement within the world of the Medieval Christian masters. Whilst not always in line with a contemporary understanding of the role of artists' signatures, these testimonies nevertheless call for a reevaluation of the question of complete anonymity and the personality of the artist in Byzantine art.

**Summary** 1 The Problem of Anonymity in Byzantine art. – 2 Signatures of Artists in Late Antiquity. – 3 The Art of Signing in the Middle Byzantine Period. – 4 Artists' Signatures in the Late Byzantine Period. – 5 Conclusions.

**Keywords** Authorship. Byzantine artist. Signature. Byzantine epigraphy. Artists' names. Anonymity.

### 1 The Problem of Anonymity in Byzantine art

A common perception of Byzantine art often settles on the idea that one of its basic features is the anonymity of the artists. The profound religiosity of the Eastern Christian culture with its presupposed canonical restrictions and adherence to tradition and visual conformism has led to the general belief that the Byzantine culture was too backward in comparison with the Western Middle Ages and Renaissance to allow the figure of an artist with a conscious mental outlook to emerge.<sup>1</sup> Popular definitions, such as the one in *Encyclopedia Britannica*, exemplify the standard viewpoint on this subject:

Byzantine art is almost entirely concerned with religious expression and, more specifically, with

the **impersonal** translation of carefully controlled church theology into artistic terms. Its forms of architecture and painting grew out of these concerns and remained uniform and **anonymous**, perfected within a rigid tradition rather than varied according to personal whim.<sup>2</sup>

This is echoed by scholars writing on Eastern Christian and Medieval Russian art and producing general theoretical works. For example, in an influential study by Leonid Ouspensky on *The Theology of the Icon* we find the following statement: "The artist had to purify his art of all individual elements; he remained anonymous (the works were never signed) and his first concern was to pass on tradition" (1992). These views are partially inspired by the centuries-long theological tradition, which ever since the iconoclastic disputes in the 8th and 9th centuries promot-

1 In memory of Prof. Maria Monica Donato who introduced me to the world of medieval signatures and was a great source of inspiration, both as an academic and as a person.

I would like to thank Ida Toth and Rowena Loverance for their inspiring comments on the draft of this paper.

On signatures and artists in Western art: Barral i Altet 1986-90; Donato 2000; Castelnuovo 2004; Castiñeiras 2017 (all with further bibliography).

2 The bold is mine. s.v. "Byzantine art", *Encyclopedia Britannica* [online] URL <https://www.britannica.com/art/Byzantine-art>.

ed the concept of a true religious image being created mainly through divine not human intervention. Particularly relevant in this respect are the works by John of Damascus (675/6-749) who produced a theological substantiation of the complex interrelationship of art with the divine in a situation involving the destruction of images and ardent iconoclastic disputes (2003). It is appropriate to cite his judgment on the question of the ownership and affiliation of an artwork decorated with a figurative image: "As the coin bears the likeness of Caesar, it is his, and you should give it to Caesar. So the image bears the likeness of Christ, and you should give it to Him, for it is His". Based on these theological texts and later historiography, it became common knowledge that there was no room for the manifestation of the artistic personality in Byzantine culture. Furthermore, this assumption was strengthened by a conviction that recognition of one's authorship was a sign of sinful vanity, essentially antagonistic to the Eastern Christian tradition.

A closer analysis of the extant artistic heritage, however, reveals ample testimony of the names of Byzantine masters engaged in every sphere of the arts from architecture, painting and sculpture to illuminated manuscripts, jewelry and luxury items.<sup>3</sup> The *Oxford Dictionary of Byzantium* provides a good selection of names of artists who are known to have been active in Byzantium, even though the relevant entry does not claim to be comprehensive and its range of craftsmen and architects merely covers the tip of the iceberg (Kazhdan 1991, 1: 196-201). The evidence of artists' involvement in various projects has come down to us both in historic sources and in artists' signatures, i.e. in epigraphy, which represents the best possible expression of one's sense of authorship. Cyril Mango placed signatures at the end of his tentative classification of Byzantine epigraphy, and this kind of written

evidence still awaits proper systematization and comprehensive research of all known variations and the contextual framework (711-13).

In the meantime, fragmentary and inconsistent work on this material has resulted in general assumptions and claims that seem logical at first but do not adequately reflect the richness of the tradition. Although acknowledging the existence of certain artists' names, in specialized studies the phenomenon of signatures is predominantly associated with the gradual transformation and even evolution of Byzantine society. Scholars often argue that Byzantium only started to pay attention to the identity of artists and broke with the essential anonymity in art at a later stage of its development, above all in the Palaeologan period. For example, Charles Diehl remarks in his *Main problems of Byzantine History* that only at the time of the major transformation of the 14th and 15th centuries did the mentions of artists' names appear, superseding the anonymity (*au lieu de l'anonymat*) of the previous centuries.<sup>4</sup> On the contrary, Cyril Mango associated the promulgation of artists' personalities and the rising spread of signatures with the middle or second half of the 12th century: "It is also in this period that the personality of the individual artist begins to emerge somewhat from its previous anonymity. Artists' names are recorded in inscriptions, e.g. those of Ephraem and Basil in the church of Nativity at Bethlehem (1169) or that of Theodore Apeudes in the humble cell of St. Neophytos in Cyprus (1183). The painter Eulalios was highly esteemed at the court of Constantinople and took the unprecedented liberty of including his own portrait in a New Testament scene".<sup>5</sup>

In contradiction with these views, systematic work on artists' signatures has revealed that the tradition of executing inscriptions bearing the names of masters was a phenomenon not limited to a particular chronological period or influenced

3 For some general thoughts on Byzantine artists, see papers in: Barral i Altet 1986-90, 1: 151-72; 2: 79-97; Bacci 2007; Kalopissi-Verti 1994a; 1994b.

4 "Enfin le XIVe et le XVe siècles montrent l'art byzantine sous un aspect presque nouveau où il semble comme transformé. [...] des écoles distinctes s'y rencontrent pour la première fois peut-être dans l'art byzantine, et, au lieu de l'anonymat qui est la règle dans les ouvrages des siècles précédents, des noms de peintres sont mentionnés, dont quelques-uns restés illustres". Diehl 1943, 153-4. See also in almost in exactly the same terms: Djurić 1971, 233 and many others.

5 Mango 1972, 183. On another occasion, he remarks in relation to the appearance of 'signatures': "none before the 11th century and rarely thereafter", Kazhdan 1991, 1: 713. On intriguing case of Ephraem's and Basil's signatures in the church of Nativity at Bethlehem: Kühnel 1984; Cutler 1986-7; Folda 1995, 347-57. On Theodore Apeudes and his decoration of the hermitage of St Neophytos near Paphos on Cyprus: Mango; Hawkins 1966. On Eulalios and other Byzantine artists known to have been active in the period from the 12th to 14th century, see the chapter by Ivan Drpić in Spingou (forthcoming).

by specific historical or cultural transformations in Byzantium.<sup>6</sup> On the contrary, it represents a continuous tradition developing from the period of late antiquity right up to the end of the Middle Ages. The aim of this paper is to demonstrate this continuity through a selection of the most revealing examples, based primarily on mosaics, frescoes and icon painting, and argue that the phenomenon of artists' 'signatures' was intrinsic to the Byzantine visual culture even though its appearance was at times regularized and conditioned by a number of cultural peculiarities and the specificities of the commission.

## 2 Signatures of Artists in Late Antiquity

Numerous manifestations of authorship in the form of signatures left by artists and mosaicists' workshops can be seen in the churches of the Early Byzantine period (4th-8th c.) (for an overview: Darmon, Balmelle 1986). The largest group of artists' names came down in the form of epigraphical evidence surviving on the surface of Eastern mosaic floors.<sup>7</sup> The exact number of these testimonies has still to be determined. Among the existing statistics based on the overall legacy of ancient floor mosaic decorations, encompassing both non-Christian and Christian monuments, more than 100 cases of artists' signatures have been recorded, but this number may be significantly greater if all regions of the late antique Roman empire are considered holistically and the analysed inscriptions are not limited just to one particular language group.<sup>8</sup> Most of the surviving evidence comes from the Eastern part of the empire where the monuments of this period are better preserved. On the one hand, the initial recorded number of artists' names is relatively small and these testimonies might seem scarce and insignificant

in relation to the large and variegated tradition of the ancient floor mosaic production, usually free of declarations of authorship. On the other hand, such epigraphic evidence cannot be treated merely as occasional and consisting of exclusively singular attestations purely irrelevant to the general tradition and problem of authorship, since it clearly represents a well-acknowledged and developed practice.

In some cases, the names of artists are mentioned in the dedicatory inscriptions together with the names of the donors who paid for or enabled the decoration and/or construction of the church building. Several significant examples are found in Madaba, possibly indicating a common practice of late antique workshops operating in the region in the sixth century. The centre of the floor in the Church of the Apostles is occupied by a famous allegorical representation of Thalassa, or the Sea, within a medallion (A.D. 578).<sup>9</sup> (fig. 1) Surrounding this image is an inscription which includes a reference to the mosaicist responsible for the decoration:

O Lord God who has made the heavens and earth, give life to Anastasius, to Thomas and Theodora and [this is the work] of Salaman the mosaicist [Σαλαμανίου ψυφ(οθέτου)].

Another interesting example from the old diakonikon-baptistery on Mt Nebo mentions the work of several artists collaborating on the decoration in a two-line inscription placed at the entrance to the chapel and welcoming the gaze of the entering worshippers (fig. 2):

Lord Jesus Christ, remember the cleric and monks and [all the] others who [rest] here [in peace]. Lord, remember Soelos, Kaiumas and Elias, the mosaicists and their whole family (Piccirillo 1993, 146).

6 For recent studies and projects exploring the significance and work of Byzantine artists: Vassilaki 1997; Pontani 1999; Bacci 2007. See also the section on "Artists and Patrons" in the forthcoming volume Spingou Foteini, *Texts on Byzantine Art and Aesthetics*, vol. 3. In recent years, the study of these issues and related epigraphical material was conducted extensively by Sophia Kalopissi-Verti: 1994a; 1994b; 1997; 2007. See also some primary considerations made in: 1992, esp. 26. And a big project currently in progress: Kalopissi-Verti 2014.

7 For a general and most recent discussion of this material, see: Talgam 2014. On the inscriptions with the names of mosaicists: Donderer 1989, 47. For a concise and very informative list of signatures: Hachlili 2009, 244-50. See also the next note.

8 For the comprehensive study of this material: Donderer 1989. See also: Dunbabin 1999, with her remarks on craftsmen and workshops on pages 269-78. According to the author (270): "the anonymity of the craftsmen is sometimes broken by the occasional practice among mosaicists of signing their work". See also the discussions in: Donceel-Voûte 1988, 470-1; Sweetman 2013, 116-36, with a short overview of the vocabulary featuring in Roman and late antique signatures on page 117. For a more general discussion of Roman artisans and workshops see the papers in: Kristensen, Poulsen 2012.

9 Bikai et al. 1996, 39-40; Donderer 1989, 76; Piccirillo 1993, 106, fig. 78;.



Figure 1. Salaman mosaicist, *Thalassa*. 578. Floor mosaic. Jordan, St Apostles church in Madaba. ©Tiffany Chezum/Manar al-Athar



Figure 2. Soelos, Kaioumas and Elias mosaicists. 530. Floor mosaic. Jordan, Old Diakonikon-Baptistery, Mt Nebo. © Piccirillo 1993, fig. 183.

A counterpart case to Palestinian examples can be found on the Greek mainland, for example in the church in Thebes, the so-called building at 6 Ploutarchou Street, dated to the early 6th c.,<sup>10</sup> which mentions the rarely recorded collaboration of two artists responsible for different phases in the execution of this mosaic:

Demetrios and Epiphanes made this mosaic, Demetrios conceived of the inscription,<sup>11</sup> while Epiphanes was its most skilled executioner,

Pavlos is responsible for all good things, a priest and a teacher of divine wisdom.<sup>12</sup>

The early signatures of the mosaicists acquired various linguistic forms and could be found in different locations within the church. However, what unites them is visibility since these texts, being part of the donor inscriptions, were placed in prominent positions, framed in *tabula ansata* or cartouche shapes or simply integrated into the geometrical design of the mosaic, run-

10 Assimakopoulou-Atzaka 1987, tav. 264c; Assimakopoulou-Atzaka, Parcharidou-Anagnostou 2009, 30-1; Foschia 2004, 23-5.

11 In this context γραφήν should not be taken literally to mean inscription, but more as referring to the design of the decoration.

12 Δημήτριος Ἐπιφάνης τε τὸ μουσίον ποεῖ / Δημήτριος μὲν ἐννοήσας τὴν γραφήν / ταύτης δ' ὄπουργός Ἐπιφάνης εὐνούστατος / Παῦλος δὲ πάντων αἴτιος τῶν εὐπρεπῶν / ἱερεὺς τε καὶ θεῶν λόγων διδάσκαλος. English trans. by Rebecca J. Sweetman: Sweetman, *The Mosaics of the Roman Crete*, 339, note 38. For the image of the inscription: Assimakopoulou-Atzaka 1987, tav. 264c; Assimakopoulou-Atzaka; Parcharidou-Anagnostou 2009, 7.

ning around medallions or along the margins of the rectangular outlines of individual compartments of the program.<sup>13</sup>

In cases such as these, the mention of artists often formed part of the sequence of names related to a particular religious site and made reference to craftsmen including them among the range of people involved in the enterprise and equally deserving of remembrance, which besides historical memory presupposed a liturgical commemoration. In other instances, the autographs of mosaicists appear separately, detached from all other inscriptions and their word formula accentuated the fact that the execution of the work was to be attributed to them. Whether these signatures always had to be coordinated with the donors, or whether craftsmen had a certain liberty allowing them to leave a personal epigraphical record, remains unknown. The best way to describe the situation surrounding the use of artists' names in late antique mosaic floors would be to say that although 'signing' was not obligatory or indispensable, craftsmen could leave a textual memory of their involvement in the decoration. In some cases, however, the mention of their names is clearly predetermined by the patron's desire to highlight the artists engaged in the project.

The fact that the mention of artists is not purely accidental and that artisans could acquire a certain social status to be worthy of tribute in the inscriptions is also confirmed by similar evidence in other media. For example, architects are regularly mentioned in sources and epigraphy.<sup>14</sup> Zanini remarks that judging by the historic sources and early Byzantine epigraphy, certain architects and master-builders could be granted exclusive honors and achieve high ranks within society (2008, 393). A Syrian floor mosaic inscription found in Qubbet es-Shih in Syria, possibly from the early 5th c., keeps the memory alive of the church's architect, Kosma, who not only declared his profession and provenance from Aleppo but also his authorship

of the church building (Piccirillo 1981, 118). The inscription on the wooden ceiling beam from the Sinai monastery is particularly intriguing due to the material it was executed on; it mentions the name of Stephanus, believed to be the architect of the church, and indicates that he "was deacon and builder from Aila" (Ševčenko 1966, 257, 262). This inscription would not have been visible to the naked eye of a viewer standing in the *naos* as it was placed on the board attached to a beam. Nevertheless, the text was beautifully highlighted with red paint just like the nearby inscriptions commemorating Emperor Justinian and Theodora. These two examples demonstrate the possibility of autographs left by late antique architects who, in order to incorporate their names into the structure of the building, used not the stone material nor architectural elements but rather other *media* for this purpose.<sup>15</sup> How the collaboration worked between craftsmen in these particular cases is unclear, but it is evident that master-builders sometimes had to rely on artists working in other materials in order to leave their signatures.<sup>16</sup> This also means that some of the architects' names could have been lost together with the church decorations.

Judging by this very brief overview, it can be argued that in the Early Byzantine period the appearance of artists' names was not uncommon. On the one hand, this tradition built on the habits and word forms characteristic of the Roman world, and on the other it developed a new set of features, linguistic characteristics and norms of use. When discussing the signatures surviving in the mosaic floor we are talking about autographs that were clearly visible to the public and could easily have been read by the literate members of the congregation. Taking into account the lasting medium of the mosaic, when incorporating their names in the 'stone carpets' of the early churches, mosaicists were counting on both the long life of their work and the memory of their authorship. Self-promotion and the desire to stand out among other workshops in the region

13 On the question of visibility and viewing of the medieval inscriptions: Eastmond 2015.

14 On architects and master-builders in Byzantium: Ousterhout 1999.

15 However, an alternative way for builders and masons was to leave letter marks and various signs as indications of their workshops. See: Karagiorgou 2014 (with further bibliography).

16 We can compare this situation of collaboration with a compelling example of the visual narrative from the early Islamic period. The eighth-century decoration of the Umayyad palace of Qusayr 'Amra includes a detailed pictorial cycle of mason's work and building activity. This painted cycle could refer to the construction of the actual building, in which the murals are found, or be read in metaphorical terms as reflecting the building activity of the ruler or the "cosmogonic act of the Creation": Taragan 2008. I am very grateful to Ida Toth for this reference.





Figure 3. Ioannes (John) Tokhabi, *Last Judgment*, around 1100. Icon, tempera. St Catherine monastery on Sinai, Egypt. © Maria Lidova, reproduced by kind permission of archbishop Damianos and St Catherine monastery on Sinai

Figure 4. Ioannes (John) Tokhabi, *Last Judgment* (fragment), Georgian inscription below the throne of Christ. © Maria Lidova, reproduced by kind permission of archbishop Damianos and St Catherine monastery on Sinai

may also constitute reasons for the appearance of the artists' names. At the same time, in the early Byzantine period there were already signatures not intended for the general public, which may have been concealed or placed in difficult-to-reach locations, destined primarily to serve as a token of the artists' involvement and memory and in the hope of divine remuneration.

### 3 The Art of Signing in the Middle Byzantine Period

Signatures are often considered to be an expression of vanity, which stands in contrast to the religious aims and sacred environment of the medieval Christian church. The placement of authors' names on an artwork intended for worship is commonly perceived almost as sacrilegious and hardly appropriate. However, the existing examples indicate that profound religious concerns and cultic function did not exclude the appearance of artists' names. Autographs are found on objects of great religious value and appear in the most sacred zones of the church.

Images of saints executed on wooden panels are considered highly venerable objects in the Eastern Christian culture. They often acquired a role similar to or fully in line with that of relics. Destroying an icon was considered a terrible sin and even an attempt to harm the divine image, according to the sources, could provoke immediate punishment. This aura of sacredness associated with icons in the East, their miraculous manifestations, as well as the belief that certain images derive from holy prototypes, has led to the assumption that this category of artwork does not permit any manifestation of authorship. Nonetheless, although the absolute majority of medieval icon painters remain anonymous, from the post-iconoclastic period we encounter the names of artists inscribed on the surface of panel paintings.

The famous Sinai collection provides a number of such examples.<sup>17</sup> Some scholars believe that two icons featuring the prophets Elijah and Moses (late 12th-13th c.) were executed by the

<sup>17</sup> On the Sinai collection of icons: M. Soteriou, G. Soteriou 1956-8; Weitzmann 1976; Manafis 1990; Лидов 1999; Nelson, Collins 2006; Mourelatos 2009.

painter Stephanos.<sup>18</sup> This name features in the verse prayer placed on the lower frame bands, reproduced twice in Greek and Arabic.<sup>19</sup> We find a concise but very explicit signature of the painter Peter – Δέ(ησις) Πέτρου ζογράφου (Prayer of the painter Peter) – on the frontal side of several 13th c. icons: two with the Mother of God and one with St Procopius.<sup>20</sup> The most intriguing case, however, represents a set of six icons executed by the same person – a monk of Georgian origin working in the monastery around 1100.<sup>21</sup> The back sides of six panels that must have originally formed part of a hexptych were decorated with beautiful Greek epigrams, each mentioning the work of a certain Ioannes (John). Since I have discussed these texts elsewhere I will only cite the inscriptions of one of the icons showing the Last Judgment. (fig. 3) The ‘verse signature’ on the reverse reads as follows:

As Daniel, who foresaw Thy terrible Last  
 Judgment,  
 O Almighty Abyss of Mercy, having it in mind  
 And written on the tablets of his heart,  
 The miserable among the monks Ioannes  
 Has reverentially painted Thy Second Advent,  
 Importunes Thee, o Maker of the Universe,  
 To be merciful not wrathful Judge on that day.<sup>22</sup>

The dodecasyllable epigram, most probably composed by the painter himself, evokes the subject represented on the panel. Ioannes makes a remarkable and very poetic comparison between his own work as a painter and the prophet Daniel’s textual description of the Second Coming, on which the iconography of the painted image was based. The epigram intentionally plays with the meaning of the Greek verb γράφειν, which could refer to both writing and painting.<sup>23</sup> Besides the Greek epigram on the reverse, the icon

of the *Last Judgment* bears another inscription on the obverse composed of seven lines in Georgian script *nuskha hutsuri* (fig. 4), which Zaza Skhirtladze (2014, 371) translates as:

Lord Jesus Christ, allow me to stay at your  
 right hand at your Second Coming in glory,  
 the desirous donor of an icon of your  
 Second Coming and all saints, the humble  
 hieromonk  
 Ioane Tokhabi. Amen.

The text provides us with rare information on the surname of the painter and characterizes him as the donor of the panel. In order to leave a reminder of his involvement in the artwork, Ioannes made adjustments to the composition of the image and integrated a rather long text right in the center under the throne of Christ. The placement is well calculated both visually and semantically, since the Georgian prayer containing the request for mercy on the day of Judgment appears right at the feet of the Heavenly Judge whose mercy is sought not only in the Georgian but also in the Greek text on the reverse.

It is very tempting to consider Ioannes’ icons and epigrams as an exceptional case of no relevance to the general Byzantine tradition. However, when studied holistically it appears to be reflective of the wider practice of signing in the Middle Byzantine period and executing poetic texts intended specifically for the icons. The very choice of place could become part of the artistic concept indicating that leaving an autograph was seen as part of a creative process rather than an issue of mere practical concern. This is confirmed by another signature surviving in the decoration of the ossuary in the monastery of the Mother of God Petritzonitissa at Bachkovo in Bulgaria (1083) (Bakalova 2003). The founder of the mon-

18 Пятницкий 2004; Parpulov, in Nelson, Collins 2006, 190-3 (with further bibliography). For an alternative dating of the icons to the second half of the 11th century see also: Parpulov 2013. However, this dating has not found wide support.

19 On Greek inscriptions confirming the later dating of the icons: Rhoby 2010, 47-50.

20 M. Soteriou, G. Soteriou 1956-8, 2: 138-9; Mouriki 1988.

21 Most recently: Lidova 2009; Galavaris 2009; Skhirtladze 2014 (all with previous bibliography).

22 Ὁς Δανιὴλ προεῖδε φρικώδη κρί(σιν)  
 ὃ παντάναξ ἄβυσσε τῆς εὐσπλαχνίας  
 εἰς νοῦν βαλὼν γράψας τε πλαξὶ καρδίας  
 Ἰω(άννης) δύστηνος ἐν μονοτρόποις  
 σεπτῶς ἀνιστόρησε σὴν παρουσίαν  
 αἰτῶν δυσωπῶν σοῦ τυχεῖν παντεργάτα  
 οἰκτίρμονος μάλιστα μὴ κριτοῦ τότε.

23 See the discussion in Drpić 2013.



Figure 5. Ioannes (John) Iviropoulos, *Signature*. Late 11th-12th c. Mural on the arch above the door to the ossuary. Bulgaria, Ossuary Bachkovo monastery. © Maria Lidova

astery, Gregory Pakouriani, was Georgian by birth, and it is not surprising that a Georgian painter was invited to produce the decoration of the small funerary church. His name was John Iviropoulos and he was most probably trained in Constantinople before coming to Bulgaria. The parallelism in the destinies of two painters from Georgia is spectacular and intriguing in itself, involving two Johns, both exceptional artists who worked far from their homeland executing exquisite painted cycles for the monastic community and leaving their signatures, which can be taken as testimony of their self-esteem. In the case of the Bachkovo ossuary, the painter placed his autograph in the lower chamber, in the passage between the narthex and the funerary space. It would only have been visible at the moment of entry with the viewer's gaze oriented vertically towards the semicircular band of the arch framing the passageway. The space was decorated with the representation of the Last Judgment and

the painter's autograph appears right below the throne of Christ, in exactly the same location as the Georgian inscription on the icon of Ioannes Tokhabi from Sinai. (fig. 5) It reads:

This most noble church was decorated above and below by the hand of the Master painter John Iviropoulos. You, who are reading this, pray to the Lord for me.<sup>24</sup>

Besides the visual coincidence with the Sinai icon, the signature also interacts with the representation of Paradise painted in direct proximity and appears within the Deesis composition (fig. 6) – the moment of supplication of St. Mary and John the Baptist on behalf of humanity, with the Forerunner possibly being the heavenly patron of painter John.

Georgian medieval art provides a great number of artists' names, present in different spheres of art. Multiple autographs found on metal re-

24 Ανιστορήθη ὁ πάνσε[πτος] να[ὸς] τὸ ἄνω κ[αὶ] τὸ κάτω διὰ χειρὸς Ἰω[άννου] ἱστοριογ[ράφου] Ἰβηροπούλου κ[αὶ] οἱ ἀναγινώσκοντες εὐχε[σθε] διὰ [μὲ] τ[ὸν] Κ[ύριον]. Bakalova 2003, 109.



Figure 6. Ioannes (John) Iviropoulos, *Last Judgment*. Late 11th-12th c. Crypt of the ossuary, narthex. Bulgaria, Ossuary of the Bačkovo monastery. © Maria Lidova

poussé icons and church decorations are particularly relevant in this respect.<sup>25</sup> Unfortunately, this evidence is often omitted or ignored in specialized studies on Byzantine epigraphy due to the difference in language and traditional geographical and scholarly divides.<sup>26</sup> However, some cases are capable of shedding light on the general practice of signing. The most spectacular among them is found in the Svaneti region where several monuments testify to the activity of a particular painter working at the end of the 11th c.-early 12th c.<sup>27</sup> Four churches situated in different villages, not far from one another, are attributed to this painter: Quiricus and Julitta (Lagurka), the church of Archangels in Iprari, St George in Nakipari, and Saviour in Tsvirmi (fig. 7).<sup>28</sup> The

signatures of the painter Tevdore (Theodor) are found in three of these churches while the fourth remains without an autograph perhaps due to the subsequent transformations of the church.<sup>29</sup> In autographs the painter defines himself as a royal painter and provides precious information on the dates of the cycles, as for example in Iprari where it reads:

Christ, this sacred church had been painted and adorned [for pray of aznaurs] of this ravine, all minors and majors, for their children and for souls of their deceased. Saint Archangels grant mercy in both lives. Amen. It was adorned with paintings in 1096 by hand of Tevdore, King's painter, holy Archangels grant forgiveness.

25 For Georgian medieval repoussé works and inscriptions: Чубинашвили 1959; Akhalashvili 1987; Chichinadze 2008.

26 For some general discussion on the importance of Georgian art in relation to Byzantine tradition, see most recently: Mourelatos 2014; Thunø 2016.

27 Аладашвили 1966; 1983. For inscriptions see also: Silogava 1988, 29-41, 70-1, 73-5. I would also like to thank Temo Jojua for the consultation on Tevdore's inscriptions.

28 For more general recent discussions of medieval painting of Svaneti and individual programs, see: Kenia 2010; Kevkhisvili 2013; 2016. For some older overviews, see for example: Thierry 1979.

29 The church in Tsvirmi has lost its original chancel screen, which apparently was the painter's preferred place for the signature.



Figure 7. Tevdore, *Signature at the top of the chancel screen*. 1096. Murals. Georgia, Iprari, Upper Svaneti, Church of Holy Archangels. © Maria Lidova

The designation “King’s artist” might be taken as an indication of Tevdore’s service at the court of David the Builder (1089-25). In Lagurka, the painter placed his signature on the western wall right above the entrance door to the church; however, in two other instances the texts are very similar in form and content and appear in a very prominent location – at the top of the chancel screen.

The place where Tevdore chose to sign his work was not random and is actually fully in line with contemporary Byzantine tradition. Recent research has demonstrated that in the Middle Byzantine period the architraves and cornices of chancel barriers were very often used for the placement of dedicatory inscriptions (Pallis 2013). Numerous texts of different quality and length were executed on altar screens immortalizing the names of the people responsible either for the building and decoration of the church or the execution of the marble structure in front of

the altar. Only a few cases of artists’ signatures survive today, but they still demonstrate the conscious artistic activity of Komnenian sculptors and marble carvers.<sup>30</sup> Most remarkable is the case of the marble carver Niketas who worked in Mani (Peloponnese) in the 11th c. and left his signature on the architraves or cornices crowning the front side of the altar screens in three different churches (Drandakes 1972; Pallis 2013, nos 45-7, 793-4). Just like Tevdore in Georgia, Niketas and his skills were actively engaged in a particular region and he felt the freedom and need to make his authorship known to the members of the small congregations attending these churches. He chose a prominent location for his signature at the top of the screen, taking spiritual advantage of the border location between two liturgical zones, floating between the earthly dimension of the *naos* and the heavenly realms of the altar space.

<sup>30</sup> Pallis 2016, 399. In his paper, Bouras provides a comprehensive list of 58 known names of Greek builders and masons from the post-Iconoclastic period: Bouras 2010. I would like to thank Georgios Pallis for his consultation and for directing me to further bibliography on the topic.



Figure 8. Eutybios and Michael, *St Prokopios with the name Eutybios featuring on the mantle*. 1294-5. On the southwestern pillar facing the west. Mural. Macedonia, Ohrid, The church of the Holy Mother of God Peribleptos. © Maria Lidova

#### 4 Artists' Signatures in the Late Byzantine Period

The Late Byzantine period witnessed the rise of artists' names appearing in sources, dedicatory inscriptions and signatures (Kalopissi-Verti 1994a). Over time autographs acquired more sophisticated forms and the sheer number of surviving examples increased, which explains why this period is better recorded in existing scholarship on the topic. By far the most famous case is the workshop of Michael and Eutybios Astrapades who decorated a series of churches in the Balkans: St Clement, former St Mary Peribleptos in Ohrid (1294-5), Bogorodica Ljeviška at Prizren (1307-9), St George at Staro Nagoričino (1312-13) and St Nikita at Čučer.<sup>31</sup> Their provenance from Thessaloniki has long been established, but scholars only very recently found another signature of Eutybios in the main church of the Protaton monastery on Mt Athos, proving the authorship

behind a program that had previously been only tentatively attributed to the same hand (Kanonides 2016, 41). As a result, the signatures left by the two artists, who were either related – father and son (Марковић 2010) – or had a close professional relationship with one another has become the most definite historical evidence for the role of artistic identity in the Palaeologan period, assisting in the reconstruction, with a great degree of precision, of the history of a particular workshop and exploring the scale of creativity that painters could apply to the art of signing their work.

In the Ohrid church of Panaghia Peribleptos, Michael and Eutybios left numerous initials and fully fledged signatures, which appear on the armor, elements of garments and representations of liturgical vessels. The most important are the metrical signature on the garment of St Demetrius and what seems to be a two-part inscription that opens on a sword of St Merkurios “by the hand of painter Michael” and ends on

<sup>31</sup> Todić 2001; Марковић 2004; 2010; Drpić 2013 (with the discussion of other late Byzantine signatures); Papadopoulos 2016.



Figure 9. Michael Kalliegeris, Signature above the entrance door. 1315. Murals. Greece, Veroia, Church of St Saviour.

© Maria Lidova

the cloak of St Prokopios “and me Eutychios” (κάμου Εὐτύχ[ου]). (fig. 8) Similar locations were chosen for autographs on other decorations, although the artists were never repetitive and always found a new context and different saints for the placement of their signatures. Their autographs can be categorized as hidden indications of authorship, since the painters integrated and almost dissolved their names in the form of acronyms or inscriptions in the colorful texture of the murals. They were visible but at the same time not obvious to a common worshipper, assimilating the form of an ornament or decorative motifs.

Although absolutely outstanding in terms of surviving evidence, the case of the Astrapades is not unique and epigraphy provides further attestations of the work of the same workshop migrat-

ing from one church to another, as for example the case of the Cretan painters and collaborators Theodor Daniel and Michael Veneris or Ioannes Pagomenos.<sup>32</sup> In St Saviour church in Veroia, dated to the year 1315, Michael Kalliegeris boasts of being the painter in a dedicatory inscription placed above the entrance: “The painter is Kalliegeris, the best painter of all Thessaly, together with my good and decent brothers” (Kalopissi-Verti 1994a, 146) (fig 9).<sup>33</sup> Two signatures found in Prespa, one by the painter Alexios who specifies he is the disciple of another painter John, and that of Ioannikios, who left his autograph in the form of a prayer concluding with a mention of his profession as a painter and hieromonk, are much more modest in tone but well situated within the church space (Kalopissi-Verti 1994a, 141-2, 149; Bogevska 2010).

<sup>32</sup> Their activity and signatures have been recently studied by in a PhD dissertation: Schmidt 2016. The same author is currently preparing a paper discussing the work of Cretan masters and artists’ signatures: Schmidt, forthcoming. See also the project on Cretan inscriptions which will cover many signatures and artists’ names: <http://www.byzanz-mainz.de/en/research/details/article/dokumentation-und-auswertung-der-griechischen-inschriften-kretas-13-17-jh/> (2017-08-17)

<sup>33</sup> See also the most recent discussion of the text by I. Drpić in Spingou (forthcoming).

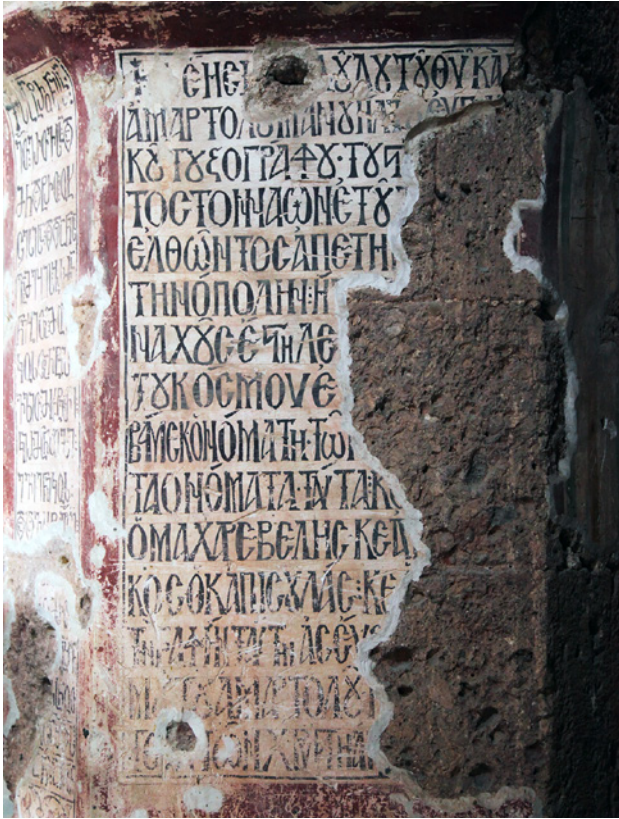


Figure 10. Manuel Eugenikos, *Dedicatory inscriptions in Greek and Georgian*. 1384-96. On the South-Western pillar facing the west. Murals. Georgia, Tsaledjikha, Church of Transfiguration. © Maria Lidova

The appearance of artists' names within large painted dedicatory inscriptions providing the list of donors responsible for the decoration of the church became a feature of the period, but at the same time it evokes the late antique tradition of similar epigraphical records. One of the most spectacular and informative texts can be found on the walls of the Transfiguration church in Tsaledjikha, Georgia.<sup>34</sup> (fig. 10) Long dedicatory inscriptions in two languages, Georgian and Greek, decorate the western pillars of the church and face the entrance, informing the reader that the paintings were executed by a Greek artist from Constantinople – Manuel Eugenikos – especially invited there for that purpose by the local patron at the end of the 14th century. This story is a counterpart to middle Byzantine ex-

amples of Georgian artists travelling abroad and leaving their mark in prominent Greek monasteries of the Byzantine Empire. Judging by this material, it becomes evident that some artists were famous and hired especially to execute certain commissions. Their status and role was acknowledged not only by the donors but also by the artists themselves, inciting them to leave a written record of their activity. In some cases the national identity and personality, as well as the cultural background of a particular historical period, are reflected in these texts. Not fully in line with a contemporary understanding of signatures, many of these inscriptions that are dedicatory or devotional in nature were executed by the painters themselves and hence can and should be considered fully-fledged autographs.<sup>35</sup>

34 Belting 1979. The Greek inscription reads: "Supplication of the servant of God and sinner Manuel Eugenikos, the painter, who painted this church and came from Constantinople. That is, (because of this) decoration (the prince) Vamek Dadiani, by name sent monks: their names are the following: Kopalias Makharebeles and Andronikos Kapisoulas. And may (whoever reads) this inscription pray for me and for all Christians, (amen)". (English translation from Kalopissi-Verti 1994a, 147).

35 Different categories of late Byzantine inscriptions have been discussed by Kalopissi-Verti 1994a. In particular, the author rightly observes that artists' signatures are missing from grand-scale courtly and imperial artistic endeavors. Instead, they appear predominantly in monastic and in smaller scale commissions of local centres. However, the author's suggestion



## 5 Conclusions

The very brief overview provided in this paper aims to demonstrate that unlike the existing stereotypical perception, the idea of authorship was part of Byzantine visual art finding its best expression in epigraphy. The tradition of leaving a record of the artists was continuous and greater numbers of examples from the Palaeologan period should be understood as a consequence of the greater amount of surviving evidence rather than a radical change and break with previous tradition. The very concept of signature should be treated with caution when applied to Byzantine art, since most of the evidence primarily falls under the category of dedicatory texts or personal prayers. However, notwithstanding the unusual linguistic form, these texts can be considered as a particular kind of autograph that Byzantium developed to record artists' names. Often spiritual in their goals and aiming for heavenly remuneration, these textual records are still reflective of the artists' self-esteem and desire to inscribe their names in history and seal the memory of their life within their work.

As a consequence, the question of the anonymity of Byzantine art so often referred to in literature calls for a total reconsideration. The common idea of the Eastern Christian visual heritage as a territory without names, prominent masters and innovation inspired by individuals can no longer be accepted. Anonymity can only be claimed in the sense that an artwork or decoration did not require the 'signature' of the artist and personality of the 'author' and its record was of no importance for the religious function of the work.

Finally, the artists' records should not be studied separately from the contexts in which they appear, be they visual narratives or iconographic programs, historical periods or geographical zones. A lot of information can be obtained on the migration of artists, their level of literacy and social background, and their apprenticeship process and interrelationship within the workshops. The study of signatures cannot be exclusively limited to Greek testimonies and the range of languages should cover all others used in the empire. Finally, artists clearly considered the execution of

their signature as part of the creative process and were constantly experimenting with form, content, and placement. The latter is particularly important since the texts could acquire a new dimension and meaning once incorporated in the visual semantics of the program. Some artists preferred to hide their names in indiscernible or completely invisible locations, while others wanted to feature prominently in the dedicatory inscriptions together with the donors. Many painters appeared as humble and undeserving servants of God in inscriptions, whereas several used flattering adjectives and alluded to their high-rank and previous courtly commissions. What becomes clear is that the phenomenon of the Byzantine artist has to be rediscovered once again with signatures providing just one very concrete and accessible way into the world of outstanding masters and 'authors' whose artworks were destined to exceed the lifetime of their creators.

## Bibliography

- Akhalashvili, Mamuka (1987). *Tenth-Fifteenth-century Inscriptions on the Monuments of Repoussé Work in Svaneti*. Tbilisi: Metzniereba.
- Аладашвили, Нат'ела et al. (1966). *Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии*. Тбилиси: Metzniereba.
- Аладашвили, Нат'ела et al. (1983). *Живописная школа Сванетии*. Тбилиси: Metzniereba.
- Assimakopoulou-Atzaka, Panajota (1987). *Σύνταγμα των παλαιοχριστιανικών ψηφιδωτών διαπέδων της Ελλάδος II: Πελοπόννησος-Στερεά Ελλάδα*. Thessaloniki: Κέντρον Βυζαντινών Ερευνών Θεσσαλονίκης.
- Assimakopoulou-Atzaka, Panajota; Parchari-dou-Anagnostou, Magda (2009). "Mosaici con iscrizioni vescovili in Grecia (dal VI al VII secolo)". Farioli Campanati; Raffaella et al. (a cura di), *Ideologia e cultura artistica tra Adriatico e Mediterraneo orientale (IV-X secolo). Il ruolo dell'autorità ecclesiastica alla luce di nuovi scavi e ricerche*. Bologna: Ante Quem, 25-43.
- Bacci, Michele (a cura di) (2007). *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Bakalova, Elka et al. (2003). *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*. Plovdiv: Pygmalion.

that this might be connected simply to the low status of the painters and their social affinity with the donors from small communities is arguable.

- Barral i Altet, Xavier (éd.) (1986-90). *Artistes, artisans et production au Moyen Âge: colloque international, Rennes Hautes Bretagne, 1983*. Paris: Picard.
- Belting, Hans (1979). "Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, en Géorgie". *Cahiers Archéologiques*, 28, 103-4.
- Bikai, Patricia Maynor et al. (eds.) (1996). *Madaba: Cultural Heritage*. Amman, Jordan: American Center of Oriental Research.
- Bogevska, Saska (2010). "Les Peintres-moines de la région d'Ohrid et de Prespa (fin du XIVe-début du XVe siècle)". *Le rôle du moine comme artiste = Actes du 9e colloque international du département d'histoire*. Laval, Québec: Université de Laval, 181-98.
- Bouras, Charalambos (2010). "Μνείες οικοδόμων, μαστόρων και κατασκευαστών στο μέσο και το ύστερο Βυζάντιο". *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 31, 11-16.
- Castelnuovo Enrico (a cura di) (2004). *Artifex Bonus: il mondo dell'artista medievale*. Roma: Editori Laterza.
- Castiñeiras, Manuel (ed.) (2017). *Artista anónimo, artista con firma. Identidad, estatus y rol del artista medieval. Leyenda, Identidad y Estatus*. Barcelona: Círculo Rojo.
- Chichinadze, Nino (2008). "Precious Metal Revetments on Georgian Medieval Painted Icons: Some Observations on a Devotional Practice". *Caucasus Journal of Social Sciences*, 1(1), 259-79.
- Чубинашвили, Георгий (1959). *Грузинское чеканное искусство: исследование по истории грузинского средневекового искусства*. Тбилиси: Сабчота Сакартвело.
- Cutler, Anthony (1986-7). "Ephraim, mosaicist of Bethlehem: the evidence from Jerusalem". *Jewish Art*, 12(13), 179-83.
- Darmon, Jean-Pierre; Balmelle, Catherine (1986). "L'artisan-mosaïste dans l'Antiquité tardive. Réflexions à partir des signatures". Barral i Altet, Xavier (éd.) (1986-90), *Artistes, artisans et production au Moyen Âge: colloque international, Rennes Hautes Bretagne*. Paris: Picard, 235-53.
- Diehl, Charles (1943). *Les grands problèmes de l'histoire byzantine*. Paris: Librairie Armand Colin.
- Djurić, J. Vojislav (1971). "Име Меркурије из Псаче". *Зборник за ликовне уметности*, 7, 231-5.
- Donato, Maria Monica (a cura di) (2000). *Le Opere e i nomi. Prospettive sulla 'firma' medievale. In margine ai lavori per il Corpus delle opere firmate del Medioevo italiano*. Pisa: Scuola Normale Superiore di Pisa.
- Donceel-Voûte, Pauline (1988). *Les pavements des églises byzantines de Syrie et du Liban. Décor, archéologie et liturgie*. Louvain-la-Neuve: Département d'archéologie et d'histoire de l'art.
- Donderer, Michael (1989). *Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung*. Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg.
- Drandakes, Nikolaos (1972). "Νικήτας Μαρμαράς". *Δωδώνη*, 1, 21-44.
- Drpić, Ivan (2013). "Painter as Scribe: Artistic Identity and the Arts of Graphē in Late Byzantium". *Word & Image*, 29(3), 334-53.
- Drpić, Ivan (2014). "The Patron's 'I': Art, Selfhood, and the Later Byzantine Dedicatory Epigram". *Speculum*, 89(4), 895-935.
- Dunbabin, M.D. Katherine (1999). *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eastmond, Antony (2004). *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium: Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*. Aldershot: Ashgate.
- Eastmond, Antony (ed.) (2015). *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Folda, Jaroslav (1995). *The Art of the Crusaders in the Holy Land 1098-1187*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Forsyth, H. George; Weitzmann, Kurt (1965). *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Foschia, Laurence (2004). *Corpus des inscriptions protobyzantines de Béotie (IVe-VIe siècle)*. Mémoire de l'Ecole Française d'Athènes.
- Galavaris, George (2009). *An Eleventh-Century Hexptych of Saint Catherine*. Venice: Hellenic Institute of Byzantine and Post-Byzantine Studies; Athens: Mount Sinai Foundation.
- Hachlili, Rachel (2009). *Ancient Mosaic Pavements: Themes, Issues, and Trends. Selected studies*. Leiden; Boston: Brill.
- John of Damascus (2003). *Three Treatises on the Divine Images*. Transl. by Andrew Louth. Crestwood; New York: St Vladimir's Seminary Press.
- Kalopissi-Verti, Sophia (1992). *Dedicatory Inscriptions and Donors Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

- Kalopissi-Verti, Sophia (1994a). "Painters in Late Byzantine Society. The Evidence of Church Inscriptions". *Cahiers archéologiques*, 42, 139-58.
- Kalopissi-Verti, Sophia (1994b). "Painter's Portraits in Byzantine Art". *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 17, 129-42.
- Kalopissi-Verti, Sophia (1997). "Οι ζωγράφοι στην ύστερη βυζαντινή κοινωνία. Η μαρτυρία των επιγραφών". Vassilaki, Maria (ed.) (1997). Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο. Ηρακλίων: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 121-59.
- Kalopissi-Verti, Sophia (2007). "Painters' Information on Themselves in Late Byzantine Church Inscriptions". *Bacci* 2007, 55-70.
- Kalopissi-Verti, Sophia (2014). "Byzantine Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits (7th-15th c.). A Project in Progress at the University of Athens". Rhoby, Andreas (ed.), *Inscriptions in Byzantium and Beyond. Methods-Projects-Case Studies*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Kanonides, Ioannes (ed.) (2016). Πρωτάτο ΙΙ. Η Συντήρηση των τοιχογραφιών. Thessaloniki: Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού.
- Karagiorgou, Olga (2014). "An Early Byzantine Stonemason and his Workshop: New Evidence from Amorium". Petridis, Platon; Foskolou, Vicky (eds.), *ΔΑΣΚΑΛΑ: Papers in honour of Prof. Maria Panagiotidi-Kesisoglou*. Athens: University of Athens, Saripolos Foundation, 177-99.
- Kazhdan, Aleksandr (ed.) (1991). *The Oxford Dictionary of Byzantium*. New York: Oxford University Press.
- Kenia, Mariné (2010). *Upper Svaneti: Medieval Mural Painting*. Tbilisi: G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation.
- Kevkhishvili, Marina (2013). "Das ikonographische Programm von Lagurka. Überlegungen zu der symbolischen Verbindung der dargestellten Szenen". *Arte Medievale*, 3(4), 9-24.
- Kevkhishvili, Marina (2016). "Il ciclo agiografico di San Giorgio a Nakipari". *Iconographica*, 15, 46-56.
- Kristensen, Troels Myrup; Poulsen, Birte (eds.) (2012). *Ateliers and Artisans in Roman Art and Archaeology*. Portsmouth, R.I: Journal of Roman Archaeology.
- Kühnel, Gustav (1984). "Neue Feldarbeiten zur musivischen und malerischen Ausstattung der Geburts-Basilika in Bethlehem". *Kunstchronik*, 37(12), 507-13.
- Лидов, Алексей (1999). *Византийские иконы Синая*. Афины: Христианский восток.
- Lidova, Maria (2009). "The Artist's Signature in Byzantium. Six Icons by Ioannes Tohabi in Sinai Monastery (11th-12th century)". *Opera, Nomina, Historiae. Giornale di cultura artistica*, 1, 77-98.
- Manafis, Konstantinos (ed.) (1990). *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*. Athens: Ekdotikē Athēnon.
- Mango, Cyril (1972). *The Art of the Byzantine Empire 312-1453. Sources and Documents*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Mango, Cyril; Hawkins, Ernest (1966). "The Hermitage of St Neophytos and its Wall Paintings". *Dumbarton Oaks Papers*, 20, 119-207.
- Марковић, Миодраг (2004). "Уметничка делатност Михаил и Евтихија. Садашња знања, спорна питања и правци будућих истраживања". *Зборник Народног музеја*, 17(2), 95-117.
- Марковић, Миодраг (2010). "The Painter Eutychios - Father of Michael Astrapas and Protomaster of the Frescoes in the Church of the Virgin Peribleptos in Ohrid". *Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske*, 38, 9-34.
- Milković-Pepek, Petar (1971). "Зорграф "Меркури" један од аутора фресака цркве св. Николе у Псачи". *Зборник за ликовне уметности*, 7, 221-8.
- Mourelatos, Dionysios (2009). *Εικόνα: Θέση και Λειτουργικότητα. Αποθησαύριση και ηλεκτρονική οργάνωση όρων και στοιχείων* [PhD Dissertation]. Athens: University of Athens.
- Mourelatos, Dionysios (2014). "The Formation and Evolution of Monumental Painting in Georgia (6th-12th centuries). The role of Byzantine art". Panayotidi-Kesisoglou, Maria; Kalopissi-Verti, Sophia (eds.), *Medieval Painting in Georgia. Local Stylistic Expression and Participation to Byzantine Oecumenicity*. Athens: Vivliotechnia, 107-21.
- Mouriki, Doula (1988). "Four Thirteenth-Century Sinai Icons by the Painter Peter". Korać, Vojislav (ed.), *Studena et l'art byzantine autour de l'année 1200*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 329-47.
- Nelson, Robert; Collins, Kristen (eds.) (2006). *Holy Image. Hallowed Ground. Icons from Sinai*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Ouspensky, Léonid (1992). *The Theology of the Icon*. Crestwood; New York: St Vladimir's Seminary Press.

- Ousterhout, Robert (1999). *Master Builders of Byzantium*. Princeton ; Chichester: Princeton University Press.
- Pallis, Georgios (2013). "Inscriptions on Middle Byzantine Marble Templon Screens". *Byzantinische Zeitschrift*, 106(2), 761-810.
- Pallis, Georgios (2016). "The "Speaking" Decoration: Inscriptions on Architectural Sculptures of the Middle Byzantine Church". Stavrakos, Christos (ed.), *Inscriptions in the Byzantine and Post-Byzantine History and History of Art*. Wiesbaden: Herrassowitz Verlag.
- Pallis, Georgios (2017). "Messages from a Sacred Space: The Function of the Byzantine Sanctuary Barrier Inscriptions (9th-14th centuries)". Berti, Irene et al. (eds.), *Writing Matters. Presenting and Perceiving Monumental Inscriptions in Antiquity and the Middle Ages*. Berlin; Boston: De Gruyter, 145-60.
- Papadopoulos, Anastasios (2016). "Signatures of Byzantine Painter in Macedonia: Deciphering the Astrapades Code". Castiñeiras, Manuel (ed.), *Artista anónimo, artista con firma. Identidad, estatus y rol del artista medieval. Leyenda, Identidad y Estatus*. Barcelona: Círculo Rojo, 105-20.
- Parpulov, Georgi (2013). "The Date of Two Icons from Sinai". Eastmond, Antony; James, Liz (eds.), *Wonderful Things: Byzantium through Its Art*. Farnham: Ashgate, 149-54.
- Piccirillo, Michele (1993). *The Mosaics of Jordan*. Amman: American Centre of Oriental Research.
- Piccirillo, Michele (1981). "Note di viaggio in alta Siria nei villaggi di Qubbet Es-Shih e Hawwa". *Rivista di archeologia cristiana*, 57(1-2), 113-125.
- Pontani, Filippomaria (1999). "L'artista bizantino: un panorama". *Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata n.s.*, 53, 151-72.
- Rhoby, Andreas (2010). *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst, Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Schmidt, Jessica (2016). *Die spätbyzantinischen Wandmalereien des Theodor Daniel und Michael Veneris* [PhD Dissertation]. Mainz: Johannes Gutenberg-Universität Mainz.
- Schmidt, Jessica (forthcoming). "Signierte Stifterinschriften und ihre Bedeutung für kunsthistorische Fragestellungen am Beispiel zweier spätbyzantinischer Maler auf Kreta".
- Ševčenko, Ihor (1966). "The Early Period of the Sinai Monastery in the Light of Its Inscriptions". *Dumbarton Oaks Papers*, 20, 255-64
- Silogava, Valeri (ed.) (1988). *Written Monuments of Svaneti (10th-18th centuries), I*. Tbilisi. [in Georgian]
- Skhirtladze, Zaza (2014). "The Image of the Virgin on the Sinai Hexaptych and the Apse Mosaic of Hagia Sophia, Constantinople". *Dumbarton Oaks Papers*, 68, 369-86.
- Soteriou, Maria; Soteriou, Georgios (1956-8). *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ. Icônes du mont Sinai*. Athènes.
- Spingou, Foteini (forthcoming). *Texts on Byzantine Art and Aesthetics, vol. 3: Visual and Textual Culture in Later Byzantium (1081-ca. 1330)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sweetman, J. Rebecca (2013). *The Mosaics of the Roman Crete. Art, Archaeology and Social Change*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Пятницкий, Юрий (2004). "Две синайские иконы с арабскими надписями". *Сообщения Государственного Эрмитажа*, 62, 134-9.
- Talgam, Rina (2014). *Mosaics of Faith: Floors of Pagans, Jews, Samaritans, Christians, and Muslims in the Holy Land*. Jerusalem: Yad Ben-Zvi Press.
- Taragan, Hana (2008). "Constructing a Visual Rhetoric: Images of Craftsmen and Builders in the Umayyad Palace at Qusayr 'Amra". *Al-Masāq*, 20(2), 141-60.
- Thierry, Nicole (1979). "Note sur un voyage archéologique en Haute-Svanétie (Géorgie occidentale)". *Bedi Kartlisa*, 37, 137-79.
- Thunø, Erik (2016). "Cross-Cultural Dressing. The Medieval South Caucasus and Art History". *Convivium Supplementum. The Artistic Cultures of the Medieval South Caucasus. Historiography, Myths and Objects*, 144-58.
- Todić, Branislav (2001). "Signatures des peintres Michel Astrapas et Eutychios. Fonction et signification". Αφιέρωμα στη μνήμη του Σωτήρη Κίτσοα. Thessaloniki: University Studio Press, 643-2.
- Vassilaki, Maria (ep.) (1997). Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο. Heraklion: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. Repr. 2000.
- Weitzmann, Kurt (1976). *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons. Vol. I: From the Sixth to the Tenth Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Zanini, Enrico (2008). "Technology and Ideas: Architects and Master-Builders in the Early Byzantine World". *Late Antique Archaeology*, 4(1), 379-405.



# **Età moderna**

a cura di | edited by  
Giovanni Maria Fara



## Why Was Jan van Eyck here?

### The Subject, Sitters, and Significance of *The Arnolfini Marriage Portrait*

Benjamin Binstock

(Cooper Union for the Advancement of Science and Art, New York City, USA)

**Abstract** Jan van Eyck's Arnolfini Marriage Portrait of 1434 still poses fundamental questions. An overlooked account explained the groom's left hand holding his bride's right hand as a secular, legal morganatic marriage with a bride of lower social rank and wealth. That would explain Van Eyck's presence as witness in the mirror and through his inscription, and corresponds to the recent identification of the bride and groom as Giovanni di Arrigo Arnolfini and his previously unknown first wife Helene of unknown last name. Van Eyck's scene can be called the first modern painting, as the earliest autonomous, illusionistic representation of secular reality, provided with the earliest artist's signature of the modern type, framing his scene as perceived and represented by a particular individual. That is why Jan van Eyck was here.

**Summary** 1 What is being disguised: religious symbolism or secular art? – 2 A morganatic, left-handed marriage. – 3 The sitters: Giovanni di Arrigo Arnolfini and his first wife Helene? – 4 Van Eyck's *Arnolfini Portrait* as the first modern painting. – 5 Van Eyck's *Arnolfini Portrait* within his oeuvre and tradition. – 6 Van Eyck's *Arnolfini Portrait* and art historical method.

**Keywords** Jan van Eyck. Signature. Arnolfini. Morganatic Marriage. Modern painting.

For Marek Wieczorek      What is the hardest of all? What you think is the easiest.  
To see with your eyes what is before your eyes.  
(Johann Wolfgang von Goethe, *Xenien* [1887] 1996, 230)

Jan van Eyck's *Arnolfini Marriage Portrait* of 1434 (fig. 1), a monument of world art, still poses fundamental questions. Who are the couple and what are they portrayed doing? Why did Van Eyck provide a notarial inscription in Latin, "*Johannes de Eyck fuit hic* [Jan van Eyck was here] | 1434" above the mirror that reflects him (figs. 1a-b)? The painting presents a challenge to art history, and an occasion to re-assess the history of scholarship and its methods, which need to be synthesized and brought to bear on the painting's visual particulars in order to come to a new understanding.

An earlier, overlooked account explained that, in contrast to conventional practice and images of sacramental marriages with couples joining their right hands, Van Eyck's groom takes his bride's right hand with his left (fig. 1c), because

the scene depicts a secular, legal morganatic marriage with a bride of lower social rank and wealth.<sup>1</sup> That would also explain the need for Van Eyck's presence as legal witness instead of a priest, and the couple's location in a private bedroom rather than a church. The most recent identification of the bride and groom as Giovanni di Arrigo Arnolfini and his (previously unknown) first wife Helene of unknown last name corresponds to this account (Galoppini 2009, 203).

Yet these circumstances merely made possible a more fundamental innovation of the first modern painting. Van Eyck's scene presents the earliest autonomous, illusionistic representation of secular reality, provided with the earliest artist's signature of the modern type, framing his scene as perceived and represented by a particular individual, serving what might be called an

Thanks to an anonymous reader, Laura Galoppini, Marek Wieczorek, Meighan Stoops, Robert Binstock, Holly Haynes, William Sommer, Johannes Nathan, Tianna Uchacz, and the members of my class on "Mysteries of Northern Renaissance Art" at Cooper Union Fall semester 2017, particularly Raya Terran, Cyrus Henry, Martina Cox, and Saige Hopkins for essential insights.

1 Schabaker 1972. Roger van der Weyden's *Seven Sacraments* of c. 1450 depicts a conventional sacramental marriage ceremony with a couple in a church chapel joining their right hands, which a priest binds together with his stole.





Figure 1. Jan van Eyck, *Arnolfini Marriage Portrait* (*Giovanni di Arrigo Arnolfini and his wife Helene?*). 1434. London, National Gallery. © The National Gallery, London



Figure 1a. Jan van Eyck, *Arnolfini Marriage Portrait* (*Giovanni di Arrigo Arnolfini and his wife Helene?*), detail of Van Eyck signature and date. 1434



Figure 1b. Jan van Eyck, *Arnolfini Marriage Portrait* (*Giovanni di Arrigo Arnolfini and his wife Helene?*), detail of the mirror. 1434

'author function', with future legal and economic ramifications, including the possibility of this explanation.<sup>2</sup> That is why Jan van Eyck was here.

Johann Wolfgang von Goethe's observation, cited as my epigraph, that the most difficult thing of all is to see with your eyes what is before your eyes captures both Van Eyck's singular achievement and our primary task as art historians. Van Eyck adapted his observations to a complex construction involving symbolism, social and legal conventions, and his unprecedented artistic innovations. We gradually articulate what we observe in his painting in a cumulative process of scholarship involving discoveries and errors, which must be tested against his painting as visual object, in a continual back and forth between image and text, art and art historical scholarship.<sup>3</sup>

## 1 What is Being Disguised: Religious Symbolism or Secular Art?

In his pioneering 1934 essay on Van Eyck's *Arnolfini Portrait*, Erwin Panofsky first introduced his concept of "disguised symbolism". The single burning candle in the chandelier is a marriage candle, appropriate for an oath, and an allusion to the "all-seeing wisdom of God"; the oranges on a cabinet near the window symbolize paradise; the groom's removed patens to the left evoke hallowed ground; the dog embodies (marital) faith; and the sculpture on the wood armchair at the back left represents St. Margaret, patron saint of childbirth, behind the bed in which the couple will consummate their marriage. Panofsky claimed that "as in the other works by Jan van Eyck, medieval symbolism and modern real-

<sup>2</sup> Foucault 1998, first coined the term "author function" as part of a broader critique, including his programmatic declaration borrowed from Samuel Beckett: "What does it matter who is speaking?" Leaving aside the value of this critique, we can recognize positive dimensions of the author function as inaugurated by Van Eyck, in which case it matters very much who is speaking, writing, or painting, or who was here and why. Van Eyck's inaugural gesture provides the possibility of recognizing his paintings, his oeuvre, and development, also in relation to other painters and his tradition, all of which constitute essential components of the meaning of his *Arnolfini Portrait*.

<sup>3</sup> Goethe's emphasis on observation in his *Xenien*, which he wrote together with his collaborator the poet and playwright Friedrich Schiller, was also the subject of their intense discussion during their first meeting that continued throughout their decade-long dialogue. Goethe drew an image of what he called the "primal plant" [*Urpflanz*], to which Schiller replied: "that is an idea!" Cf. Safranski 2017, 335. Goethe's observations were necessarily guided by ideas, yet his ideas were based on his observation of actual plants. Van Eyck's *Arnolfini Portrait* is the pictorial equivalent of Goethe's *Urpflanz*, the primal example of modern painting. We all bring ideas (prejudices, desires) to bear on the work, above all through existing scholarly texts, yet we must continually revise these ideas in observing Van Eyck's painting.

ism are so perfectly reconciled that the former has become inherent in the latter".<sup>4</sup> The bride holds up folds of her dress over her stomach, often seen as indicating her pregnancy, or conversely as an allusion to her fertility, the primary female attribute and purpose of marriage, which was not in contradiction with a virginal state, as with the Virgin Mary and other saints such as Margaret.<sup>5</sup> In his 1953 book *Early Netherlandish Painting*, Panofsky pointed to the painted roundels around the mirror with scenes from Christ's Passion, descent into Hell, and Resurrection, and the amber beads and wire brush on either side as tools of prayer and work.<sup>6</sup>

More recent scholars have objected that the symbols were not 'disguised' so much as social conventions, or quibbled about Panofsky's specific interpretations.<sup>7</sup> The former objection is contradicted by similar symbolism in Van Eyck's paintings of sacred figures, whereas Panofsky's particular readings of symbolic objects mostly hold up, with the significant exception of the groom's left hand, discussed below.<sup>8</sup>

Meyer Schapiro offered a much earlier and more trenchant critique of Panofsky's approach, largely overlooked by later commentators, in a 1945 essay on Robert Campin's *Mérode Altarpiece*

(fig. 2) (1945, 181-7). As Schapiro observed, the naturalistic depictions of secular reality pioneered by Campin and Van Eyck after him "can hardly be credited to a religious purpose". Rather, "the enlarged scope of the artist's individual vision makes this art increasingly a vehicle of personal life and hence of subconscious demands". According to Schapiro, Campin's symbolism encompasses both theological concepts and anxieties related to repressed sexual desires in implicit critique of Church theology. Most obviously, the mousetrap fashioned by Joseph in the right panel makes allusion to Christ as "the devil's mousetrap" and at the same time to unclean sexual feelings, and by extension Church teachings about marriage and chastity anticipating the outbreak of the Reformation:

The new art thus appears as a latent battlefield... Jan van Eyck's portrait of Arnolfini and his wife as a marriage document... is a revealing example of this combat... [evident in] the reflection of the figures (including the painter) in a mirror... encircled by tiny scenes of the life of Christ... In accepting the realistic vision of nature, religious art runs the risk of receding to a marginal position, of becoming in turn the

4 Panofsky 1934, 126-7. Cf. also 1953, 203: "The principle of disguised symbolism could abolish the borderline between 'portraiture' and 'narrative,' between 'profane' and 'sacred' art".

5 The bride has often been identified as pregnant, from the earliest commentaries up to Waldemar Januszczak's BBC TV program where he proposed to re-title the painting *The Arnolfini Pregnancy*. This conclusion implies a "shot-gun wedding", which even if it were the case, Van Eyck would presumably have presented as an allusion to fertility for reasons of decorum. Dhanens 1980, 199, first proposed that the bride's gesture was an allusion to fertility and compared the virgin St. Catherine in Van Eyck's *Dresden Triptych*, depicted in a similar fashion. *Eve* in Van Eyck's *Ghent Altarpiece* appears to be pregnant, but she is naked and did not marry *Adam* in a formal ceremony (figs. 9c-d).

6 Panofsky 1953, 203. Infrared reflectograms reveal that Van Eyck changed the mirror from an originally larger octagonal shape to a smaller crenelated one. Cf. Billinge 2000, 91, 93. Koster 2003, 12-3, convincingly proposed that the change served to accommodate two further roundels with Christ's descent into Hell and Resurrection alongside eight roundels of his passion, completing the cycle of redemption.

7 Bedaux 1986, 12-16; Seidel 1989; Harbison 1990, 249-91; Carroll 1993; Hall 1994, 104-17, and Campbell 1998, 174-211. Bedaux in particular claimed that Van Eyck would not have disguised symbolic meanings from his contemporaries, whereas naturalistic objects make it impossible to know if these are symbols (21, 25), contradictory objections. Rather, Panofsky, proposed that "these significant attributes are not emphasized as what they actually are, but are *disguised*, so to speak, as ordinary pieces of furniture" (1934, 126).

8 Panofsky noted that "the Arnolfini portrait is entirely analogous to Jan van Eyck's religious paintings, such as the marvelous Virgin of Lucca where many a symbol... is 'disguised' in a similar way" (1934, 127). The candle in Van Eyck's *Arnolfini Portrait* logically signals an oath in relation to the groom's raised right hand, and by extension marriage, yet hardly represents God's "all-seeing wisdom" any more than the other objects, particularly the mirror. The oranges, imported from Southern Europe, like the native Flemish cherry tree glimpsed outside the window, were surely meant to evoke paradise. The footwear has been self-consciously put aside, although a distinction could be made between the groom's sandals at the left, worn outdoors, and the bride's before the bench at the back, worn indoors. Held 1982, 46, proposed that the dog, a distant ancestor of the Brussels Griffon, here and in Van Eyck's lost *Naked Woman Bathing* (fig. 3), "may have been a symbolic feature but also at the same time [the bride's] favorite pet". The painted roundels of Christ around the mirror and the sculpture of St. Margaret on the chair are themselves works of art, encompassing symbolism and naturalism, like Van Eyck's painting. Partly at stake is the distinction invoked in Panofsky (1955, 31-2), between iconography [writing with images] as identifying individual symbols and iconology [the science of images] involving an understanding of an artist's individual approach, which in this case includes his development, relation to other artists, and broader tradition, discussed below.



Figure 2. Robert Campin, *Mérode Altarpiece*. c. 1426. New York, Cloisters. © The Cloisters Collection, 1956

border element that secular reality had been [in the margins of manuscript painting].<sup>9</sup>

Panofsky barely mentioned the mirror in his 1934 essay, yet in his 1953 book, eight years after Schapiro's critique, he identified the mirror as a symbol of the Virgin (1953, 203). Subsequent scholars followed his lead in emphasizing the mirror's religious symbolism (Baldwin 1984, 57-75; Bedaux 1986, 14, 19). They sought to

'de-marginalize' the tiny scenes of Christ, to assert the religious character and purpose of Van Eyck's painting, yet his composition is primarily remarkable for its revolutionary representation of secular reality, representing what he saw with his eyes before his eyes, including diverse qualities and textures of different fabrics, skin, fur, wood, brass, and glass. The mirror at the center astoundingly condenses his composition through its miniaturist scale and exacting detail.<sup>10</sup> The

<sup>9</sup> Schapiro 1945, 185-7. Bedaux (1986, 25) cited Schapiro's essay, but only mentioned his invocation of Campin's theological symbolism, not his critique of the Church theology. Seidel (1989, 55) dedicated her essay to Schapiro, whose critique of capitalism she shared, yet she did not mention Schapiro's critique of Panofsky's art historical method. The debate between Schapiro and Panofsky reflected the divergent political, social, and religious outlooks of Campin and Van Eyck. As reviewed by Panofsky (1953, 154-5), Campin participated in bourgeois revolts against the aristocratic authorities in his town of Tournai, and was found guilty of adultery with his young mistress Leurence Polette (presumably the beautiful young woman in the companion portrait for Campin's self-portrait as *Man in a Red Turban*, both in the London National Gallery). He was punished with enforced pilgrimages, although his sentences were commuted through the intervention of a noble female patron. His rebellious attitudes corresponded to his implicit critique of Church theology. Conversely, Van Eyck was the personal attaché to the Duke of Burgundy, the most powerful monarch in Europe, and his paintings embody the ideology of the Church and nobility. The two artists' complimentary outlooks parallel those of Schapiro and Panofsky. Schapiro, the American-born, atheist son of Russian Jewish immigrants, and the first professor of art history in America at Columbia University, wrote essays for socialist and communist journals. Panofsky, an immigrant of Jewish descent from Nazi Germany, who assumed the leading position among American art historians at the Institute for Advanced Study Princeton, longed to convert to Catholicism at the end of his life.

<sup>10</sup> Campbell (1998, 191) rejected both symbolic associations and emphasis on Van Eyck's naturalism as naïve. He claimed that "the absence of the fireplace is disturbing; the chandelier cannot fit into the space it seems to occupy; the bed looks too short; and the mirror may be impossibly large and is unlikely to be a picture of a real mirror... Whatever happened, it is clear that Arnolfini and his wife did not inhabit a room exactly like the one depicted and they did not own objects precisely like all those that furnish the room". The image "is so contrived, is so much the creation of his imagination that 'only' Jan van Eyck was here". One could argue precisely the contrary. There is no reason why the couple could not have inhabited this room or owned these furnishings, notwithstanding Van Eyck's minor adjustments to the mirror and addition of the chandelier. The fireplace could have been located at either side of the front of the room, more likely at the foot of the bed,

earliest extant commentary on Van Eyck from 1458, referring to a lost painting, significantly claimed that “nothing is more wonderful in this work than the mirror painted in the picture, in which you see whatever is represented as in a real mirror” (Baxandall 1964, 102).

Another important and often neglected comparison involves Van Eyck’s lost painting of a *Naked Woman Bathing*, reflected in a contemporary copy (fig. 3) and a 1628 scene of a Flemish art collection.<sup>11</sup> The lost panel had the same size and dimensions as his *Arnolfini Portrait* and showed what may have been intended as the same room, with a spherical mirror seen from the side at the window to the left, without the framing roundels, above a similar cabinet, and sandals below, with a dog in the foreground. Julius Held proposed that this scene was a companion piece and portrayed the naked bride performing her ritual marriage bath, anticipating by four centuries Francisco Goya’s *Clothed Maja* and *Nude Maja*.<sup>12</sup>

The female attendant held a glass carafe, presumably carrying water for ritual ablution, cor-

responding to the basin on the cabinet and the small towel the bride held before her genitals. Campin and Van Eyck included similar motifs in their annunciation scenes as symbols of the Virgin’s purity or liturgical ritual (figs. 2, 9a), yet these objects also make sense in a naturalistic domestic interior. Held identified the female attendant as Van Eyck’s wife Margaret on the basis of her close resemblance to his later portrait of her (fig. 4), in which she wears the same middle-class costume and matronly ‘horned’ hairstyle of a married woman.<sup>13</sup> The bride in Van Eyck’s *Arnolfini Portrait* likewise wears this hairstyle as newly married woman, in contrast to her naked incarnation as fiancée with unbound hair, who is also clearly not (yet) pregnant.<sup>14</sup>

These likely companion pieces should be taken into account in considering whether Van Eyck employed “modern realism” to disguise “medieval symbolism,” as Panofsky claimed, or the other way around, as proposed by Schapiro.<sup>15</sup>

which is not too short by standards of the time. No painter represents the surrounding world with absolute accuracy, yet there is no reason to doubt that anything in Van Eyck’s scene was not based on what he observed. Viewers in his time also presumably felt that “they were there”, just as we do now.

**11** Friedländer 1967, 67-8. The copy in Harvard’s Fogg museum illustrated here presents a thinner figure likely closer to Van Eyck’s original than the fleshier figure in the seventeenth-century depiction.

**12** Held (1982, 35-64), proposed that both scenes depicted the same room and “the chandelier... was introduced into the wedding scene to allow for the display of the wedding candle—a feature which was obviously not needed, nor indeed proper, in the rendering of the wedding bath”. There are other minor differences: the mirror is in a different location and without a frame or roundels, the bench at the back is gone and the wood armchair moved to the left, the bed drapery is a different color, and there is no Oriental rug. A more intriguing question that the copies cannot answer is whether the mirror reflected Van Eyck as witness to this most private scene; that would explain its displacement to the side, where it might have reflected Van Eyck at the mirror’s edge in unrecognizably distorted, anamorphic form. Schabacker and Jones (1974-6) objected to Held’s interpretation that marriage rituals were always public, yet their evidence is scant and their assertion counter-intuitive. Their proposed alternative that Van Eyck’s scene showed the Old Testament heroine Judith before she kills Holofernes is less convincing, since none of her attributes or other elements in that story are included, and the attendant is dressed in contemporary Flemish clothing, leaving aside the parallels with Van Eyck’s *Arnolfini Portrait*. Campbell (1998, 201), claimed that “the resemblances were probably coincidental” and did not include Held’s essay in his bibliography.

**13** Held 1982, 50. The sculpture of St. Margaret in Van Eyck’s *Arnolfini Portrait* also recalls his wife’s name, located near his signature and reflection in the mirror.

**14** The two scenes thus presented complimentary private and public views, as well as implicitly before and after marriage, although the relation can be inverted insofar as the groom on his wedding night will privately see his bride once more naked with her hair unbound. Carroll (1993, 101) proposed that both women are identified by the headdress as married. The similar headdress could help explain the assumption of some early scholars that the couple were Van Eyck and his wife, including Weale, Brockwell (1912, 146) and Brockwell (1952). This theory continues to hold sway in France. See Bertrand 2006; Postel 2016. However, Panofsky (1953, 179) noted that Van Eyck and his wife married in 1433, and had a child who was baptized before June 30, 1434, for whom Philip the Good acted as godfather by proxy. Margaret therefore could have been pregnant while serving as Elizabeth’s attendant as depicted in Van Eyck’s lost *Naked Woman Bathing*; the attendant in the copies has a distended stomach (fig. 3), like many of his female figures. The painting would therefore date from before June 1434. Campbell reasonably proposed that “The cherries visible through the open window indicate the season is high summer” (1998, 191) in Van Eyck’s *Arnolfini Portrait*, which could therefore be dated ca. July-August 1434.

**15** Schapiro observed that “at the time of the Mérode panel appear also the first secular paintings of the naked female body, a clear sign of the new place of art in the contending, affective life of the individual” (1945, 187). Panofsky asked whether Van Eyck’s painting “anticipates the modern principle of ‘*l’art pour l’art*’, so to speak, or is still rooted to some extent in the medieval tendency of investing visible objects with an allegorical or symbolical meaning” (1934, 126). A plausible answer would be a transition from religious symbolism to secular art.

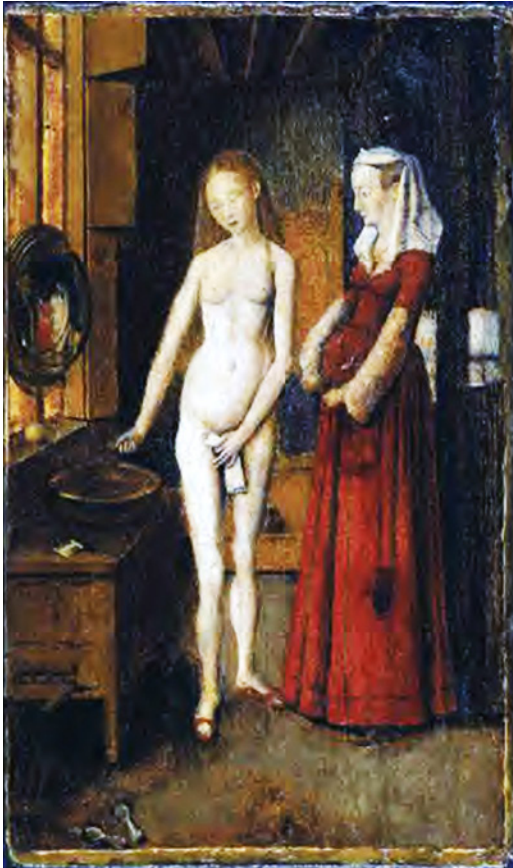


Figure 3. Copy after Van Eyck?, *Naked Woman Bathing* (*Giovanni di Arrigo Arnolfini's fiancée Helene and Van Eyck's wife Margaret?*). c. 1440. Cambridge, Fogg Art Museum. © President and Fellows of Harvard College



Figure 4. Van Eyck, *Portrait of Van Eyck's wife Margaret*. 1439. Bruges, Groeninge museum. © Groeninge Museum

## 2 A Morganatic, left-handed Marriage

Panofsky identified Van Eyck's *Arnolfini Portrait* as a "pictorial marriage certificate" because "Jan van Eyck was here" was written in the notarial script used for legal documents and had "the same importance and implied the same legal consequences as an 'affidavit' deposed by a witness at a modern registrar's office". Yet he acknowledged that before the Council of Trent of 1545 witnesses were not required for sacramental Christian marriage, which also normally took

place in Church.<sup>16</sup> Van Eyck's sitters undoubtedly celebrated their marriage publicly in Church, whereas his painting appears to record a prior, private, legal (economic) event. Panofsky further recognized that the groom holds his bride's right hand with his left hand, "contrary to ritual and contrary, also to all other representations of a marriage ceremony". Yet he explained the substitution as due to "compositional considerations", which is at odds with Van Eyck's scrupulous details and Panofsky's otherwise scrupulous arguments.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Panofsky 1934, 123-4; 1953, 203. Schabaker (1972, 383) pointed out that William of Bavaria in 1410 commanded that all marriages be conducted "publicly [and] in accordance with the commands and laws of the Holy Church", and Philip the Good in 1434, the year of Van Eyck's painting, threatened to bar from ecclesiastical blessing all marriages between minors without their guardians' consent, so that "the appearance of the couple at Mass or before the church portal was therefore tantamount to a public declaration".

<sup>17</sup> Panofsky 1934, 123-4. To adopt his own terminology (1955, 27) he mistook as a "primary, natural" motif what is in fact a "secondary conventional" symbolic one. Van Vaernewyck 1569, fol. 107v, and repeating him, van Mander [1604] 1936,

In 1972 Peter Schabacker explained the groom's use of his left hand as appropriate for a morganatic marriage between a man of high status or wealth and a commoner, a Germanic tradition in which the bride and her children were precluded from inheriting the groom's title or properties.<sup>18</sup> The term 'morganatic' derives from the traditional 'morning-gift' [*Morgengabe*] of money or properties given to the wife the following morning as a means of support in the event of her husband's death. By the fifteenth century, this secular custom was formulated as a legal measure that required a witness. That would explain the need for Van Eyck's reflection in the mirror and notarial signature (figs. 1a-b), and why the couple are located in a bedroom rather than a church. What Panofsky and Schapiro, from contrasting perspectives, called a "pictorial marriage certificate" and a "marriage document", corresponds to an extraordinarily vivid visual equivalent of a written legal document.<sup>19</sup> Schabacker proposed that Van Eyck served as "chosen guardian", giving away

the bride in place of her father – complementing the maternal role of the female attendant in Van Eyck's *Naked Woman Bathing* who Held identified as the artist's wife (fig. 3) – whereas the second witness reflected in the mirror served as the 'orator' or prompter.<sup>20</sup> Yet Schabacker did not discuss the mirror in any specifics.

Van Eyck was presumably the man in a red robe and matching headdress behind, standing in the threshold at the back of the room (fig. 1b), across from the scene he witnessed and depicted. His costume corresponds to his presumed self-portrait, *Man with a Red Turban* of the previous year, which has been identified as the earliest autonomous painted self-portrait, and his subsequent self-portraits in a red headdress and robe reflected in St. George's armor in his *Van der Paele Madonna* and in a red turban on the mid-ground terrace of his *Rolin Madonna*.<sup>21</sup> The orator would therefore be the man in front of Van Eyck in a blue robe and matching *chaperon* headdress with a long *cornette*, who mediates between the artist as

13, neither of whom had seen Van Eyck's painting, both mistakenly reported that the couple joined their right hands, as was normal practice. Sandler 1984 illustrated an image in which the bride's left hand touches the groom's right, but their hands are not clasped and the image does not show a marriage ceremony. Bedaux (1986, 9-10, figs. 3-5) cited three images in which the groom ostensibly takes the bride's hand with his left, but in two of these he does not actually touch her hand, and none of them depict a marriage ceremony. Hall (1994, 77, 79, figs. 32, 33) repeated two of these examples, without citing Bedaux. Eörsi (1996, 113) identified the way the groom holds his bride's open palm in his own as an *impalmamento* signifying an engagement, or promise of marriage, yet that would not account for Van Eyck's role as witness or why the groom uses his left palm and raises his right hand in what appears to be an oath. There is only one unambiguous image from this period of a groom using his left hand, which was a direct response to Van Eyck's precedent: Christ marrying Eve in the *Eden* panel of Hieronymus Bosch's *Garden of Earthly Delights* (figs. 10, 10a), addressed below.

18 Schabacker 1972, 375-89. Van Vaernewyck (1569), followed by Van Mander (1936, 13), who had not seen the painting, both reported that the couple were married by a personification of "Faith" [*Fides*]. Panofsky (1953, 117-8, 123-4) explained this error insofar as Vaernewyck misunderstood from earlier reports the Latin phrase *per Fides* [by faith], a legal term for a contract. The earliest recorded commentators, or their sources, thus appear to have understood the secular, legal nature of Van Eyck's scene, which is also in keeping with Panofsky's invocation of "legal consequences". Yet as reported by Holly (1984, 164), when he heard Schabacker's oral presentation of his explanation, Panofsky was horrified: "I was dumbfounded, my hair stood up, and my voice stuck to my mouth". Panofsky died in 1968, before Schabacker published his essay. Bedaux observed that an "awkward consequence of [Schabacker's] theory... was that it did not tie in with the traditional identification of the figures" (1986, 8-9). Resistance to Schabacker's explanation thus partly involved investment in Panofsky's authority or that of scholarly tradition. Conversely, Campbell credited Hall with "demolishing Panofsky's and Schabacker's arguments" (1989, 199). However, Hall simply asserted that "all the attempts to explain the anomaly [of the groom's use of his left hand] are unsatisfactory", (1994, 46) without addressing Schabacker's essay. As exceptions, Dhanens affirmed Schabacker's explanation as correct (1980, 199), followed by Binstock 2009, 35.

19 Schabacker 1972, 379, proposed that such a record could serve to protect the bride "from the possibility of having the marriage declared a misalliance on the grounds of unequal birth (*disparagium*), while it protected the groom, or more exactly his family and heirs, from the possibility of a suit against his estate by his widow and her family as well as by his own children". Seidel compared the mirror below Van Eyck's signature to notarial seals at the bottom of written legal documents (1989, 69).

20 Schabacker 1972, 382. Panofsky, noted in the reflection "another gentleman who may be interpreted as a second witness" (1953, 203).

21 Bauch identified Van Eyck's *Man with a Red Turban* of 1433 as the earliest autonomous painted self-portrait (1967, 96). A possible unrecognized prior precedent and source for Van Eyck is Campin's *Man with a Red Turban* in the National Gallery, London, ca. 1431. Carter 1954 first recognized Van Eyck's reflection in St. George's armor.

witness and the couple getting married.<sup>22</sup> The man in blue similarly corresponds to the man behind Van Eyck's self-portrait in the reflection in the armor of his *Van der Paele Madonna* and the man in a blue turban standing beside Van Eyck on the mid-ground terrace in his *Rolin Madonna*.<sup>23</sup> The unidentified sitter in Van Eyck's *Tymotheos Portrait* from 1432 (fig. 5) wears a similar *chaperon*, colored dark blue-green instead of blue, and was possibly the same man. This portrait significantly includes a dated inscription in the language of notaries on a simulated stone parapet.<sup>24</sup> Van Eyck, who served on several occasions as a diplomat for his employer the Duke of Burgundy Philip the Good, was apparently already versed in legal vocabulary (like Shakespeare), and thus well prepared to serve as witness for his *Arnolfini Portrait*.

The carving of a demon in place of the conventional lions on the bench finial just above the groom's left 'sinister' hand (fig. 1c) may have served a apotropaic function, warding off evil.<sup>25</sup> Early reports also connected Van Eyck's painting with lines from Ovid's *Ars Amatoria* - "See that you promise; what harm is there in promises; in promises anyone can be rich" - which may

**22** Campbell was to my knowledge the first and only previous scholar to address the mirror in specifics, yet came to different conclusions on every point: "The man in front... appears to be raising his left arm [...]. It seems that he is descending the first of two(?) stairs which separate the corridor from the reception room and that he is just arrived in the doorway; he and the principal subject seem to be exchanging greetings... The implication is that Jan van Eyck is the foremost of the two men seen in the mirror; the man behind him is perhaps a servant, for Jan, as *varlet de chambre* to the Duke, was entitled, at least when he was in court, to have his own *varlet*" (1998, 189). Van Eyck was not at court here, unlikely accompanied by his own *varlet*, would not have introduced his *varlet* to the Arnolfinis, and was more likely the man in a red headdress behind. His companion in blue descends *three* steps located on the *near* side of the door into the *bedroom*, mediating between Van Eyck standing in the threshold and the couple before them. He is not gesticulating; rather, the diagonal blue arm before him is the bride's right arm emerging from her green robe, her right hand joined with her husband's left hand.

**23** Farmer 1968 first recognized the second man behind in the reflection in Van Eyck's *Van der Paele Madonna*.

**24** The inscription includes the notarial formula for concluding legal deeds "Actu[m] an[n]o d[omi]ni", as first noted by Wood 1978, 650-4.

**25** The demon wears a fool's cap, has a grimacing human face, a lion's ears, and a goat's hoofs. Bedaux 1986, 19, and Koster 2003, 12, interpreted the demon as a sign of unchastity and an indication that the bride is dead, respectively.



Figure 5. Van Eyck, *Tymotheos Portrait* (Hubert, sculptor of *The Ghent Altarpiece*?). 1432. London, National Gallery. © The National Gallery, London

Figure 1c. Groom's left hand holding bride's right hand with demon carving on bench finial behind. Detail of Jan van Eyck, *Arnolfini Marriage Portrait* (Giovanni di Arrigo Arnolfini and his wife Helene?). 1434



have decorated the original frame or shutters.<sup>26</sup> The lines perhaps similarly offered a playfully ironic (apotropaic) reference to the morning-gift as a promise of riches. Van Eyck's depiction of a morganatic marriage supports Schapiro's view of the primarily secular rather than religious character of the scene.

### 3 The sitters: Giovanni di Arrigo Arnolfini and his first wife Helene?

The conventional title of Van Eyck's painting is based on the earliest inventory records referring to someone "called... Hernoul le Fin" (1516) and a "personage named Arnoul Fin" (1523-4), which scholars associated with the Arnolfini, a family of Italian merchants from Lucca living in Bruges, sometimes spelled "Arnoulphin" in contemporary documents.<sup>27</sup> In 1857, the groom, wearing what has been described as traditional Italian

marriage garb of fur-lined purple cloak, together with a Bruges wide-brimmed beaver-fur hat, was identified as Giovanni di Arrigo Arnolfini with his bride Giovanna Cenami.<sup>28</sup> The same man was identified in a late Van Eyck portrait (figs. 1d, 6), dressed more simply with a read headdress. Born between 1400-3, Giovanni di Arrigo, who already became fabulously wealthy as a young man through his extensive dealings with Van Eyck's employer Duke Philip the Good, would have been between 31-4 years old at the time of Van Eyck's painting.<sup>29</sup> Schabacker questioned these traditional identifications because Cenami's family was wealthy and powerful, in contradiction with a morganatic marriage.<sup>30</sup> In 1997 Jacques Paviot discovered that Giovanni di Arrigo married Giovanna Cenami on November 11, 1447, six years after Van Eyck's death.<sup>31</sup>

In 2009 Laura Galoppini proposed to return to the traditional identification of the groom, with a different bride.<sup>32</sup> The account books of

26 Ov., *Ars Am.*, book 1, part XII, 443-4. Dhanens (1980, 197), Bedaux (1986, 14) and Koster (2003, 4) all thought the lines from Ovid were likely part of the original painting in its frame. Campbell noted a statement in a 1700 inventory that "the verses declare how [the couple] are deceiving each other" (1998, 176) and concluded: "as it appears impossible to see the painting as a depiction of the deceitful man making empty promises... there is no need to take seriously the idea that the lines from Ovid were original" (198). Rather, the assumption of the 1700 inventory that the groom is deceitful should not be taken seriously.

27 "qu'on l'appelle..." "personnage nommé..." The inventories are cited in Campbell 1998, 174, 204, notes 3-4. Van Eyck's *Luc-ca Madonna* from ca. 1435, now housed in Frankfurt, presumably found its way to Lucca in the hands of the Arnolfini family.

28 Crowe, *Cavalcaselle* 1857, 100. Weale, *Brockwell* (1912, 116) and Bedaux (1986, 13) noted the groom's traditional marriage garb. Schabacker (1972, 396, note 54) noted that beaver-fur hats were a Bruges specialty.

29 Campbell 1998, 195; Galoppini 2009, 183-5, both cited a 1418 document that indicates Giovanni di Arrigo was born between 1400-11. Yet Galoppini also concluded that Giovanni di Arrigo was of majority (eighteen or above) by the time of a major business deal in 1421 (2009, 190), which would indicate he was born between 1400-3.

30 Schabacker did not know of a morganatic marriage among members of the Arnolfini family, and instead proposed that the inventories named Arnolfini as the person who sold the painting to its first recorded owner Don Diego de Guevara (1972, 388-9). Dhanens (1980, 199) reported that documents referring to Giovanni di Arrigo's youngest brother Michele's wife Elizabeth did not mention her family name, and therefore identified them as Van Eyck's sitters in keeping with Schabacker's explanation. However, Galoppini (2009, 184, 186, 202) demonstrated that Michele married Elisabetta Miliani, a daughter of a prominent and wealthy Tuscan merchant family in Bruges (see Appendix A).

31 Paviot 1997, 21. Campbell (1998, 197-8) accordingly proposed instead that the groom was Giovanni di Arrigo's cousin Giovanni di Nicolao. He married the thirteen-year-old Costanza Trenta in 1426, yet she died, perhaps "shortly after her marriage", and certainly before February 26, 1433 when her mother mentioned that she was dead. Campbell acknowledged that "no proof has yet been found that Giovanni di Nicolao married a second wife, though it seems likely that he did", and concluded that he was "the most likely candidate" for the groom, depicted with "his putative second wife". Koster (2003, 9, 11) rejected Campbell's assertion that Giovanni di Nicolao had an undocumented second wife, and proposed instead that Van Eyck's painting depicted him together with a memorial portrait of the late Costanza, who would have lived until the age of twenty in early 1433. Koster cited tombs as pictorial models for Van Eyck, and the candle, the dog, the mirror rounds the demon carving, and the groom's costume as references to Costanza's death. Koster's account has been widely adopted, most recently Koerner 2016, 162, yet presents fundamental problems. The couple would be depicted in a marriage ceremony eight years after their actual marriage; Van Eyck attested through his reflection in the mirror and his signature that he was present in 1434, when Costanza was no longer alive; his role as witness, the groom's left hand, and the bedroom setting indicate a morganatic marriage, whereas Costanza's family was wealthy and powerful; the references to the bride's potential pregnancy and the naked companion portrait would have been grossly inappropriate if she were already dead.

32 Galoppini (2009, 181-206) explained that Campbell was mistaken in his assumption that Giovanni di Nicolao was the elder of the two cousins, active in Bruges commerce in the early 1420's, and forced to withdraw from business because of failures in the 1440's. Rather, Giovanni di Nicolao, likely born between 1408-10, was younger than his cousin and therefore called 'Giannino' [little Giovanni] or *le jeune* [the younger]. Not yet independent of his father in the early 1420's, he would



Figure 6. Van Eyck, *Portrait of a Man (Giovanni di Arrigo Arnolfini?)*. c. 1438. Berlin, Gemäldegalerie



Figure 1d. Jan van Eyck, *Arnolfini Marriage Portrait (Giovanni di Arrigo Arnolfini and his wife Helene?)*, detail of Giovanni di Arrigo Arnolfini's head? (reversed). 1434

the church of St. James in Bruges from the period 1443-67 include a payment for the funeral of "*Helene te Jan Arnulphiins*" [Helen at Jan Arnolfini's].<sup>33</sup> Galoppini hypothesized that Helene was Giovanni [i.e. Jan] di Arrigo's first wife, depicted in Van Eyck's *Arnolfini Portrait*, who presumably died, in keeping with the high mortality rate of young persons at this time, especially women,

particularly in child birth, sometime between 1443 and 1447, when Giovanni di Arrigo married Giovanna Cenami.<sup>34</sup> In contrast to the other known Arnolfini wives who came from prominent Italian merchant families, Helene's last name was not mentioned (if she had one), so she could have been a native (Flemish) commoner, hence the need for a morganatic marriage.<sup>35</sup>

not have had access to business capital, whereas his promise in 1442 not to engage in business was a practical matter of status and citizenship. See also Jolivet 2009, 246-7.

<sup>33</sup> Strohm 1985, 235, note 61, identified Helene as Giovanni di Nicolao Arnolphini's second wife and gave the date of the document as 1449-50. Campbell proposed instead that she "was perhaps a member of the family or household of Giovanni di Arrigo Arnolfini, who lived in the parish of St. James" (1998, 208 note 179) and reported the document's date as "18 May 1449". Galoppini identified the document as from a volume from 1443-67 (2009, 203 note 103). The identification of the sitters, which was long presumed certain and then thrown into doubt, may well prove elusive, yet Galoppini's is the only plausible one among those currently proposed (see Appendix A).

<sup>34</sup> Galoppini 2009, 203. Campbell (1998, 197) and Koster (2003, 11) assumed that Costanza Trenta died in childbirth. A mother's possible death in childbirth explains the dragon on which St. Margaret traditionally stands, also in Van Eyck's composition. After Helene died, Giovanni di Arrigo could have sold the painting to its first recorded owner De Guevara; the two men were in contact, as noted by Campbell (198, 210 note 255).

<sup>35</sup> If, as Schabacker proposed, Van Eyck served as "chosen guardian" (1972) in place of the lowly bride's father, the latter could have been dead, or unsuited to this milieu. Although commentators sometimes refer to "Margaret van Eyck", we don't know her last name either (if she had one); wives did not yet take their husbands' last names at this time.

Early commentators characterized the bride as 'Flemish' or 'German', and the groom as 'Mediterranean'.<sup>36</sup> She has delicate features, fair hair, and striking pale skin – which were more evident in Van Eyck's lost *Naked Woman Bathing* (fig. 3) – qualities more common among, if not limited to, Northern European women. Italian merchants living abroad often married locals (Galoppini 2009, 372). Yet this case involved a commoner. As it turns out, even after his (second) marriage to Giovanna Cenami in 1447, Giovanni di Arrigo fathered two illegitimate daughters and carried on an affair in 1458 with a Christina van der Wijck ['Christina from the neighborhood'], who "was later to accuse him of having raped her, to whom he promised mansions in Bruges and Brussels and to whom he gave impressive quantities of jewelry and furniture" (Campbell 1998, 195). He was apparently attracted to Flemish women of common background and prepared to go to great lengths and expense to satisfy his desires. His contract of a morganatic marriage to Helene, the equivalent of what is now called a 'pre-nup.', was exceptional, perhaps occasioned by a pregnancy, or even love – which neither written nor pictorial documents can prove or disprove in this case – so we must instead explain the written and pictorial documents that we have.<sup>37</sup>

#### 4 Van Eyck's *Arnolfini Portrait* as the First Modern Painting

It makes sense that new secular, legal and economic possibilities, in marriage and art, would

coincide in this way. As with Van Eyck's lost *Naked Woman Bathing* as record of a ritual marriage bath, his *Arnolfini Portrait* as visual document of a legal morganatic marriage was surely in large part an excuse for what is above all an astounding work of art. Van Eyck's pioneering innovations in naturalistic description, self-portraiture, and inscriptions constitute the precondition of, and most likely served as the occasion for, his role as legal witness reflected in the mirror and marked by his signature. These in turn made possible the first (extant) modern painting (since his *Naked Woman Bathing* is lost), along with related concepts of authorship, masterpiece, and genius, all of which are articulated belatedly through our written discourse.

Van Eyck's *Arnolfini Portrait* has long been characterized as a 'genre piece', a self-contained representation of secular reality.<sup>38</sup> The term 'genre painting' was first coined in eighteenth-century France to refer to the diverse categories [*genres*] of seventeenth-century Dutch portraiture, still life, interiors, and landscape. From G. W. F. Hegel onward, genre has usually been characterized as scenes of 'low' everyday content made 'high' through the artist's subjective formal rendering (Hegel [1835] 1975, 168-9). Genre can also be identified as modern art, which Émile Zola succinctly defined as "a corner of nature viewed through a particular temperament" [1866] (1923, 25), a good working definition of Van Eyck's *Arnolfini Portrait*.

Earlier Italian painters including Duccio and Giotto had affixed their names as makers to their paintings, a tradition reaching back to the

<sup>36</sup> Schabacker (1972, 384), Campbell (1998, 176) Warburg [1902] (1999, 299 note 11), also noted that Giovanni di Arrigo "according to Crollanza, *Dizionario storico-blasonico*, was of German descent", which might help explain his first choice of bride and investment in the Germanic tradition of morganatic marriage. Wedekind (2007, 325-46) took issue with previous attempts to identify the sitters' ethnicities.

<sup>37</sup> Given their morganatic marriage, we should not expect any record of surviving offspring, and there may have been none. Galoppini (written communication) does not believe that a man as wealthy and powerful as Giovanni di Arrigo could have married a commoner. Leaving aside the evidence of his predilections, the art historian must try to account for the visual evidence of the painting, which does not appear to lend itself to any other explanation. Seidel (1989, 56, 63, 68, 85), claimed that interpretations of Van Eyck's painting are simply "stories we tell", that "it is unclear where the scholar's story stops and the painter's begins [...or] what is knowable about the Arnolfinis and what is merely imaginable about their lives". She accordingly sought to over-turn the patriarchal precedent of Panofsky's account as "business as usual" by focusing on the bride as "the absent object of her family's trade" and "the pawn in men's games". Yet explanations of Van Eyck's painting are not arbitrary stories; we choose among those that most convincingly address the evidence. Business as usual can also take the form of routine procedures or conventional consensus in scholarship, whereas ideological critique or politics 'begin at home', with art historical method. In trying to resolve this case, and re-examining our assumptions, we may discover the opposite of business as usual, including a different bride, from another family, and other reasons for a marriage, which does not mean she was any less of a pawn in someone's game.

<sup>38</sup> Friedländer, claimed the composition was "altogether unique... The 15th century records no full-figure portrait in the Netherlands, let alone two in a single space" (1967, 40-1), although he forgot about Van Eyck's lost *Naked Woman Bathing* (fig. 3). Earlier portraits, set against plain backgrounds and artificially framed, do not show an autonomous reality so much as individuals. See Bauch 1967, 97 ff.

Ancient Greek sculptor Phidias who is said to have included a tiny 'cameo' self-portrait on Athena's shield in the Parthenon.<sup>39</sup> Van Eyck also adapted the radical naturalism of Giotto's Renaissance successors such as Masaccio, whose (unsigned) *Trinity* and Brancacci chapel frescoes Van Eyck apparently saw on a secret mission for his employer Philip the Good.<sup>40</sup> Van Eyck's refined oil painting technique and observation and detailed representation of his immediate surroundings further elaborated on Campin's pioneering innovations (fig. 2), contributing to Van Eyck's breakthrough to modern painting in his *Arnolfini Portrait*.

Van Eyck's inscription is comparable to texts on walls in images from his period, yet would not be appropriate on the walls of his sitters' bedroom.<sup>41</sup> Rather, his innovative oil painting technique allowed for his gossamer calligraphic signature to be placed on the surface of, as if hovering within, an illusionistic perspectival 'picture window' onto a naturalistic interior space. As Martin Robertson first observed, *fuic hic* (or rather, *Hic fuic*) was a common graffiti of visitors to Giotto's Arena chapel in Padua, which Van Eyck had likely seen, a rudimentary

formula – "John was here" – that he lends superlative form in what is perhaps the most beautiful signature in the history of art (1934). *Fuic hic* in the 'preterite' tense furthermore specifically means 'has been here' in a continuing sense, which Van Eyck could have meant as "once was and remains here" through the ongoing testimony of his painting, also a possible reason the date does not specify a day, the marriage lasting in theory for eternity.<sup>42</sup>

Elaborating on his earlier self-referential legal and literary inscriptions on framing devices and simulated frames as if three-dimensional, material objects within the viewer's space (fig. 5), Van Eyck transferred his signature to the surface of the picture as precious object, no longer the medieval sacral object, but rather a modern work of art. His graphic signature in notarial script together with his tiny reflection in the mirror testify to his presence as legal witness, yet simultaneously commemorate his role as artist of the composition as a whole, not just maker, but also experiencing consciousness in Zola's sense, capturing two people in a corner of a room at a specific moment in time six centuries ago as only Jan van Eyck could.<sup>43</sup>

39 On earlier artists' signatures, see Horsthemke 2013. Van Eyck's reflection in St. George's armor possibly referred to the precedent of Phidias. His earlier inscriptions on simulated frames in his *Tymotheos Portrait* of 1432 and *Man in a Red Turban* of 1433 include "a. ioh de Eyck" [by Jan van Eyck] and "Johes de Eyck me fecit" [Jan van Eyck made me], respectively, conventional formulas corresponding to earlier artists' signatures.

40 Meiss (1952, 138) followed by Bauch (1967, 109-12), Phillip (1971, 206 note 399), and Dhanens (1973, 106) recognized parallels between Masaccio and Van Eyck's paintings. Dhanens specifically compared Masaccio's "startlingly plastic" Adam and Eve in his Brancacci chapel frescoes with Adam and Eve in *The Ghent Altarpiece* (figs. 9c-d). Both artists depicted the light from the chapel window striking their figures, an idea Van Eyck made explicit as sculptural figures come to life. At stake is an archetypal contrast of southern and northern European modes that Gombrich (1976, 19-35), characterized as *lume* and *lustrò*, as well as complementary approaches to theoretical, linear perspective and practical, optical perspective. Ridderbors (2002) answered the charmingly-posed question of his title in the negative. One could just as easily claim that the archetypal Northern artist Van Eyck's painting was profoundly Italian, influenced by both Italian art and his Italian sitters.

41 Seidel (1989, 58) and Hall (1994, 122) assumed that the phrase should be understood as written on the back wall, whereas Campbell (1989, 189) was skeptical about that possibility.

42 Panofsky (1934, 124) noted but did not explain this more specific tense, which was presumably not relevant to rudimentary graffiti on the Arena chapel. Seidel recognized that Van Eyck "distinguishes his own completed activity from what he wished to have perceived as the painting's ongoing role. [... It is] not the painter but the painting that bears witness" (1989, 82). All preserved inscribed dates on Van Eyck's portraits include the day he completed these, possibly also the sitters' birth days. The date on Van Eyck's *Portrait of Jan de Leeuw* is preceded by the phrase "who first opened his eyes on" [*dat claer eerst met oghen sach*], i.e. his birthday. The same principle could apply to Van Eyck's *Tymotheos Portrait* (October 10, 1432) and his *Portrait of his wife Margaret* (June 17, 1439) (figs. 4, 5). Given the unusual mix of Roman and Arabic numerals in the date (M<sup>c</sup>CCCC<sup>o</sup>. 33<sup>o</sup>) on his presumed self-portrait as *Man in a Red Turban*, this possibly records his birthday (October 21, 1433) and also his age (33). Van Eyck would thus have been born in 1400, married and fathered his first child at 33, and died in 1441 at 41, corresponding to the report by Van Mander 1936, 6, that Jan 'died young'. The only other inscribed date associated with Van Eyck that includes a day is May 6, 1432 on *The Ghent Altarpiece* (figs. 9a, 9c), when the altarpiece was dedicated on the occasion of the baptism of Philip the Good's son Josse. In his subsequent multi-figure paintings, Van Eyck reverted to inscriptions on simulated frames that likewise include dates without the day (see Appendix B).

43 Panofsky first recognized that Van Eyck "signed his name both as artist and as witness" (1934, 124) whereas he later claimed that Van Eyck signed his painting "as witness rather than as painter" (1953, 203). Hall insisted that Van Eyck's signature "instead of indicating an artist's new perception of rising social status in the 15th century... represent[s] continuity with an earlier medieval tradition" (1994, 122). Both Stoichita (1997, 193) and Gludovats (2005, 146) disappointingly agreed with the later Panofsky that Van Eyck signed only as witness, and had little new to say about what is perhaps the most self-

The half-spherical, eye-like mirror, which probably served Van Eyck as a compositional aid, evokes his alternative Northern (empirical) optical and aerial perspective construction (fig. 1b) as opposed to the rectangular 'picture window' of Italian (theoretical) Brunelleschian or Albertian linear perspective.<sup>44</sup> The juxtaposition of the strikingly realistic mirror with the rudimentary painted roundels further suggests his miraculous oil painting displacing earlier tempera and other media. The mirror makes the extraordinary claim to represent the room in 360 degrees, including his position as viewer, which as an intriguingly obscure, Antonioni-like motif, appears to document the painting's origins, as a pictorial 'navel'.<sup>45</sup> Van Eyck's reflection together with his signature correspond to one of the earliest instances of what André Gide called *mise en abyme*, when an artwork contains and reflects on itself or its own production, and more specifically, transcends its historical context to address us in the present 'as art'.<sup>46</sup> His Bruges interior with its religious trappings still seems distant or foreign to us, something from the irretrievable past depicting people who are now dead, yet in the mirror we find an uncanny portal to our own time, through which we can enter Van Eyck's painting and recognize ourselves.<sup>47</sup>

## 5 Van Eyck's *Arnolfini Portrait* within his Oeuvre and Tradition

According to Panofsky and other early scholars, Van Eyck's earliest extant works were illuminations of unsurpassed sophistication in the so-called *Turin-Milan Hours*, an unfinished manuscript owned by Duke Jan of Bavaria, Van Eyck's first employer from 1422-4.<sup>48</sup> The page with Van Eyck's *Birth of St. John* miniature (fig. 7) directly anticipated his *Arnolfini Portrait* with a similar setting, comparable pose and costume of Mary to the right, and even a little dog (together with a cat). The through-view to another room at the back likewise anticipated the miniscule mirror reflection. As Panofsky explained, Van Eyck's settings had progressed to the furthest possible naturalism, yet his figures remained tiny and weightless, due to their context on the flat manuscript page (1953, 235-6).

The next stage in Van Eyck's development is evident in his *Crucifixion* and *Last Judgment* ("New York Diptych") of around 1426 (fig. 8) depicting tiny figures in complex settings on long medium-sized panels, which Panofsky and others also assigned to the young Van Eyck.<sup>49</sup> Technical examination recently revealed that the uppermost quarter of the New York *Last Judgment* was

aware of all early modern meta-paintings. The combination of legal witness and artist who recreates reality involves an implicit disparity between humility and ambition characteristic of Van Eyck and particularly his motto *A<sup>o</sup>C. IXH. XAN [als ich kan; my humble best]* inscribed on the simulated frame of his *Man with a Red Turban*.

**44** Carleton (1982) proposed that Van Eyck used a mirror as a compositional aid. As addressed above, Van Eyck was familiar with Albertian perspective through Masaccio.

**45** We can imagine, without being able to make out, that Van Eyck is standing sketching the scene over the right shoulder of the orator in blue. The hyper-realistic nature of the mirror leads us to expect such a revelation at its core, yet the mirror can also be seen as the most artificial element of Van Eyck's composition, implicitly something he could never have seen, observing himself in a mirror on the wall from the opposite threshold. Significantly, the dog appears to be missing in the mirror.

**46** Gide 1956, 17. Gide cited as examples sixteenth-century paintings with spherical mirrors (derived from Van Eyck's painting), the play within a play in Shakespeare's *Hamlet*, and the mirror (reflecting a painting within a painting) in Velázquez's *Las Meninas*, itself a response to Van Eyck's painting. Hamlet's reworking of an existing play ('the mousetrap' - confirming Schapiro's reading of Campin's *Mérode Altarpiece*) echoes Shakespeare's reworking of his textual sources, and the play's effect on Hamlet's uncle Claudius, which reveals his repressed feelings, echoes the impact of Shakespeare's *Hamlet* on us as audience. Velázquez's royal double portrait, which is staged within an informal narrative with the royal household, and collapses the positions of the royal couple and subsequent viewers, emphasizes how his painting transcends the limits of court protocol to engage us as human self-definition through visual communication. See Steinberg 1981.

**47** Panofsky observed that "to find an analogous composition in northern painting, we must go forward to Holbein's *Ambassadors*" (1934, 124), and Van Eyck's mirror could be characterized as the inverse or corollary of the anamorphic skull in Holbein's painting, which signals death as an order beyond being outside the composition. Conversely, Van Eyck may have incorporated an anamorphic self-portrait in the side of the mirror in his lost *Naked Woman Bathing* to signal the outside of his composition in relation to sex, rather than death.

**48** Panofsky 1953, 232-46. Marrow (1998) likewise maintained that Van Eyck painted these illuminations, yet sought to shift the emphasis from (often abstruse) debates about attribution and dating to their exceptional artistic quality. Marrow first introduced me to art history and Netherlandish painting as well as the idea that Van Eyck painted not only the *Turin-Milan* illuminations but also *The Ghent Altarpiece*.

**49** Panofsky 1953, 237-9. Van Eyck's *New York Diptych* can be dated ca. 1426, before his trip to Portugal, among other reasons, because he included Philip the Good and his advisors at the foot of the cross with the Good Thief on the right in



Figure 7. Van Eyck?, *Birth of St. John* page in *Turin-Milan Hours*. c. 1424. Turin, Museo Civico. © Fondazione Torino Musei



Figure 8. Van Eyck?, “*New York Diptych*” (*Crucifixion and Last Judgment*). c. 1426. New York, Metropolitan Museum. © Fletcher Fund, 1933

painted in a rudimentary manuscript technique, leading scholars to posit an unknown illuminator who completed Van Eyck’s work after his death.<sup>50</sup> Rather, this illuminator was the young Van Eyck, who had reached the limits of his medium a quarter of the way down his *Last Judgment*, when he adapted his technique to forge more complex layered forms and represent a more ambitious subject. If he did not actually ‘invent’ oil painting as Giorgio Vasari claimed, Van Eyck at least radically transformed the medium, along with Campin.<sup>51</sup>

As Panofsky and others recognized, Van Eyck saw Campin’s *Mérode Altarpiece* of ca.

1426 (fig. 2) when he passed through Tournai in 1427-8, and later elaborated its elements in the annunciation of *The Ghent Altarpiece* of 1432 (figs. 9a, 9c) (De Tolnay 1935, 38; Panofsky 1953, 165, 204). Because of the fragmentary, incoherent altarpiece inscription and seeming formal disparities among its panels, Panofsky and others characterized *The Ghent Altarpiece* as “a makeshift assemblage of disparate parts” pieced together by Van Eyck from works left behind by his otherwise unknown elder brother Hubert (1953, 208). Others assigned the *Turin-Milan* illuminations and *New York Diptych* to Hubert or another paint-

his *Crucifixion*, but did not yet show the Erythrean Sibyl at the far left mid-ground as Isabella of Portugal, as he did in his *Ghent Altarpiece* of 1432 (see Appendix B).

<sup>50</sup> Buck 1995, 65-72, Ainsworth (1998, 86-9). This theory already involves a contradiction insofar as the more advanced technique used for Christ’s face was painted on top of the more rudimentary one, as Buck herself observed, but could not explain.

<sup>51</sup> Vasari: “in 1510 [Van Eyck] invented and brought to light the method of oil-painting in colors” [1568] (1979, 3: 2060). Van Mander proudly echoed this claim and noted that Van Eyck “no longer needed to apply color in streaks” (1936, 5-6), yet corrected Vasari on the date, which he claimed was 1410. Rather, Van Eyck and Campin simultaneously transformed oil painting around 1426.



Figure 9a. Van Eyck?,  
*Ghent Altarpiece*, exterior,  
 reconstruction. 1432. Ghent,  
 St. Bavokerk. © Closer to Van  
 Eyck: Rediscovering  
 The Ghent Altarpiece

er, whereas Panofsky, who assigned them to Van Eyck, did not assign *The Ghent Altarpiece* entirely to him, and therefore could not offer a coherent account of his development (Panofsky 1953, 237-9; Friedländer 1967, 51; Borchert 2008, 80-3). In 1971 Panofsky's student Lotte Brand Phillip reconstructed the altarpiece

inscription naming Hubert as sculptor of the frame, followed by Jan as painter of the panels (Phillip 1971, 48-9). Yet her reconstruction of Hubert's lost frame was unconvincing, and she did not recognize the program of Van Eyck's painted panels, adapted from Campin's *Mérode Altarpiece*, as sculpture absorbed into and



Figure 9b. Van Eyck?, *Ghent Altarpiece*, exterior, second position (reconstruction). 1432

gradually transformed by painting, echoed by the sculpted frame and altarpiece inscription.<sup>52</sup>

Panofsky contrasted Campin's irrational, piecemeal approach, both to symbolism and to perspective, space, and rendering, with Van Ey-

ck's perfect balance (1953, 143-4). Yet in both regards Campin proceeded on the basis of a deliberate strategy. The naturalistic interiors and exteriors in Campin's *Mérode Altarpiece* were a major advance on previous paintings includ-

52 The altarpiece inscription named Jan as 'following' Hubert [*arte secundus*] in a competition in which painting ultimately triumphed over sculpture and not, as proposed by Phillip (1971, 4) because of the chronological order of the production of sculptural frame and painted panels. The ideas in this and the following paragraphs were first introduced in Binstock 2009, 34-7.





10a. Hieronymus Bosch, *Garden of Earthly Delights*, detail of Adam, Christ, Eve in Eden. c. 1500.

ing his own *Seilern Altarpiece* with archaic gold background and arched tops. X-rays reveal that he painted over gold in the window of his central panel with blue skies and the donor's coat of arms in stained glass, and revised the divine figures to make their faces and drapery more plastic and rounded, lending them archaic form, which scholars have compared to relief sculpture.<sup>53</sup> He presumably made these changes when he added the side panels with the donors rendered more naturalistically in lower perspective at the left, and the biblical Joseph in his second story workshop in an intermediary rendering and perspective on the right.<sup>54</sup>

Campin thereby established separate realms for man and God that he brought together within his altarpiece. Mary and the angel Gabriel ap-

proximate relief sculptures within an altarpiece shrine, evoking a mystical vision of the donors seen through the threshold at the left that ambiguously continues in the open door of the left panel, echoing the way the left wing of the triptych opens onto the miraculous event of the center panel. The nearly round table raised at an awkwardly high angle at the center of the annunciation further visually suggests a Eucharistic Host in its box-like ciborium or Host container, the symbolic representation of Christ's incarnation and sacrifice.<sup>55</sup> Campin's symbolic use of space, perspective, and surface forms mediate between his naturalistic, illusionist narrative and the sacral altarpiece, Host, and Mass. The so-called 'Flemish primitives' were more sophisticated than has been recognized: the archaic, iconic qualities of their divinities as well as their distorted settings serve to distinguish them from ordinary naturalistic, mortals.

Among more recent scholars, Lorne Campbell (1974, 638), re-assigned *The Mérode Altarpiece* to 'The Master of Mérode', Wilhem Bode's name for the artist later identified as The Master of Flémalle and then as Robert Campin. Stephan Kemperdick and Jochen Sander (2009) then argued that the triptych was pieced together from panels by three different artists. The primary evidence for their claim is the distinction between the rudimentary rendering of the holes in the fire screen in the central panel and the more convincing holes in the board on which Joseph is working in the right panel. They assumed that formal variations necessarily manifest different artists' hands. Yet the distinction in this case is easily explained insofar as the fire screen is a minor motif in the distance, whereas Joseph's plank was painted later within the painter's rapid development, is held up before our eyes as if protruding through the 'fourth wall' of the picture space, and serves an important symbolic function. The plank with bored holes not only potentially condenses Joseph's sexual feelings sublimated into work as proposed by Schapiro (1945, 187) but can also be understood as an implicit stand-in (*mise*

53 Suhr 1957, 144; Rousseau 1957, 123-5; Campbell 1974, 66 note 79.

54 The idea of distinguishing between modes or realms by means of formal approach can be traced further back to the manuscript miniatures of the Limbourg brothers, in which peasants and aristocrats were depicted in more naturalistic or conversely archaic styles, associated with the brothers Pol and Jean, respectively.

55 The table intersects with the path of the incarnation of the tiny baby Christ carrying his cross from the window to the Virgin's womb, making possible his sacrifice celebrated during the Mass at the altar table. The angel Gabriel dressed as priest appears to 'hold' the table like a Host with his right hand. The visual approximation of the Host within its box resembles the Host ciborium carried by St. Clare on the exterior of Campin's *Betrothal of the Virgin*.



Figure 9d. Van Eyck?, *Ghent Altarpiece*, exterior, last panel combination (reconstruction). 1432

*en abyme*) for Campin's altarpiece as a crafted object (three planks with holes for hinges), and more specifically a competition between sculpture, in its most rudimentary possible form as a board into which holes were drilled, and painting, which 'represents' the holes through perspectival illusion. Joseph's plank in the right panel, the door in the left panel, and the table

in the center panel all call attention as surface forms in different ways to the viewer's space and experience.

Van Eyck adapted Campin's ideas in more systematic form and ambitious scale in his *Ghent Altarpiece* (fig. 9a) through variations in perspective and rendering among his panels as a means to distinguish between and inter-relate separate



Figure 9c. Van Eyck?, *Ghent Altarpiece*, interior (reconstruction). 1432

Figure 10. Hieronymus Bosch, *Garden of Earthly Delights*. c. 1500. Madrid, Prado. © Museo Nacional del Prado Difusión SAU

realms for man and God. The donors inhabit the altarpiece structure and pray as intercessors to grisaille statues of Saints John the Baptist and John the Evangelist, evoking three-dimensional, material objects on the altar table in the viewers' space, a scheme indebted to Masaccio. Mary and Gabriel above represent grisaille relief sculptures within a narrow box-like shrine gradually coming to life as colored, textured living beings in a narrative setting in the mystical vision of the donors below.

The narrow center panels first open to reveal an iconic *Christ* (fig. 9b), as otherworldly being based on various forms of sculptural representation, and the mystical origin of his own incarnation within the exterior box as metaphor for the Virgin's womb, the Hebrews' ark, and the Christian tabernacle or *ciborium* (Host container). The other panels then open to reveal the heavenly and earthly Jerusalem on the interior (fig. 9c).<sup>56</sup> *Adam* and *Eve* at the sides represent humanity as symbolic sculptures come to life, which also fold in to flank *Christ* (fig. 9d), joining with him as the altarpiece cycle concludes in its closed position. These last

panel combinations illustrate redemption, and St. Paul's equation in Ephesians 5: 31-2 of the union of husband and wife with Christ and his Church, the sacramental counterpart of the legal morganatic marriage depicted in Van Eyck's *Arnolfini Portrait*.<sup>57</sup>

The young manuscript painter Van Eyck thus gradually combined the sophisticated illusionism of his settings with massive, plastic, 'sculptural' figures integrated in space in his *Ghent Altarpiece*.<sup>58</sup> Two years later, in his *Arnolfini Portrait*, he moved beyond divine figures and the sacred art object and integrated three-dimensional, full-length figures within a convincing naturalistic interior. He thereby combined in a single scene the diverse approaches in the panels of Campin's *Mérode Altarpiece*: the naturalistically portrayed donors at the left; the interior setting and religious symbolism of the center; and Van Eyck's presence as contemporary equivalent of Joseph in his studio at the right, standing in the threshold of the bedroom.<sup>59</sup>

Later Netherlandish painters followed Van Eyck's paradigm shift to an autonomous, consistent, illusionistic picture space, which is one reason

56 Van Eyck adapted the characteristic juxtaposition in manuscripts of interior spaces in the miniature above and landscapes in the *bas de page* below in the overall scheme of the interior panels of his *Ghent Altarpiece* (figs. 7, 9c). He also developed his scheme partly from the upper third of his *Last Judgment* (figs. 8, 9c), where Mary, Christ, and Saint John the Baptist already appear in larger scale and more archaic form. The distorted perspective and rendering of the central sacred figures in his *Adoration* below similarly elaborate on the comparably distorted saints in the foreground of his *Crucifixion*. There are also connections between the virgins and lamb in Van Eyck's *Adoration* and the *bas de page* of his first, most archaic miniature for the *Turin-Milan Hours*, *The Virgin among Virgins*, which anticipates the compositional schemes of his mature paintings of the Virgin such as his *Lucca Madonna*.

57 Bedaux (1986, 7, 14) cited Thomas Aquinas' three criteria for marriage: *proles* [offspring] represented by the bride's gesture of holding her robe above her stomach and the statue of St. Margaret; *sacramentum* [sacrament] represented by the roundels with images of Christ around the mirror; and *fides* [faith] represented by the couple joining of hands and their oath signaling a mutual contract, whereas their union symbolizes that of Christ with his Church. Baldwin (1984, 59-60) and Bedaux (1986, 28) invoked the theological connection between Christ's sacrifice and the sacrament of marriage and what might seem to us a strange connection between Christ's passion and marital intercourse. The juxtaposition of the last panel combination of Van Eyck's *Ghent Altarpiece* and his *Arnolfini Portrait* (figs. 1, 9d) illustrates the gulf between late medieval spirituality and early modern bourgeois realism, also relevant to what Schapiro (1945, 187,) perceived as an anticipation of Protestant critique related to bourgeois marriage in Campin's *Mérode Altarpiece* (fig. 2).

58 Panofsky (1953, 12-20) recognized the illusionism of late medieval manuscript illuminations, Renaissance perspective, and the three-dimensional form and monumentality of Gothic sculpture as the primary sources of the new naturalistic painting. Campin implicitly brought these together in his *Mérode Altarpiece*, and Van Eyck explicitly did so in his *Ghent Altarpiece*. Intermediary stages between Van Eyck's *New York Diptych* and *Ghent Altarpiece* are evident in his *Mellon Annunciation*, which shows larger yet relatively flat figures from an unusually high perspective in a composition dense with symbolism, and his *Madonna in a Church*, which adapted the setting of his *Funeral scene* miniature from the *Turin-Milan hours* through the plastic, sculptural figure of the Madonna in disproportionately large scale as metaphor for the Virgin as Church, anticipating the program of sculpture transformed by painting in his *Ghent Altarpiece*. Both his *Mellon Annunciation* and *Madonna in a Church* were originally part of diptychs that likely related donors and divine figures in separate realms. Van Eyck's multi-figure paintings after his *Arnolfini Portrait* depict mortal donors together with archaic, iconic divine figures frozen in motion like sculptures in narrowly confined interiors. He also returned to elements of his early more fluid, miniaturist manuscript style in his late *Dresden Triptych*, *St. Barbara*, and *Madonna at a Fountain* (see Appendix B).

59 More specifically, Van Eyck can be thought as if standing between Campin's left and center panels: like Campin's donors, we as viewers are vouchsafed a miraculous view of the interior, but this is inhabited by the bride and groom in place of divine figures. Van Eyck's mirror, encircled by ten Host-like roundels, also displaces Campin's table as an approximation of a Host-wafer at the center of the composition: Van Eyck's mirror represents the triumph of art over prior religious and legal structures of meaning and value (being).

why his *Ghent Altarpiece* and Campin's *Mérode Altarpiece* have been seen, anachronistically, as 'make-shift'. The transition entailed enormous freedom for the artist, yet ultimately heralded the decline of religious art. Schapiro recognized that the conflict implicit in Campin and Van Eyck's naturalistic art, at the end of their tradition, "comes out into the open and assumes a terrifying and melancholy form in the fantasies of [Hieronymus] Bosch [as...] a counter-offensive of the unhappy religious conscience against the prevailing worldliness in a period of decay of the church" (Schapiro 1945, 187).<sup>60</sup> In *Eden of Bosch's Garden of Earthly Delights* triptych (figs. 10, 10a), Christ stands between Adam and Eve, echoing the last panel combination of Van Eyck's *Ghent Altarpiece* (fig. 9d), and marries Eve as a type of Ecclesia with his left hand, the morganatic formula from Van Eyck's *Arnolfini Portrait*. Her descendants accordingly do not inherit Christ's spiritual properties in the paradise of Bosch's central *Garden*. The equivalent of the central *Adoration* panel in Van Eyck's *Ghent Altarpiece* as an autonomous, illusionistic picture space, Bosch's *Garden* is over-run by ordinary penitents, its naturalistic ambiguous theological-sexual symbolism brought out in the open or undisguised as 'earthly' delights. No longer part of a sacred altarpiece, but rather a modern secular painting, it is self-consciously a representation (projection, dream) of paradise. Hieronymus Bosch was here too.<sup>61</sup>

## 6 Van Eyck's *Arnolfini Portrait* and art historical method

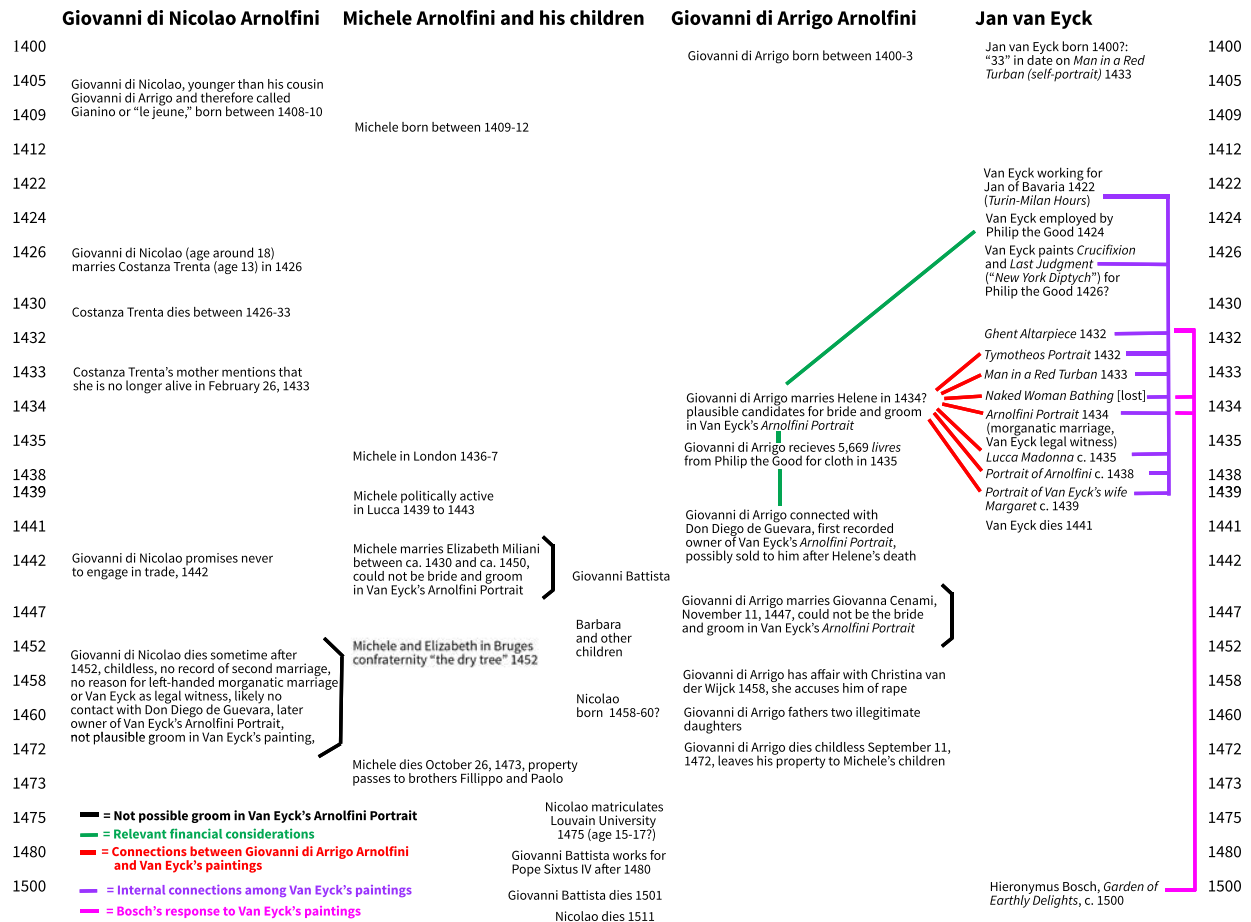
The history of scholarship on Van Eyck's painting reflects changing methods in art history that are most productively brought together, as cumulative rather than successive, and brought to bear on the painting as visual object and a work of art. Our task as art historians, and the best method, is to strive for what Goethe called the most difficult thing of all: to see with our eyes what is before our eyes, through the eyes of the artist who was there before us.

<sup>60</sup> Panofsky significantly ended his study of Netherlandish painting by omitting Bosch with the ironic comment "This, too high for my wit, I prefer to omit" (1953, 358). More accurately, Panofsky repressed Bosch because his art undermined Panofsky's account of the religious function of "disguised symbolism".

<sup>61</sup> Koerner (2016, 179-222), in his recent ambitious interpretation of Bosch offered fascinating insights into particular details of Bosch's triptych, yet did not identify the subject of the center panel or resolve the debate about a false or real paradise. As the corollary of Panofsky, Koerner also did not address (or omitted) Bosch's response to his predecessors Campin and Van Eyck or his extensive critique of the Church, and did not engage Schapiro's account, who is not cited in Koerner's index.

## Appendix A

### Timeline of evidence about possible grooms for Van Eyck's *Arnolfini Portrait*



- = Not possible groom in Van Eyck's *Arnolfini Portrait*
- = Relevant financial considerations
- = Connections between Giovanni di Arrigo Arnolfini and Van Eyck's paintings
- = Internal connections among Van Eyck's paintings
- = Bosch's response to Van Eyck's paintings

**Appendix B**

## Chronology of Van Eyck's paintings and related events

<b>Paintings by Van Eyck</b>	<b>Events in Van Eyck's life</b>	<b>Related events</b>	
1400	Jan van Eyck born 1400? age "33" in date of <i>Man</i> (self-portrait) in a <i>Red Turban</i>		1400
1416	Van Eyck apprentice illuminator in France c. 1414-20?	Limbourg brothers die of plague 1416	1416
1422	Van Eyck employed by Jan of Bavaria 1422-4		1422
illuminations for <i>Turin-Milan Hours</i> for Jan of Bavaria?: 1423 <i>Virgin among Virgins</i> [lost], c. 1423 1423 <i>Prayer on the Shore</i> [lost], c. 1423 1423 <i>Arrest of Christ</i> [lost], c. 1423 1424 <i>Voyage of St. Julian</i> [lost], c. 1424 1424 <i>Funeral Mass</i> , c. 1424 1424 <i>Birth of St. John</i> , c. 1424			1423
1425	Van Eyck employed by Philip the Good May 1425 onward	Jan of Bavaria dies January 1425	1425
1426	Van Eyck on "secret mission" (to Italy and Holy Land?) 1426		1426
1427	<i>Crucifixion and Last Judgment</i> ("New York Diptych"), c. 1426-7 for Philip the Good?		1427
1428	<i>Mellon Annunciation</i> , c. 1427-8		1428
1429	Van Eyck with ducal delegation to Portugal October 1428 through December 1429, in charge of Wedding Festivities	Philip the Good marries Isabella of Portugal December 1429	1429
1430	<i>Berlin Madonna</i> , c. 1430		1430
1431	<i>Portrait of Baudouin de Lannoy</i> , c. 1430-1		1431
1432	<i>Ghent Altarpiece</i> , May 6, 1432 <i>Tymotheus Portrait</i> ( <i>Hubert, sculptor of</i> <i>Ghent Altarpiece?</i> ), October 10, 1432	Baptism of Philip the Good's son Josse, May 6, 1432	1432
1433	<i>Man in a Red Turban</i> (self-portrait), October 15, 1433	Van Eyck marries Margaret 1433	1433
1434	<i>Naked Woman Bathing</i> ( <i>Giovanni di Arrigo</i> <i>Arnolfini's fiancée Helene with Van Eyck's</i> <i>wife Margaret</i> ) [lost], May? 1434 <i>Arnolfini Portrait</i> ( <i>Giovanni di Arrigo</i> <i>Arnolfini and his wife Helene?</i> ), July? 1434	birth of first child of Van Eyck and Margaret June 1434  Giovanni di Arrigo Arnolfini marries Helene 1434?	1434
1435	<i>Lucca Madonna</i> , c. 1435 <i>Rolin Madonna</i> , c. 1435-6	Giovanni di Arrigo Arnolfini sells Philip the Good tapestries in Arras 1435	1435
1436	<i>Van der Paele Madonna</i> , c. 1436 <i>Portrait of Jan de Leeuw</i> , October 26, 1436		1436
1437	<i>Dresden Triptych</i> , 1437 <i>Grisaille Annunciation</i> , c. 1437 <i>St. Barbara</i> , 1437		1437
1438	<i>Portrait of Niccolò Albergati</i> , c. 1438 <i>Portrait of Giovanni di Arrigo Arnolfini?</i> , c. 1438		1438
1439	<i>Portrait of Van Eyck's wife Margaret</i> , June 17, 1439		1439
1441	<i>Madonna at a Fountain</i> , c. 1439	Van Eyck dies 1441	1441

## Bibliography

- Ainsworth, Maryan (ed.) (1998). *From Van Eyck to Bruegel: early Netherlandish paintings in the Metropolitan Museum of Art*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Baldwin, Robert (1984). "Marriage as a Sacramental Reflection of the Passion: The Mirror in Jan van Eyck's 'Arnolfini Wedding'". *Oud Holland*, 98, 57-75.
- Bauch, Kurt (1967). "Bildnisse des Jan van Eyck". *Studien zur Kunstgeschichte*. Berlin: de Gruyter, 79-122.
- Baxandall, Michael (1964). "Bartholomaeus Facius on Painting: A Fifteenth Century Manuscript of the De Viris Illustribus". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27, 94-107.
- Bedaux, Jan Baptist (1986). "The Reality of Symbols: The Question of Disguised Symbolism in Jan van Eyck's 'Arnolfini Portrait'". *Simiolus*, 16, 5-28.
- Bertrand, Pierre-Michel (2006). *Le portrait de Van Eyck: l'énigme du tableau de Londres*. Paris: Hermann Éditeurs.
- Billinge, Rachel (2000). "Examining Jan van Eyck's Underdrawings". Foister, Susan et al. (eds), *Investigating Jan van Eyck*. Turnhout: Brepols, 83-96.
- Binstock, Benjamin (2009). *Vermeer's Family Secrets. Genius, Discovery, and the Unknown Apprentice*. New York: Routledge.
- Borchert, Till-Holger (2008). *Jan van Eyck*. London: Taschen.
- Brockwell, Maurice Walter (1952). *The pseudo-Arnolfini portrait; a case of mistaken identity*. London: Chatto & Windus.
- Buck, Stephanie (1995). "Petrus Christus' Berlin Wings and the Metropolitan Museum's Eyckian Diptych". Ainsworth, Maryan (ed.), *Petrus Christus in Renaissance Bruges: an interdisciplinary approach*. Turnhout: Brepols, 65-85.
- Campbell, Lorne (1974). "Robert Campin, the Master of Flémalle and the Master of Mérode". *The Burlington Magazine*, 116, 634-46.
- Campbell, Lorne (1998). *National Gallery Catalogues: The Fifteenth Century Netherlandish Schools*. London: National Gallery Publications.
- Carleton, David (1982). "A Mathematical Analysis of the Perspective of the Arnolfini Portrait and Other Similar Interior Scenes by Jan van Eyck". *Art Bulletin*, 64, 118-24.
- Carroll, Margaret (1993). "'In the Name of God and Profit': Jan van Eyck's Arnolfini Portrait". *Representations*, 44, 96-132.
- Carter, David (1954). "Reflections in Armor in the Canon Van de Paele Madonna". *Art Bulletin*, 36, 60-2.
- Crowe, Joseph and Giovanni Battista Cavalcaselle (1857). *Lives of the Early Flemish Painters*. London: J. Murray.
- Davies, Martin (1968). *Early Netherlandish school*. London: National Gallery.
- Dhanens, Elizabeth (1973). *Van Eyck: The Ghent Altarpiece*. New York: Viking.
- Dhanens, Elizabeth (1980). *Hubert and Jan van Eyck*. New York: Alpine.
- Eörsi, Anna (1996). "Giovanni Arnolfini's Impalmamento". *Oud Holland*, 110, 113-66.
- Farmer, David (1968). "Further Reflections on a Van Eyck Self-Portrait". *Oud Holland*, 83, 157-60.
- Foucault, Michel [1968] (1998). "What is an Author?". Vol 2 of Rabinow, Paul (ed.), *Aesthetics, Method, and Epistemology*. New York: The New Press, 205-22.
- Friedländer, Max (1967). «Early Netherlandish Painting». *The Van Eycks—Petrus Christus*. Leiden: A.W. Sijthoff.
- Galoppini, Laura (2009). *Mercanti toscani e Bruges nel tardo Medioevo*. Pisa: Pisa University Press.
- Gide, André (1956). *The Journals of André Gide 1889-1949 trans. J. O'Brien*. New York: Vintage Books.
- Gludovats, Karin (2005). "Der Name am Rahmen, der Maler im Bild. Künstlerselbstverständnis und Produktionskommentar in den Signaturen Jan van Eycks". *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 54, 115-75.
- Goethe, Johann Wolfgang von [1887] (1996). *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, vol. 1. Hrsg. Erich Trunz. Munich: C. H. Beck.
- Gombrich, Ernst (1976). "Light, Form and Texture in Fifteenth-century Painting North and South of the Alps". *The Heritage of Apelles*. Ithaca, NY: Cornell University, 19-35.
- Hall, Edwin (1994). *The Arnolfini betrothal: medieval marriage and the enigma of Van Eyck's double portrait*. Berkeley: University of California Press.
- Harbison, Craig (1990). "Sexuality and Social Standing in Jan van Eyck's Arnolfini Double Portrait". *Renaissance Quarterly*, 43, 249-91.
- Hegel, G. W. F. (1975). *Hegel's Aesthetics. Lectures on Fine Art*, vol. 1. Transl. by Thomas M. Knox. Oxford: Clarendon Press.
- Held, Julius (1982). "Artis Pictoriae Amator. An Antwerp Art Patron and His Collection". Anne Lowenthal et al. (eds.), *Rubens and his Circle: Studies*. Princeton: Princeton University Press, 35-64.
- Holly, Michael Ann (1984). *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca, NY: Cornell University.



- Horsthemke, Florian ed. (2013). *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*. Petersberg: Imhof.
- Jolivet, Sophie. (2009) "Les Italiens et le commerce du luxe à la cour de Philippe le Bon". Cauchies, Jean-Marie (éd.), *Rencontres de Rome (25 au 27 septembre 2008): "Bourguignons en Italie, Italiens dans les pays bourguignons (XIVe-XVIe s.)"*. Neuchâtel: Centre européen d'études bourguignonnes (XIVe-XVIe s.), 243-58.
- Kemperdick, Stephan; Sander, Jochen (2009). "The Master of Flémalle, Robert Campin, and Rogier van der Weyden: a Résumé". Kemperdick, Stephan; Sander, Jochen (éds.), *The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden*. Berlin: Hatje Cantz, 149-60.
- Koerner, Joseph (2016). *Bosch & Bruegel. From Enemy Painting to Everyday Life*. Princeton: Princeton University Press.
- Koster, Margaret (2003). "The Arnolfini double portrait: A simple solution," *Apollo* 30, 3-14.
- Mander, Carel van [1604] (1936). *Dutch and Flemish Painters [Het Schilder-boeck]*. Transl. by Constant van de Wall. New York: McFarlane, Warde, McFarlane.
- Marrow, James (1998). "History, Historiography, and Pictorial Invention in the Turin-Milan Hours". Dixon, Laurinda (ed.), *In Detail: New Studies of Northern Renaissance Art in Honor of Walter S. Gibson*. Turnhout: Brepols, 1-14.
- Meiss, Millard (1952). "'Nicholas Albergati' and the Chronology of Jan van Eyck's Portraits." *Burlington Magazine* 94, 137-46
- Mirot, Léon; Lazzareschi, Eugenio (1940). "Un Mercante di Luca in Fiandra. Giovanni Arnolfini". *Bollettino Storico Lucchese*, 81-105.
- Panofsky, Erwin (1934). "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait". *Burlington Magazine* 64, 117-27.
- Panofsky, Erwin (1949). "Who Is Jan van Eyck's 'Tymotheos'?" *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 12, 80-90.
- Panofsky, Erwin (1953). *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Panofsky, Erwin (1955). "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art". *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday, 26-54.
- Paviot, Jacques (1997). "Le Double Portrait Arnolfini de Jan van Eyck". *Revue belge de l'archéologie et d'histoire de l'art*, 66, 19-32.
- Philip, Lotte Brand (1971). *The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck*. Princeton: Princeton University Press.
- Postel, Jean-Philippe (2016). *L'affaire Arnolfini: enquête sur un tableau de Van Eyck*. Arles: Actes sud.
- Ridderbos, Bernard (2002). "How Italian is the Arnolfini double portrait?". Boschloo, Anton et al. (éds.), *Aux Quatre Vents, A Festschrift for Bert W. Meijer*. Florence: Istituto universitario olandese di storia dell'arte, 167-74.
- Roberston, Martin (1934). "Letter to the editor". *Burlington Magazine*, 64, 297.
- Rousseau, Theodore Jr (1957). "The Mérode Altarpiece". *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 41, 117-29.
- Safranski, Rüdiger (2017). *Goethe: life as a work of art*. Transl. by David Dollenmayer. New York: Liveright Publishing Corporation.
- Sandler, Lucy Freeman (1984). "The handclasp in the Arnolfini wedding. A manuscript precedent". *Art Bulletin*, 66, 488-91.
- Schabaker, Peter (1972). "De Matrimonio ad Morganaticum Contracto: Jan Van Eyck's 'Arnolfini' portrait reconsidered". *Art Quarterly*, 15, 375-98.
- Schabacker, Peter and Elizabeth Jones (1974-6). "Jan van Eyck's 'Woman at Her Toilet'; proposals concerning its subject and context". *Annual Report (Fogg Art Museum)*, 56-78.
- Schapiro, Meyer (1945). "'Muscipula Diaboli,' The Symbolism of the Mérode Altarpiece". *Art Bulletin*, 27, 182-7.
- Seidel, Linda (1989). "'Jan van Eyck's Arnolfini Portrait': Business as Usual?". *Critical Inquiry*, 16, 54-86.
- Steinberg, Leo (1981). "Velázquez' *Las Meninas*". *October*, 19, 45-54.
- Stoichita, Victor (1997). *The Self-Aware Image. An Insight into Early Modern Meta-Painting*. Transl. by Anne-Marie Glasheen. Turnhout: Brepols.
- Strohm, Reinhold (1985). *Music in Late Medieval Bruges*. Oxford: Clarendon Press.
- Suhr, William (1957). "The Restoration of the Mérode Altarpiece". *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 41, 140-44.
- Tolnay, Charles de (1935). *Le Maître de Flémalle et les Frères Van Eyck*. Brussels: Éditions de La Connaissance.
- Vaernewyck, Marcus van (1569). *Spiegel der Nederlantscher Audtheyt*. Ghent.
- Vasari, Giorgio [1568] (1979). *Lives of the most Eminent Painters, Sculptors, and Architects*. Transl. by Gaston Du C. de Vere. New York: Abrams.
- Warburg, Aby [1902] (1999). "Flemish Art and the Florentine Early Renaissance". *The Renewal of Pagan Antiquity*. Los Angeles: Getty Publications.
- Wedekind, Gregor (2007). "Wie in einem Spiegel. Porträt und Wirklichkeit in Jan van Eycks 'Ar-

- nolfinihochzeit". *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 70, 325-46.
- Wood, Wendy (1978). "A New Identification of the Sitter in Jan van Eyck's Tymotheos Portrait". *Art Bulletin*, 60, 650-4.
- Weale, William H. James; Brockwell, Maurice (1912). *The van Eycks and their Art*. London: John Lane.
- Zola, Émile [1866] (1923). "Proudhon et Courbet". *Mes Haines*. Paris: F. Bernouard.



## Set in Stone Signing Carlo Crivelli of Venice

Amanda Hilliam  
(The National Gallery, London; Oxford Brookes University, Oxford, UK)

**Abstract** This article explores how and why the fifteenth-century Venetian painter, Carlo Crivelli (1430/5-c. 1494), signed his pictures. Until recently, Crivelli's work has received comparatively little critical attention; this is ironic given that he was acutely aware of his reputation and artistic legacy, an awareness that is expressed through his signatures. Whether carved into fractured stone, or emblazoned in gold on an affixed label, Crivelli's signatures contemplate his role as a creator of religious images that would outlive him. While the carved inscription signifies permanence and durability, labels, sometimes crumpled and appearing as if about to fall away, suggest transience and ephemerality.

**Summary** 1 Introduction. – 2 Early characteristics. – 3 Stone. – 4 Memorial. – 5 Labels. – 6 Intellect. – 7 Conclusions.

**Keywords** Parapet. Devotion. Illusion. Memorial. Permanence.

### 1 Introduction

The frequency with which Carlo Crivelli signed his paintings warrants special attention. Of his surviving works, over 80% are signed, a proportion that is greater than that of other contemporary Venetian painters.<sup>1</sup> Yet the recent surge of interest in Crivelli's work has largely neglected his signing practice.<sup>2</sup> Often repetitive and faithful to tradition, it could be argued that Crivelli's signatures, in which the letters "OPVS CAROLI CRIVELLI VENETI" tend to be carved onto a stone parapet or inscribed onto an affixed label, require little interpretation. As Louisa Matthew stated in her survey of signatures in Venetian Renaissance pictures, "Carlo Crivelli's signatures are solidly Venetian in terms of their frequency, form and

placement" (1998, 624). But, as art historians are beginning to deepen their understanding of Crivelli's images, through close looking and thinking, so too do his signatures have a story to tell. As well as commenting upon the nature of painted representation, Crivelli's signatures can inform us of how he perceived his own role, both in the making and afterlife of his work. For a painter about whose life and person we know relatively little, such indications are of great interest.

The purpose of this article is, therefore, to explore how Crivelli signed his pictures, and why. Due to limitations of space, it does not engage in a discussion of possible metaphoric or iconic signatures in Crivelli's work, which Thomas Golsenne has already explored in

<sup>1</sup> Of the 33 works by Crivelli of undisputed authorship, 29 are signed; however, given how consistently Crivelli signed, it is likely that signatures missing particularly from altarpieces were located on original frames, now destroyed. For example, the polyptych for Porto San Giorgio, which is now dispersed throughout collections in North America, Poland and the United Kingdom, was signed and dated on its original frame, now lost. Cf. Zampetti [1961] 1986, 312. This figure represents separate commissioned works and not cut down fragments, such as the *Madonna di Poggio di Bretta*, which probably once bore a signature. Instances where altarpieces are signed twice, such as the altarpiece for Montefiore dell'Aso, were counted once. The figure is based on Pietro Zampetti's catalogue (1986), with the addition of the *Madonna della Misericordia* made for the Church of the S.S. Annunziata in Ascoli Piceno (Dania 1998), the *Saint Francis Collecting the Blood of Christ*, whose signature was uncovered in a recent restoration (cf. Daffra 2009, 257-9), and without the *Madonna and Child* now attributed to Nicola di Maestro Antonio (cf. Mazzalupi 2008, 289-91). According to Louisa Matthew's survey, 37 of Giovanni Bellini's firmly attributed 61 works are signed, and 50 of 90 entire works in good condition by Cima da Conegliano are signed (Matthew 1998, note 40).

<sup>2</sup> For example, Daffra 2009; Campbell 2015; Golsenne 2017. There have been very few attempts to analyse Crivelli's signatures, which are mostly noted by authors in passing. Bernard Aikema's is the most direct attempt (2003, 197-8), but in his brief analysis, Aikema does not describe the form of Crivelli's signatures. Instead, he cites two examples, those of the *Madonna and Child* in the Accademia Carrara in Bergamo and the *Annunciation with Saint Emidius* in London's National Gallery to suggest that the function of Crivelli's signatures was to show that the 'veracity' of the image was a result of the painter's work.

some detail.<sup>3</sup> Rather, this article focuses on the form and placement of Crivelli's inscribed signatures, suggesting ways in which the themes of permanence and fragility are evoked, both through the simulation of different materials and the liminal location of the parapet. It will emerge that the parapet, in particular, is Crivelli's domain. Not only does it bear his name, but it is a site of illusion where acts of mimesis are performed, which make possible the interaction between the viewer and the sacred figures depicted.<sup>4</sup>

## 2 Early characteristics

Many of the characteristics that define Crivelli's signing practice were already in place when he painted his earliest surviving work, *The Virgin and Child with Infants Bearing Symbols of the Passion*, now in the Museo di Castelvecchio in Verona and dating to c. 1460 (fig. 1). *OPVS KAROLI CRIVELLI VENETI* is emblazoned on the marble parapet in white Roman lettering beneath a red silk cloth, upon which the Christ Child and the Holy Innocents, the first martyrs for Christ, are positioned.<sup>5</sup> This was the wording that painters and sculptors had used in their signatures for decades prior, such as Giotto's *OPVS JOCTI FLORENTINI* on the original frame of the *Stigmatisation of St Francis*, now in the Louvre and usually dated c. 1300.<sup>6</sup> Crivelli continued to use this wording, with occasional variation, for his signatures throughout his career.<sup>7</sup> As is often noted, the reference to a painter's native town in his signature is common

in works made for other destinations or during a period of activity elsewhere (Matthew 1998, 624; Goffen 2001, 308). The fact that Crivelli signed the Verona *Virgin and Child* as a Venetian therefore suggests that the painting, which is usually offered as the main evidence of Crivelli's contact with Francesco Squarcione's *studium* in Padua, was in fact made when he had already left the Veneto at some point after 1457.<sup>8</sup> Initially, Crivelli's Venetian origins may have served as a mark of quality for prospective patrons, who would have associated them with Venice's prestigious cultural heritage. But his insistence on signing as a Venetian long after he had left his native city, when he had achieved considerable fame in Le Marche, suggests that Crivelli's origins were inseparable from his identity as an artist.

Unlike later signatures, which tend to be carved into the parapet, the white letters of the signature on the Verona panel are slightly raised, casting a shadow upon the variegated marble. Crivelli only used white letters on one other occasion: the *Virgin and Child* now in the San Diego Museum of Art (fig. 2), whose dating was pushed forward to the 1470s by Lightbown (2004, 185-6). However, this unusual feature, shared with Crivelli's earliest surviving painting, supports the traditional, earlier dating of the panel. The San Diego panel is the only occasion where Crivelli used the more humble medium of wood, with knots and growth rings meticulously observed, for the parapet. This lowly material may have been used to draw attention to Christ's humanity, which was of particular relevance for the private devotional use to which the painting was made, alluded to by the note at-

3 Golsenne (2015; 2017, 155-9) argues that cucumbers, which are seen in almost every work by the painter after 1473, the date of the polyptych for Ascoli Piceno's cathedral, act as Crivelli's 'signature', and a figure of the artist himself.

4 Aikema (2003, 197) also notes that Crivelli's signatures are sites of illusion: "Ora, se è vero che sono i motivi illusionistici raffigurati in primo piano - o addirittura fuori dell'immagine dipinta - attraverso i quali lo spettatore può accedere allo spazio del dipinto, risulta altamente significativo l'accoppiamento proprio di questi elementi con il nome dell'artista".

5 On the Holy Innocents in this painting, cf. Campbell 2015, 146.

6 For an analysis of the use of *opus* in Renaissance signatures, cf. Boffa 2013, 35-42.

7 Crivelli varies the 'C' of his name to a 'K' on several occasions in his signatures, such as his two earliest paintings depicting the Madonna and Child in Verona and San Diego; the Latin conjugation of his name also varies throughout his career. In some instances, an error was corrected, perhaps even during Crivelli's lifetime, for instance in the signature of *The Vision of the Blessed Gabriele*, where the 'V's were turned into 'T's. Lightbown suggests that this was due either to Crivelli's limited understanding of Latin, or to the fact that his signatures were sometimes executed by an unlettered assistant (2004, 367). Indeed the reason for using a Latinised signature was to add *all'antica* flavour to his work, and so a correct conjugation may have been of less importance.

8 Zampetti 1986, 252; Lightbown 2003, 15-24; Gudelj 2011, 42 and Coltrinari, Delpriori 2011, 112 are also of the opinion that the Verona *Madonna* was painted away from Venice or Padua. On 7 March 1457 Crivelli was charged with adultery after having lived with a married woman, and was sentenced to 6 months in prison. If he entered prison on the day he was convicted, he would have left prison on 7 September 1457. Cf. Leopardi 2003. At some point after his release, Crivelli left the Veneto for Zadar, Dalmatia, where he is documented in 1463 and 1465, before settling in the Marches by 1468, when he signed and dated the Massa Fermana altarpiece.

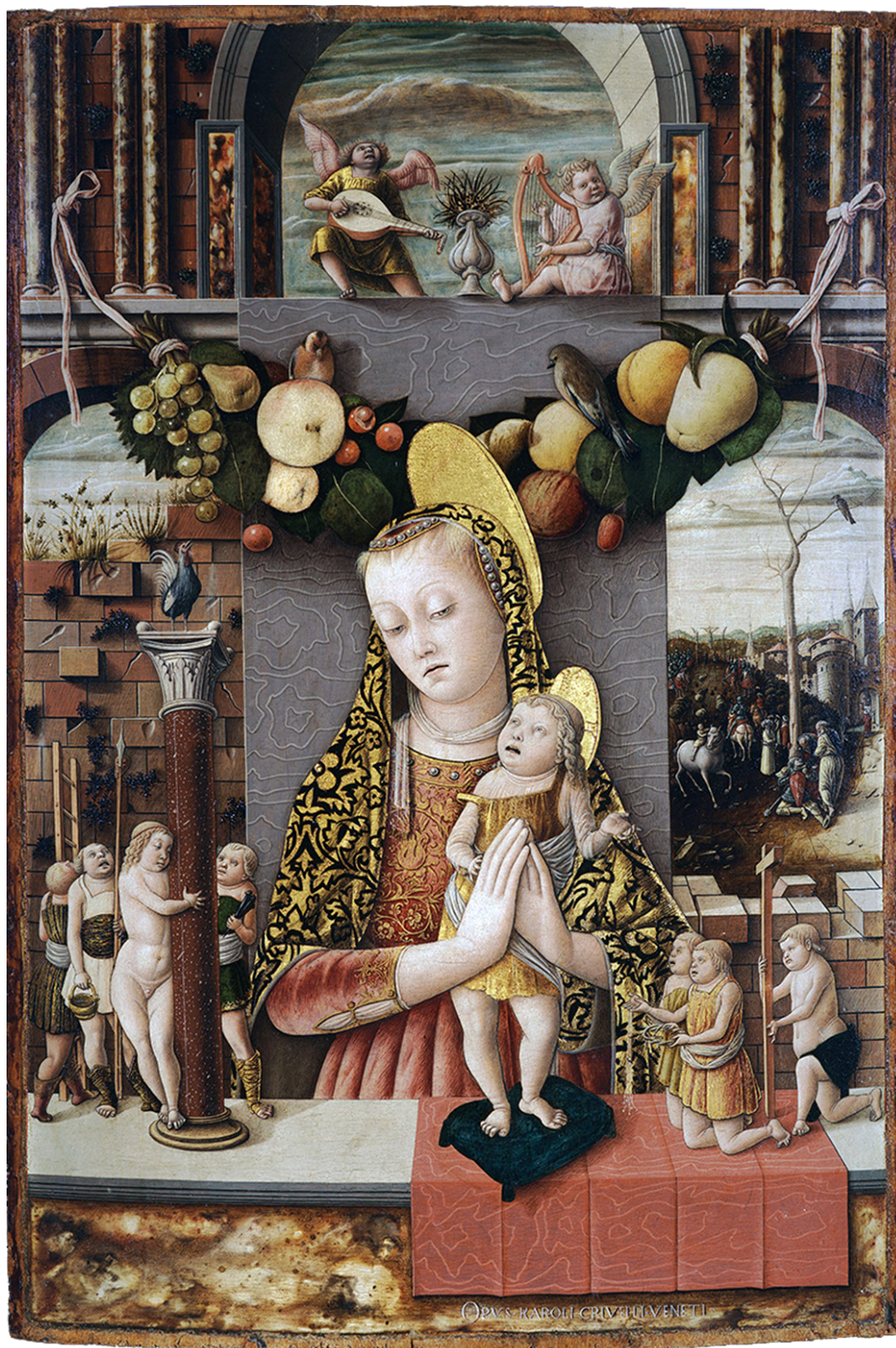


Figure 1. Carlo Crivelli, *The Virgin and Child with Infants Bearing Symbols of the Passion*. c. 1460. Tempera on panel, 71 × 48.7 cm. Museo di Castelvecchio, Verona. © Verona, Museo di Castelvecchio, Archivio fotografico (photograph: Matteo Vajenti, Vicenza)



Figure 2. Carlo Crivelli, *The Virgin and Child*. c. 1468. Tempera and oil on panel, 62 × 41 cm. The San Diego Museum of Art. © The San Diego Museum of Art

tached to the parapet, bearing what is presumably the patron's seal.

The placement of the signature on the parapet was common during the latter half of the fifteenth century in Venetian paintings made for private devotion. As well as providing a flat surface upon which to inscribe lettering, the parapet ensures that the artist's name is at a respectful remove from the sacred space inhabited by the Virgin and Child, to whom the viewer directs their prayers. As several scholars have shown, the parapet represents a liminal space, somewhere between the sacred and worldly realm, as it appears flush with the picture plane and therefore separate from the painted representation (Goffen 1975, 499-501; Krüger 2014, 229-30). When figures, things or indeed words are placed on or over the parapet, they appear to trespass beyond the picture's threshold, since the eye reads them as on top of the flat support. In Crivelli's Verona *Virgin and Child*, the red silk cloth and the tip of the cushion that supports the Christ Child dangle tantalisingly over the parapet, making contact both with the picture's limits and its internal scene. The signature has no physical contact with the internal scene, even though it appears to be acknowledged by those who inhabit it. A network of glances involves the living viewer, the immortal personages and the fifteenth-century painter in a collective act of looking. The Christ Child's gaze is returned by the ominous goldfinch perched upon the perfectly concentric apple; the harp-playing *putto* seated within the central arch acknowledges the viewer's participation; and the Virgin directs her gaze to somewhere beyond as she contemplates her son's future Passion. That beyond just happens to be in the direction of the artist's signature, positioned, as it is, on top of the picture.

Since the late 1990s, scholars have paid greater attention to the meaning that Crivelli gives to ornament, which, beyond its symbolic significance, maps out different layers of reality within and beyond the painted image, demarcating

the transition from real to pictorial to sacred.<sup>9</sup> The gaze, both that of the viewer and of the holy beings depicted, connects these layers of reality by crossing the threshold of its own domain, drawing the viewer one step closer to the heavenly realm. This phenomenon is often found in Venetian paintings made for private devotion, such as *The Virgin and Child* attributed to Lazzaro Bastiani (c. 1460-70, Gemäldegalerie, Berlin), where the Virgin gazes beyond the picture to its frame, upon which a painted *putto* holding a cross looks back at her.<sup>10</sup> Crivelli's *Virgin and Child* in the Metropolitan Museum (fig. 3) presents another example of the transgressive gaze, where the Virgin looks towards the life-size fly, which appears to have landed on the picture surface,<sup>11</sup> while the Christ Child looks towards Crivelli's signature on a *cartellino*, a fictive piece of paper attached to the painted panel, a signature-device to which we will return. The signature and, in particular, its support form part of the collection of liminal elements in Crivelli's work that help the viewer to navigate their journey from the earthly to the sacred.

Although, like the other elements, the signature's materiality matters, as this article proposes, it is not figurative; it is made up of letters, which communicate meaning through a textual rather than visual typology. The signature is, in this sense, foreign to the image and to the art of painting, and its presence is comparable to the tendency in twentieth-century Cubism where text with a printed typeface is shown in painting to signal that the canvas is a host capable of receiving different types of object. Similarly, when the lettering is in Roman majuscules, as it always is in Crivelli's signatures, it appears even more foreign to the image than if the script were cursive, which could feasibly have been written by the hand of a figure within the painted scene. The use of Latin, inscribed in uppercase Roman lettering, associates the signature with antiquity and the inscriptions carved onto classical sculpture. When Crivelli's signature is, simultaneously, engraved into stone, this association is stronger still.

<sup>9</sup> Cf., in particular, Land 1996, 1998; Watkins 1998; Golsenne 2002; Aikema 2003; Campbell 2015; Golsenne 2017. Aikema (2003, 195), for example, notes that ornament is executed "non solo con una cristalina, quasi 'metafisica' precisione ma anche immancabilmente collocate o in primissimo piano o addirittura (parzialmente) fuori dello spazio pittorico vero e proprio, nella zona 'liminale' fra l'immagine e lo spettatore". For Campbell (2015, 29), Crivelli "treats the picture not as a diaphanous opening on to a receding space but as a transitional zone between real and painted worlds, in which objects rendered in trompe l'oeil, in *pastiglia*, or in wood seem to belong to both worlds".

<sup>10</sup> For a description of this painting and the different levels of reality it engenders, as well as a reproduction, cf. Krüger 2014, 228-9.

<sup>11</sup> For flies in Crivelli's work, cf. Land 1996.





Figure 3. Carlo Crivelli, *The Virgin and Child*. c. 1480. Tempera on panel, 37.8 × 25.4 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. © The Metropolitan Museum of Art, New York

### 3 Stone

Fictive stone is, indeed, Crivelli's preferred support for his signature. At a time when theorists had begun to debate the relative merits of different art forms, a discourse known as the *Paragone*, the carved signature was an opportunity to simulate the materials and techniques of sculpture, and in doing so, to suggest that painting could also take on the aesthetic and physical qualities of sculpted mediums.<sup>12</sup> By associating his signature with the durability and permanence of sculpture, Crivelli seems to aspire for his name to endure through time and space, despite painting's relative fragility as a medium. His name is, at least figuratively, set in stone. Although Crivelli developed the theme of the stony signature in new ways, as we shall see, he did not invent it. Its origins are found in Tuscan painting, in the work of Duccio and Giotto (Goffen 2001, 311), but it did not catch on until the latter half of the fifteenth century, when it featured regularly in Venetian painting. Inscriptions carved into stone are often depicted in works by the Vivarini workshop, where Crivelli probably trained in Venice. Crivelli's assiduous signing habits may indeed have been inspired by the Vivarini, whose signatures are found on more surviving paintings than those of Jacopo Bellini and his shop (Matthew 1998, 620).

Unlike the signature on the *Verona Virgin and Child*, Crivelli's name is more often carved *into* stone, rather than emblazoned on top of it. This occurs in his first dated work, the polyptych of 1468 for the Church of SS. Lorenzo, Silvestro e Ruffino, Massa Fermana (fig. 4), and recurs in single and multi-panelled works for private and public destinations executed throughout his career, spanning almost forty years. In the Massa Fermana altarpiece, which was also probably Crivelli's first work for a patron in Le Marche, his signature is located on the stone parapet, close to the *Virgin and Child*, who are enthroned above.

Beyond reasons of symmetry, the choice of artists since the Trecento to place their signatures on the central panel of a polyptych below the Virgin has obvious devotional connotations, signalling both the artist's submission and veneration (Goffen 2001, 311).

Crivelli's lapidary inscriptions vary in their degree of illusion. The letters of the Massa Fermana signature are painted in stark black and back-lit consistently with white, producing a graphic effect which suggests the use of a stencil (fig. 5),<sup>13</sup> while the signature of *The Dead Christ supported by Two Angels* in London's National Gallery, once part of the altarpiece for the Franciscan convent in Montefiore dell'Aso (c. 1471-3), exploits the qualities of stone, its texture and colour, to a greater degree (figs. 6, 7). The optical effect of light, which infiltrates the crevices of the carved lettering of the London signature, accurately conveys the cold hardness of stone and suggests that Crivelli may have copied inscriptions on sculpture, perhaps making drawn studies inspired by the antique, which might have resembled those made by Jacopo Bellini.<sup>14</sup> As well as their different dates of execution, one reason for the stylistic variations between these signatures may be the relative desire and need for legibility.<sup>15</sup> The Massa Fermana signature, situated on the central panel of the altarpiece, would have been clearly visible from the high altar of the parish church of SS. Lorenzo, Silvestro e Rufino, while the London signature, smaller in size and located on the upper tier of the altarpiece, was possibly not intended to be seen, and was perhaps added for reasons personal to Crivelli, as is suggested below. The signature on the central panel of the Montefiore altarpiece depicting *Virgin and Child*, now in Brussels, is equally modest in size, and may have been appropriate to the Franciscan setting for which the altarpiece was painted; as Alison Wright noted recently, the ornament and colour scheme of the Montefiore altarpiece is also

<sup>12</sup> Filarete was the earliest Italian theorist to address such debates. In his *Trattato di Architettura* [c. 1464] (1965, 309), Filarete argued that artistic skill is to be judged according to the level of illusion it achieves, the highest being when the eye is tricked into believing a depiction is real. The medium of painting, through which the skilled artist can imitate any material, is deemed superior to sculpture, which cannot depict an object in any material other than its own, thereby compromising illusion.

<sup>13</sup> Macro images of Crivelli's signature for the Massa Fermana altarpiece taken by an independent department of the Università di Camerino, Applicazioni di Restauro, Tecnologiche e Conservative (A.R.T. & Co.) in June 2017, show broad diagonal brushstrokes that continue across different letters, strong evidence of the fact that a sheet with the letters cut out was placed on top of the panel and painted over with a broad brush. The white highlights that back each letter have finer brushstrokes that follow the line of each letter, suggesting they were painted individually afterwards, without a stencil.

<sup>14</sup> For Bellini's interest in antiquity, and reproductions of such drawings, cf. Fortini Brown 1992.

<sup>15</sup> I would like to thank Anna Koopstra for encouraging me to think about the beholder in this instance.



Figure 4. Carlo Crivelli, *The Virgin and Child with Saints*. 1468. Tempera on panel. Church of SS. Lorenzo, Silvestro e Ruffino, Massa Fermana. © Applicazioni di Restauro, Tecnologiche e Conservative (A.R.T. & Co.), Università di Camerino

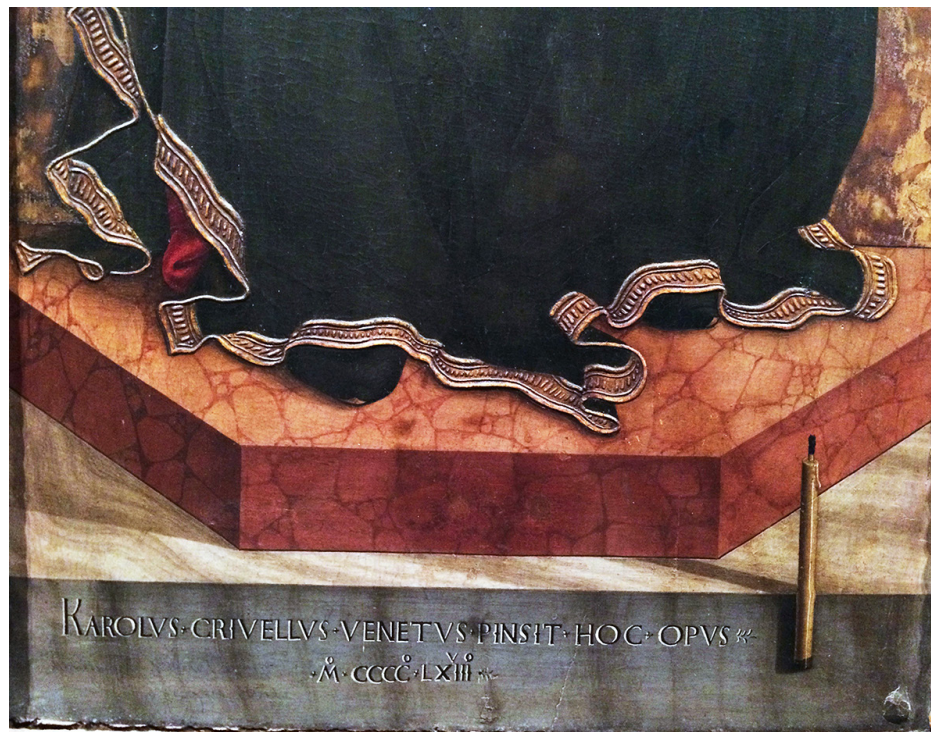


Figure 5. Carlo Crivelli, *The Virgin and Child with Saints*, detail. 1468. Tempera on panel. Church of SS. Lorenzo, Silvestro e Ruffino, Massa Fermana. © Author's photograph



Figure 6. Carlo Crivelli, *The Dead Christ Supported by Two Angels*. c.1470-3. Tempera on panel 72.4 × 55.2 cm. The National Gallery, London.  
© The National Gallery, London

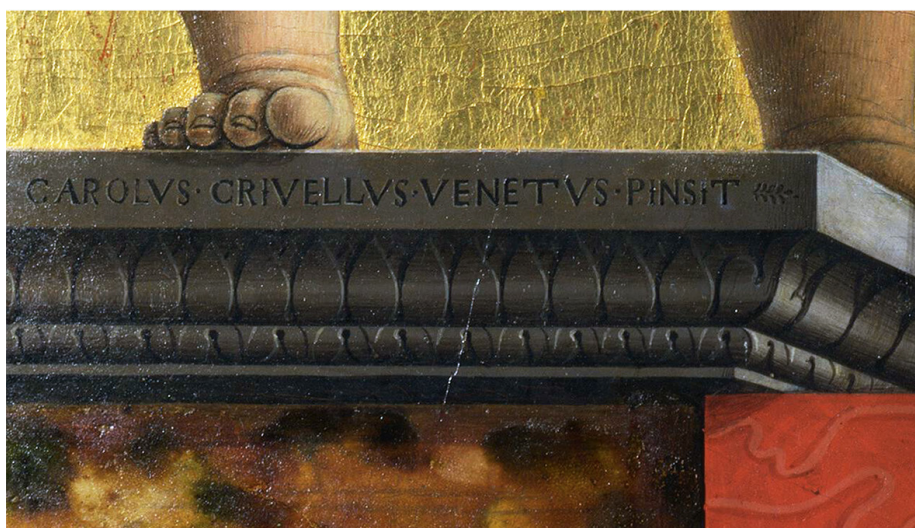


Figure 7. Carlo Crivelli, *The Dead Christ Supported by Two Angels*, detail. c.1470-3. Tempera on panel 72.4 × 55.2 cm. London, The National Gallery.  
© The National Gallery, London

more restrained than that of the polptychs Crivelli painted for the Dominicans of Ascoli Piceno (1476-9) and Camerino (1482) (2015, 66). Although the Massa Fermana altarpiece also contains Franciscan imagery, as we shall see, it was located in a parish church rather than the more secluded and erudite environment of a convent. Moreover, the Massa Fermana altarpiece marked Crivelli's debut in Le Marche, and the signature's prominence was therefore of special importance; the fact that the Latin is more extensive than any other signature, stating "Carlo Crivelli of Venice painted this work", with numbers also written in Roman numerals, supports this idea.

Whereas carved signatures by other painters tend to be depicted on the base of the throne at some distance from the picture plane, and thus appear integrated within the painted scene,<sup>16</sup> Crivelli's stony inscriptions are almost always flush with the picture plane, positioned, as they are, on the liminal space of the parapet, and could, therefore, give the impression of being carved into the panel's surface.<sup>17</sup> When *pastiglia* and other types of relief are present, as seen in the *Virgin and Child* in the Victoria and Albert Museum (fig. 8), this creates an unusual play on surface texture and undulating relief.<sup>18</sup> In this case, the stone parapet bearing the signature ruptures, cracking both what appears to be the picture's surface and the receding ground behind it that supports the Christ Child. A part of it dislodges from the rest of the stone, jutting outwards and complicating the play on two and three dimensions further.

Cracked parapets occur often in Crivelli's work in proximity to a range of saints, as well as the *Virgin and Child*, but they are seen rarely

in the work of his contemporaries.<sup>19</sup> Decaying architecture and sculpture, with their obvious connotations to antiquity, was a theme that interested Mantegna in works such as *St Sebastian* (1458-9, Kunsthistorisches Museum, Vienna), and Squarcione in the *De Lazara Polyptych* (ca. 1449-52, Museo Civico, Padua). Perhaps inspired by such works, Crivelli depicted a crumbling wall in his *Verona Virgin and Child* (fig. 1), which Stephen Campbell has recently suggested signals "the revelation of a mystery, of the divine nature of Christ, the immanence of a 'real' beyond the merely painted..." (2015, 148). As well as an opportunity for Crivelli to display his skill in painting illusions with a crispness that rivals contemporary Netherlandish art, fractured stone implies the fragility of that painted illusion. This contrasts both with the viewer's enduring faith and the truth of Christian salvation, recalling the maxim affixed to the candle at the lower right of another *St Sebastian* by Mantegna in the Galleria Ca' d'Oro, which reads, "Nothing but the divine is stable; the rest is smoke" (Bolland 2014). The cracked stone parapet differs from a crumbling monument, as it is both the ground upon which holy figures stand and the location of the picture's spatial threshold. However, both might represent the downfall of the pagan world, which was superseded by the Christian one; while this is clear in the depictions of crumbling antiquities in religious paintings, such as Mantegna's Vienna *St Sebastian*, in Crivelli's work, the parapet (often decorated with *all'antica* friezes) literally cracks under the weight of Christian truth, represented by the sacred figures.<sup>20</sup>

It might be more than just coincidence that

<sup>16</sup> See, for example, Giovanni Alemagna and Antonio Vivarini's *Trittico della Carità* (1446, Gallerie dell'Accademia, Venice), or Nicola di Maestro Antonio's *Madonna and Child with Saints Leonardo, Jerome, John the Baptist and Francis and a donor* (1472, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh).

<sup>17</sup> Exceptions are the signature on the *Virgin's* throne, which is at a distance from the picture plane, in the smaller altarpiece for San Domenico, Ascoli Piceno (after 1476, Museum of Fine Arts, Budapest) and the signature on the column in *The Annunciation with Saint Emidius* (1486, National Gallery, London). However, these are not 'carved' signatures, but are inscribed in gold leaf onto stone or marble.

<sup>18</sup> For the effect of relief in this work, see Motture 2007.

<sup>19</sup> Fractured parapets appear very occasionally in the work of Crivelli's circle. Juraj Čulinović (called Giorgio Schiavone), probably Crivelli's colleague from Padua, painted a one in his depiction of Saint Jerome (c. 1460, Accademia Carrara, Bergamo), while Pietro Alemanno, who described himself as Crivelli's 'disciple', painted a cracked parapet in the panel depicting Saints Catherine and John the Baptist in his polyptych for the Franciscan church in Montefalcone Appennino (c. 1470-5, Museo Comunale, Montefalcone Appennino). The significance of the cracked parapet in Crivelli has been little considered in the literature. Lightbown (2004, 147) suggested that the crack in the *Virgin's* parapet in the Fermo altarpiece of 1472 could be regarded "as part of a symbolism of sin and redemption"; but this argument is not sustainable, since cracks appear in the parapets of personages other than the *Virgin*.

<sup>20</sup> I would like to thank Marika Leino for suggesting this idea. She also notes that placing the pagan below the Christian also occurs in Venetian tomb monuments of the period, where mythological scenes were placed on the very lowest register



Figure 8. Carlo Crivelli, *The Virgin and Child*. c. 1480. Tempera on panel, 46 × 33 cm. Victoria and Albert Museum, London. © Victoria and Albert Museum, London

Crivelli's earliest surviving work for Le Marche, where earthquakes were and still are a threat to the locals, is also the first appearance of a fractured parapet, which reads as unstable ground upon which figures stand. In the Massa Fermana Altarpiece, Saint Laurence stands on a marble parapet, which cracks into two jagged pieces, just missing his left foot (fig. 4). Ruptures in the parapets that support Crivelli's saints recur throughout his work for Le Marche, such as the panel depicting Saint Peter in the altarpiece for Ascoli's cathedral. In Crivelli's day, natural disasters were believed to be caused by God's wrath, provoked by human sin (Lightbown 2004, 34). Crivelli's Marchigian viewers may, therefore, have associated the fractured parapet with seismic tremors and, by extension, with their sins, which might be atoned through confession and invocations to the intercessory beings depicted in Crivelli's altarpieces. Indeed, the cracking of holy ground could suggest an association with the earthquake that took place at the Crucifixion, as reported in Matthew's gospel (1998, 27, 51-54), which woke dead saints from their graves and led an onlooking centurion to fear, "Truly this was the Son of God".<sup>21</sup>

#### 4 Memorial

The fractured parapet's close proximity to the signature has additional connotations. When seen in relation to the Latin inscription in Roman lettering, the crack suggests deterioration with the passing of time and brings to mind antique tomb monuments with inscribed epitaphs, such as those imagined by Jacopo Bellini in his sketchbook. Interpreted in this light, the cracked parapet bearing the engraved signature becomes a personal memorial, both to Crivelli's artistic genius and, perhaps, to his soul. And where better place than the parapet, replete with multiple layers of illusion, to pay tribute to the painter himself? That Crivelli viewed the parapet in this way is suggested by its dual role as Christ's sepulchre in images of the *Pietà*, which, like the *Dead Christ supported by Two Angels* (fig. 6), were on occasion signed, despite belonging to larger ensembles that already bore

of the tomb structure, below Christian ones.

<sup>21</sup> I would like to thank Chloë Reddaway for suggesting the link with this passage in Matthew's gospel.



Figure 9. Carlo Crivelli, *The Virgin and Child (Madonna della Candeletta)*. After 1489. Tempera and oil on panel, 219 × 74.5 cm. Pinacoteca di Brera, Milan. © La Pinacoteca di Brera, Milan



Figure 10. Carlo Crivelli, *The Virgin and Child (Madonna della Candeletta)*, detail. After 1489. Tempera and oil on panel, 219 × 74.5 cm. Pinacoteca di Brera, Milan. © La Pinacoteca di Brera, Milan

signatures in close proximity to the Virgin.<sup>22</sup> It has been suggested that Crivelli's motivation for signing images of the *Pietà* was due both to his special devotion to the subject and, consequently, to the particular care he took in rendering it.<sup>23</sup>

Moreover, marble, often the very material of Crivelli's parapets, recalls the material of a tomb, particularly when it is red or veined in

red, the colour of blood, as Thomas Golsenne noted recently (2017, 93-6). The marble Stone of Unction, upon which Christ's body is said to have been prepared for burial and venerated in Jerusalem since the Middle Ages, features in several fifteenth-century paintings, most famously Mantegna's *Lamentation of Christ* in the Pinacoteca di Brera, Milan (1470-4). Crivelli

22 Another signed *Pietà* that would have surmounted a signed *pala* is in the Pinacoteca Vaticana, Rome. The *Pietà* in the Museum of Fine Arts of Boston, is also signed. The presence of a signature on the Boston *Pietà* could imply that the work was conceived as an individual commission, an idea that Stephen J. Campbell explored recently (2015, 190). But the fact that Crivelli was inclined to sign other images of the *Pietà* that belonged to larger ensembles weakens this possibility.

23 Lightbown (2004, 187) suggests that signatures on images of the *Pietà* that belong to larger ensembles including signed panels may indicate that Crivelli had a 'deep personal devotion' to the subject, as well as 'a particular pride' in rendering it. Gill Dunkerton (Dunkerton, White 2000, 76) suggested that Crivelli's signing on both the main panel of the *Virgin and Child* and on the *Dead Christ* of the Montefiore dell'Aso polyptych indicates that he recognised the 'exceptional quality' of the latter panel. Lightbown also notes that the signature on the London *Dead Christ* is painted with greater care than that of the Brussels *Virgin and Child*, with its meticulous lettering simulating a real inscription. Unfortunately, this author has not yet had the chance to examine the signature on the panel in Brussels to be able to offer judgement. In the past, the presence of a signature on both the London *Dead Christ* as well as the *Madonna and Child* belonging to the same altarpiece led scholars to suspect that the signature belonging to the former had been added later, perhaps for commercial purposes (cf., for example, Davies [1961] 1986, 153-4). However, the conservation of the panel at the National Gallery in 2000, during which an original varnish was discovered over the signature, dispelled such doubts (cf. Dunkerton, White, 2000).





Figure 11. Carlo Crivelli, *The Vision of Blessed Gabriele Ferretti*. c. 1489. Tempera on panel, 141 × 87 cm. National Gallery, London. © The National Gallery, London

may have wished to recall veined marble's associations with flesh, as well as the Stone of Unction, in his frequent representations of this cold, hard and costly material. These associations are explicit in Crivelli's depiction of the Resurrection in the predella panel of the Massa Fermana altarpiece. Scholars agree that Crivelli's altarpiece engages in the contemporary theological debate about the blood of Christ, which, according to a Franciscan belief that was promulgated by Giacomo della Marca, who Crivelli depicted on several occasions, was not united with Christ's divinity during the Passion and the three days before the Resurrection.<sup>24</sup> In Crivelli's altarpiece (fig. 4), Christ's tomb changes from white in the *Pietà* to red in the *Resurrection*, in line with this Franciscan ideology. The role of marble in the Massa Fermana altarpiece therefore charges Crivelli's other representations of the material, most often seen in close proximity to the signature on the parapet, with notions of Christ's suffering and Resurrection.

The Eucharistic association between the parapet and the altar, whereby the Christ Child, viewed upon the parapet in the altarpiece, represents an embodied figure of the Host, taken at the altar, allows us to make a final association between parapet and tomb. When books or cloths of honour are draped over the parapet, this recalls the location of the altar, which was adorned with furnishings such as frontals made of costly woven fabrics. As Golsenne noted recently (2017, 132), the association between tomb and altar is one of the essential principles of Christian liturgy, since from the beginning, each altar was consecrated with a relic (Williamson 2004). Golsenne goes on to suggest that this association is made stronger still when a candle is present on the parapet in Crivelli's work, as it alludes to the actual practice of offering a votive candle at an altar or tomb, as well as to the idea of the candle acting as a figure for Christ himself, representing His body (wax), spirit (wick) and divinity (flame). When the candle is extinguished in Crivelli's paintings, such as the tapers seen on

the parapets supporting the Virgin and Child in the Massa Fermana Altarpiece (fig. 4) and the *Madonna della Candeletta* (fig. 9), as well as in images of the *Pietà*, including the lunette in the Pinacoteca di Brera, according to Golsenne this represents Christ's death, an argument that was also advanced by Lightbown.<sup>25</sup> The presence of votive offerings, such as flowers, fruit and paper-based messages, on Crivelli's parapets – as seen, for example, in *The Madonna della Candeletta* (fig. 10) – take on an added significance in this context, as they resemble the ephemeral objects placed on graves by mourners.

Crivelli's signatures engraved on the stone parapet, with its connection to a tomb monument, could, in this light, be interpreted as the engraved name of a deceased person. As well as to encourage future viewers to remember Crivelli's soul in thanks for his role in facilitating their spiritual dialogue with personages depicted, such signatures could lead to entire works, the fruits of Crivelli's earthly endeavours, being interpreted as monuments to the painter's artistic genius. Such ideas of death are compatible with the role of Christian painting in encouraging the pious viewer to contemplate mortality through Christ's sacrifice, leading to human redemption.

## 5 Labels

The *cartellino*, a fictive piece of paper inscribed with the artist's name, promotes artistic skill in a different way from the sculpted signature. While the carved inscription signifies permanence and durability, the *cartellino*, which is often crumpled and appears as if about to fall away, suggests transience and ephemerality. Seemingly left by the artist or viewer on the picture as an afterthought, it is a modest identification of authorship, quite different from the explicitly self-promoting sculpted signature. Although the *cartellino* was more widely used among Venetian painters than the carved inscription, it only appears in Crivelli's work on three occasions and

<sup>24</sup> See Gioia Mori (1983, 17-27), and most recently Golsenne (2017, 94-6).

<sup>25</sup> Lightbown (2004, 85) argues that the extinguished taper is a symbol of Christ's entombment after his death on the cross, acting as a reminder, therefore, of Christ's Passion that would lead to human redemption. He suggests two Christian references that might support the idea: first, the Gospel's account that Christ was entombed "when evening was come" so that candles used during burial were subsequently left behind by His tomb, extinguished; second, the office of *Tenebrae*, during which all candles are extinguished to signify the darkness that engulfed the world for the three hours that Christ hung on the cross. Lightbown notes that Marco Zoppo's *Pietà* in the National Gallery, London (c. 1465), also depicts a taper at the right-hand corner of the casket into which Christ's body is lowered.

not until his maturity. All single-panelled works, the Rijksmuseum's *Mary Magdalene*, the Louvre's *San Jacopo della Marca* and The Metropolitan Museum's *Virgin and Child* (fig. 3) each bear an unfolded strip of paper inscribed "OPVS KAROLI CRIVELLI VENETI",<sup>26</sup> which appears attached to the parapet with drops of red wax. Only *San Jacopo della Marca* bears a date, that of 1477, but the other panels are close in style and must, therefore, derive from the same period.<sup>27</sup> Given Crivelli's taste for illusion, it is curious that the *cartellino* appears only now, when the artists of his formation had been using it since the late 1440s, such as Mantegna in *St Mark in a niche* (c. 1448-51, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main). The *cartellino*'s reference to classical antiquity, which, unlike the sculpted signature, also recalls a literary tradition, suggests that these panels were intended to be viewed by a discerning audience.<sup>28</sup>

Kandice Rawlings (2013) has shown how Mantegna's use of the *cartellino* evokes his relationship with the ancient past, both through the medium of the written inscription on parchment, recalling his engagement with epigraphy and paleography, and through the relationship with Pliny the Elder's discussion of artist's signatures in the *Natural History*. According to Rawlings, the wording of Pliny's description of the temporary signatures on Greek paintings and sculptures – "pendenti titulo inscripsisse" – which implied that the work was unfinished and imperfect, thus expressing the artist's humility, suggests that he was referring to a 'label' or 'hanging' (28). Rawlings suggests that since *cartellini* are labels, often shown partially detached or hanging from the

picture surface, it is possible that painters, in using them, were attempting to visualise ancient signatures.<sup>29</sup> The existence of a *cartellino* on a Greek mosaic dating to the 2nd century BC (Pergamonmuseum, Staatliche Museen, Berlin), where the corners of the parchment are partially attached with red drops of wax, one of which has detached, confirms that this fictive signature-device was used by Greek artists and that Pliny was, as suspected, perhaps referring to an ephemeral label.<sup>30</sup> It is not yet clear whether Venetian painters knew of this Greek example, but it certainly has strong visual parallels with both Mantegna's and Crivelli's *cartellini*, which are also attached with drops of red wax and cast a shadow on the picture surface. Rona Goffen asserts that the red daubs of wax that attach Bartolomeo Vivarini's *cartellini* to his pictures were used to "drive the point home" that the painted representation is a fabrication. In doing so, Goffen states that Vivarini was "more literal-minded than his compatriot Bellini" (Goffen 2001, 315). However, if the *cartellino* attached with red daubs of wax was recognised as a reference to ancient signatures, then painters' reasons for using them may have been shrewder than the pure desire for illusion.

Crivelli's later signature-labels are not *cartellini* in the strict sense. From the triptych for San Domenico in Camerino, signed 1482, Crivelli began to use smooth strips of white, black or blue cloth or paper upon which to inscribe his name in gold leaf (fig. 10). Like his three *cartellini*, these strips are attached to the parapet with daubs of red wax, but they are in a pristine state of preservation, with the corners firmly attached and all wax daubs intact. This

26 *San Giacomo della Marca* is signed "CAROLI" with a 'C', as opposed to a 'K'. As Lightbown (2004, 85) notes, Crivelli alternated between signing his name with a 'C' and a 'K' throughout his career, for reasons that are unclear.

27 Zampetti (1986, 275) suggests a dating for the Rijksmuseum *Magdalene* to c. 1475, while Lightbown (2004, 273) proposes a dating of 1478-80. For the Metropolitan's *Virgin and Child*, Lightbown (264) suggests a similar dating to the Bergamo *Madonna* (1478-80) and Stephen J. Campbell (2015, 194) suggests a dating to c. 1480.

28 This was almost certainly the case with the Amsterdam *Magdalene*, which is believed to have been commissioned by the counts of Carpegna, a branch of nobility from which the Montefeltro counts and dukes of Urbino were also descended, for their altar dedicated to the Magdalene in the church of San Francesco in the town of Carpegna, Montefeltro. See Lombardi 1982. According to Lightbown (2004, 238), Crivelli's *San Jacopo della Marca* was paid for by the two noble lay donors kneeling at the Saint's feet, but the impulse behind the commission would have come from the Beato Pietro da Firenze, a friend of the Saint and guardian of the Observant convent of San Niccolò, Ascoli Piceno, for which the painting was made, before it was transferred to the church of the SS. Annunziata nearby. Nothing is known of the patronage of the New York *Virgin and Child*.

29 It is often noted that the increased use from the 1480s of *faciebat*, the imperfect and therefore continuous tense of *fecit*, which was used to imply the incomplete status of the artwork, comes from Pliny. For example, cf. Mc Ham 2013, 183; Matthew 1998, 638-9. Rawlings adds that the *cartellino* also resonates with the same passage in the *Ancient History*.

30 On artists' signatures in ancient Greece, see Hurwit 2015. For the signature in the Pergamonmuseum and a reproduction of it, see page 67.

defeats the *cartellino's* purpose as a modest sign of authorship, expressed by the crumpled paper about to fall off the picture surface. Moreover, Crivelli's name is inscribed with Roman majuscules in incorruptible gold leaf, the richest of metals; in sum, like the sculpted signature, here the acknowledgement of authorship is not exactly modest. The fact that most *cartellini* in Venetian painting are written in cursive script, which adds to their casual character, removes the Crivellian label further from this tradition. As the label is flush with the parapet, which is on occasion placed at a distance from the picture plane,<sup>31</sup> it also means that the *trompe l'oeil* effect is lessened, making it appear safely integrated within the painted representation.

It is unclear why Crivelli switched to this type of label in his late career; perhaps the traditional *cartellino* was too temporary a solution for his taste, but he did not wish to abandon it entirely, with its antique connotations. This upgraded version complements the immaculate nature of Crivelli's painted representations, but it cannot pretend to permanence like the sculpted signature, since it is, nonetheless, an ephemeral object fastened to the parapet with wax. The contradiction between the word "OPVS" – which suggests completion, unlike *faciebat* – written with Roman majuscules in gold, and the transitory nature of the affixed label, resonates with the paradox of the seemingly durable sculpted signature carved into a fractured parapet. It is tempting to see a parallel in the contrast between fragility and permanence in the signature-device and the contrast between the mortal creator and his immortal legacy, embodied by the works of art that have outlived him.

## 6 Intellect

The sense that Crivelli was a self-conscious painter, aware both of his status as an artist and his own destiny, is borne out in other ways through his signatures. Perhaps the most direct instance is in his signing 'miles', meaning knight, on paintings after 1489. The title is expressed in different

ways: *St Francis collecting the Blood of Christ* in the Poldi Pezzoli Museum is inscribed "MILES VERVS", while the *Madonna della Candeletta* bears the words "EQUES LAUREATUS" (fig. 10) and Crivelli's paintings for Fabriano, Matelica and Pergola, are signed "VENETUS MILES". It is unclear who bestowed this title upon Crivelli, although arguments have been put forth to suggest that it was the duke of Atri (Lightbown 2004, 419-20), or a member of the aristocratic Ferretti family, for whom Crivelli painted at least three pictures (Di Lorenzo 2008, 314-6). Crivelli's knighthood would lead to him being named a *familiaris* of prince Ferdinand of Capua in 1490. The appointing of artists as knights and 'familiaris' was not uncommon in the fifteenth century, and it was a distinction that they often referred to in their signatures: for example, Gentile Bellini was named 'eques auratus' in recognition of a portrait he had executed of Sultan Mehmet, a title he used in signatures on paintings after 1481, while Mantegna signed 'eques auratae militiae' on his decorations for the chapel in the Vatican Belvedere for Innocent VIII, now lost (1488/89-1500) (Ames-Lewis 2002, 62-4).

A title of nobility not only conferred high social standing, but also reflected the artist's intellect and genius, which could be admired figuratively in his work. Indeed, Crivelli's use of *trompe l'oeil* elements and visual irony, such as the festoon pinned from one end of *The Vision of the Blessed Gabriele Ferretti* (c. 1489, The National Gallery, London) to the next, which casts a shadow upon the painted sky, proves that he is worthy of his knighthood (fig. 11).<sup>32</sup> The signature, at a remove from figurative representation and bearing, of course, the artist's name, was the ideal site to experiment with painted bravura. A case in point is the foreshortened signature of *The Vision of the Blessed Gabriele Ferretti*, which has provoked more scholarly interest than any other of Crivelli's signatures.<sup>33</sup>

This painting is a *unicum* in Crivelli's oeuvre and required, therefore, a different solution for the signature. It is one of Crivelli's earliest *pale*, his only dedicated landscape and the only

31 This is the case in the triptych for San Domenico, Camerino, now in the Brera, and the *Madonna and Child enthroned with Saints Francis and Sebastian and a donor figure* in the National Gallery, where the parapet is at a distance from the foreground. In all other instances it is flush with the picture plane.

32 On this festoon and its effect, cf. Watkins 1988, 50 and Land 1998, 21.

33 For Patricia Rubin, it creates "a complex interweaving of viewing and vision" (Rubin 2006, 568), while for Norman Land, it "calls into question certain relationships between illusion and actuality that are important to our experience of the painting" (Land 1998, 19).

painting in which the Virgin and Child are of reduced scale, witnessed, as they are, in a vision. In the absence of a parapet or architecture in the foreground, and not wanting to relegate his name to the distant background, Crivelli inscribed his signature clearly on the ground in the right foreground, the letters receding in perspective with the painted scene. This is at odds with the festoon, the other 'added' or 'external' element of the painting, which refuses to be part of the painted illusion and maintains its status as an addition, casting a shadow on the sky and drawing attention to the flat picture support. There are few precedents for this type of signature in the fifteenth century, when dedicated landscapes were less common and architecture provided a convenient support for the artist's name. The landscape artist that wished to integrate their name into the painted scene, which was by now the preferred method, had to be inventive.<sup>34</sup>

Crivelli's solution resembles Fra Filippo Lippi's in its conception. In the *Adoration in the Forest* (1459, Gemäldegalerie, Berlin), Lippi wrote his name on a foreshortened axe, demonstrating his mastery of this perspectival difficulty (Rubin 2006, 573-6). At a time when linear perspective was viewed as science, mastered through years of study, the foreshortened signature could be read as an emblem for artistic skill itself. Written in black Roman lettering and perfectly aligned to the right of the friar's open prayer book, almost as a continuation of the only other textual component of the painting, which also happens to be a sacred text, Crivelli's name is simultaneously external and internal to the painted scene; the graphic, majuscule letters are foreign to the art of painting, and to the naturalistic landscape, and yet they recede with the landscape. Like the festoon, the signature acts as a visual pun on the dual nature of painted representation as both object and image, but in the opposite sense, for the festoon is figurative and yet denies the painted illusion. Since this is a painting about experiencing a vision, it is appropriate that Crivelli should have paid special

attention to the way in which his signature was seen.<sup>35</sup> The coexistence of multiple levels of reality within Crivelli's painted image – that of the flat panel, and of the internal scene, that of the earthly, located in the naturalistic landscape, and of the sacred, contained in the vision of the Virgin and Child – transforms the picture into a layered image replete with meaning.

## 7 Conclusions

Let us return to Louisa Matthew's statement: "Carlo Crivelli's signatures are solidly Venetian in terms of their frequency, form and placement" (Matthew 1998, 624). The large number of signed works by Crivelli, and his repeated use of both the stone and paper support, are indeed typically Venetian. Crivelli himself never failed to remind us of his prestigious origins in his signatures. But Matthew's statement is unnecessarily reductive, particularly bearing in mind the fact that Crivelli's paintings were made far from Venice in the remote towns of Le Marche, largely for the Observant mendicant orders. In that environment, his Venetian identity would have meant something different, and the repeated use of "*OPVS CAROLI CRIVELLI VENETI*" became a trademark that guaranteed not only the quality Crivelli's art, but also its efficacy. When the signature itself was an emblem for skill, then the viewer knew that they could accept the painter's invitation to illusion. Having accepted and made contact with the holy beings represented, they might feel inclined to thank the artist had that made such a vision possible, by remembering his soul in their prayers.

Indeed, Crivelli's signatures, expressed with painterly bravura, were not merely for his viewers' benefit. With little rivalry from local painters, Crivelli could afford to work in a way that would also satisfy his own interests; his *Venezianità* was a touchstone from which to cultivate his artistic persona, that of the artist-genius, who was capable of working "miracles of painting" (Alberti [1435] 2012, 1: 41). Whether

<sup>34</sup> Giovanni Bellini, perhaps the most prolific Italian landscape painter of the fifteenth century, often attached a *cartellino* bearing his name to a branch in the foreground, as he does in *The Transfiguration* (c. 1480, Museo di Capodimonte, Naples) and *St Francis in the Desert* (c. 1476-8, The Frick Collection, New York). In the absence of a flat support, Pisanello imaginatively rendered his name as foliage growing out of the ground in *The Virgin and Child with Saints Anthony Abbot and George* (1435-41, The National Gallery).

<sup>35</sup> I do not agree with Lightbown's suggestion (2004, 368) that the receding letters were designed to enhance their legibility from below, attractive as this idea is. In my view, the signature's perspective would actually mar viewing from below, and if Crivelli had intended this, he would have depicted the letters flush with the picture's surface, not the landscape.

carved into fractured stone, or emblazoned in gold on an affixed label, Crivelli's signatures contemplate his role as a creator of religious images that would outlive him. The juxtaposition of ephemeral and durable materials further comments on the paradox between life's fragility and eternal salvation. This is particularly evident in the signature carved into the stone parapet, which resembles a tomb with an inscribed epitaph, and by extension functions as memorial to the artist. Patricia Rubin has noted that, unlike other types of painting, devotional works by Italian Renaissance artists were mostly signed, and that they can, therefore, be viewed as "offerings to the glory of god" (2006, 566). Indeed, Mantegna never felt the need to sign his secular paintings (Matthew 1998, 622). In light of this, it is hard not to see Crivelli's signatures as bound to the religious significance of his paintings, particularly when strategically placed near the body of Christ, as seen in the London *Dead Christ*. While their painted bravura solicits the prayers of the viewer, the omnipresence of Crivelli's signatures expresses the painter's desire to be close to the sacred.

## Bibliography

### Primary Sources

- Alberti, Leon Battista [1435] (2011). *On Painting*. Transl. Rocco Sinigalli. Transl. of: *De Pictura*. New York: Cambridge University Press.
- Filarete, Antonio di Pietro Averlino [c. 1464] (1965). *Treatise on Architecture*. Transl. by John R. Spencer. Transl. of: *Trattato d'architettura*. New Haven and London: Yale University Press.
- Pliny the Elder [77-9 AD] (2012). *Natural History*. 5 vols. Transl. by H. Rackham; W.H.S. Jones; D.E. Eichholz. Transl. of: *Naturalis historia*. London: Folio Society.

### Secondary Literature

- Aikema, Bernard (2003). "Il gusto del paradiso e la persona del pittore. Frutti, firme e altri particolari di Carlo Crivelli". *Arte Documento*, 17(19), 195-9.
- Ames-Lewis, Francis (2002). *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*. New Haven; London: Yale University Press.

- Boffa, David (2013). "Sculptors' Signatures and the Construction of Identity in the Italian Renaissance". Coonin, Arnold Victor (ed.), *A Scarlet Renaissance: Essays in Honor of Sarah Blake McHam*. New York: Italica Press, 35-56.
- Bolland, Andrea (2014). "Artifice and Stability in Late Mantegna". *Art History. Special Issue: Andrea Mantegna: Making Art (History)*, 37(2), 353-75.
- Campbell, Stephen J. (ed.) (2015). *Ornament and Illusion: Carlo Crivelli of Venice = Exhibition Catalogue* (Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 22 October 2015-15 January 2016). London: Paul Holberton Publishing.
- Coltrinari, Francesca; Delpriori, Alessandro (a cura di) (2011). *Da Venezia alle Marche. Vittore Crivelli. Maestro del Rinascimento nell'Appennino = Catalogo della mostra* (Palazzo del Popolo, Sarnano, 21 maggio-6 novembre 2011). Venezia: Marsilio Editori.
- Daffra, Emanuela (a cura di) (2009). *Crivelli e Brera = Catalogo della mostra* (Pinacoteca di Brera, Milano, 26 novembre 2009-8 marzo 2010). Milano: Mondadori Electa.
- Dania, Luigi (1998). "Un Crivelli ritrovato: la tavola dell'Annunziata di Ascoli Piceno". Bracci, Silvano (a cura di), *Il Culto e l'immagine. San Giacomo della Marca (1393-1476) nell'iconografia Marchigiana*. Milano: Federico Motta Editore, 70-5.
- Davies, Martin [1961] (1986). *National Gallery Catalogues, The Earlier Italian Schools*. London: The National Gallery.
- Di Lorenzo, Andrea (2008). "Carlo Crivelli ad Ancona". De Marchi, Andrea; Mazzalupi, Matteo (a cura di), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*. Milano: Federico Motta Editore, 304-21.
- Dunkerton, Jill; White, Raymond (2000). "The Discovery and Identification of an Original Varnish on a Panel by Carlo Crivelli". *National Gallery Technical Bulletin*, 21, 70-6.
- Fortini Brown, Patricia (1992). "The Antiquarianism of Jacopo Bellini". *Artibus et Historiae*, 13(26), 65-84.
- Goffen, Rona (1975). "Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas". *The Art Bulletin*, 57(4), 487-518.
- Goffen, Rona (2001). "Signatures: Inscribing Identity in Italian Renaissance Art". *Viator*, 32, 303-70.
- Golsenne, Thomas (2015). "Carlo Crivelli: Portrait of the Artist as a Cucumber". *Campbell* 2015, 78-93.

- Golsenne, Thomas (2017). *Carlo Crivelli et le matérialisme mystique du Quattrocento*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. Collection "Art & Société".
- Gudelj, Jasenka (2011). "Carlo e Vittore Crivelli a Zara". Coltrinari, Francesca, Delpriori, Alessandro (a cura di) (2001), *Da Venezia alle Marche. Vittore Crivelli. Maestro del Rinascimento nell'Appennino = Catalogo della mostra* (Palazzo del Popolo, Sarnano, 21 maggio-6 novembre 2011). Venezia: Marsilio Editori, 37-44.
- Hurwit, Jeffrey M. (2015). *Artists and Signatures in Ancient Greece*. New York: Cambridge University Press.
- Krüger, Klaus (2014). "Andrea Mantegna: Painting's Mediality". *Art History. Special Issue: Andrea Mantegna: Making Art (History)*, 37(2), 223-53.
- Land, Norman E. (1996). "Giotto's Fly, Cimabue's Gesture, and a *Madonna and Child* by Carlo Crivelli". *Source: Notes in the History of Art*, 15(4), 11-15.
- Land, Norman E. (1998). "Carlo Crivelli, Giovanni Bellini, and the Fictional Viewer". *Source: Notes in the History of Art*, 18(1), 18-24.
- Leopardi, Liliana (2003). "Carlo Crivelli e Tarsia: un nuovo documento". *Arte Veneta*, 60, 195-9.
- Lightbown, Ronald (2004). *Carlo Crivelli*. New Haven and London: Yale University Press.
- Lombardi, Francesco (1982). "Una 'Maddalena' di Carlo Crivelli per i conti di Carpegna". *Studi montefeltrani*, 9, 21-35.
- Matthew, Louisa (1998). "The Painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures". *The Art Bulletin*, 80(4), 616-48.
- Mazzalupi, Matteo (2008). "Nicola di maestro Antonio". De Marchi, Andrea; Mazzalupi, Matteo (a cura di), *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*. Milan: F. Motta, 250-95.
- McHam, Sarah Blake (2013). *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance. The Legacy of the Natural History*. New Haven; London: Yale University Press.
- Mori, Gioia (1983). "'Quarta fuit sanguinis a deitate': la disputa di S. Giacomo della Marca nel Polittico di Massa Fermana di Carlo Crivelli". *Storia dell'arte*, 47, 17-27.
- Motture, Peta (2007). "Agostino di Duccio and Carlo Crivelli: Playing with Two and Three Dimensions". Cooper, Donal; Leino, Marika (eds.), *Depth of Field: Relief Sculpture in Renaissance Italy*. Bern: Peter Lang, 149-168.
- Rawlings, Kandice (2013). "Andrea Mantegna's *Saint Mark* and the Origins of the *Cartellino*". De Maria, Blake, Frank, Mary E. (eds.), *Reflections on Renaissance Venice: A celebration of Patricia Fortini Brown*. Milan: 5 Continents Editions, 23-31.
- Rubin, Patricia (2006). "Signposts of Invention: Artists' Signatures in Italian Renaissance Art". *Art History*, 29(4), 563-99.
- Watkins, Jonathan (1998). "Untricking the Eye. The Uncomfortable Legacy of Carlo Crivelli". *Art International*, 5, 48-58.
- Williamson, Beth (2004). "Altarpieces, Liturgy and Devotion". *Speculum*, 79(2), 341-406.
- Wright, Alison (2015). "Crivelli's Divine Materials". Campbell 2015, 56-77.
- Zampetti, Pietro [1961] (1986). *Carlo Crivelli*. Florence: Nardini.

## Correggio, Anselmi e Rondani Firme d'artista nella Scuola di Parma

Elisabetta Fadda  
(Università degli Studi di Parma, Italia)

**Abstract** Antonius Laetus, Hirundo: these are the latinized signatures of Antonio Allegri called Correggio and his assistant from Parma Francesco Maria Rondani. Michelangelo Anselmi instead, signed one of his altarpiece with a cabalistic writing method. That was one of the encrypted alphabet used by Cornelio Agrippa. According to previous studies, often the artist name matches with his portrait. On the contrary this essay analyzes signatures, words and their variant spelling as a signifiant, as images translating a message, in the same way as in a calligram or a rebus.

**Sommario** 1 Icones simbolicae e Imagines agentes. – 2 Anton Laet.

**Keywords** Parma. Rebus.

*Antonius Laetus, Hirundo*: queste le firme latinizzate di Antonio Allegri detto il Correggio e del suo collaboratore parmense Francesco Maria Rondani. Michelangelo Anselmi invece, ha firmato una delle sue pale d'altare utilizzando uno degli alfabeti cifrati di Cornelio Agrippa, un metodo di scrittura cabalistica. Tale varietà di firme è stata altre volte indagata ed è stato anche dimostrato come il nome stesso dell'artista, venga a coincidere col suo ritratto intellettuale.

In questo saggio invece, firme e parole, con le loro varianti linguistiche e alfabetiche, vengono analizzate innanzitutto come significanti, quali immagini che traducono un messaggio, come in un calligramma o in un rebus.

### 1 Icones simbolicae e Imagines agentes

Il dipinto raffigurante la *Madonna col Bambino fra i Santi Rocco e Sebastiano*, proveniente dal duomo e ora nella Galleria Nazionale di Parma, reca un cartiglio (fig. 1) con degli strani quadratini geometrici, simili all'alfabeto ebraico, che a lungo liquidati come oggetto con dei segni illeggibili, altro non sono che la firma in latino del suo autore composta dalle lettere di un alfabeto cifrato.

Scrivendo infatti le lettere alfabetiche seguendo un tracciato ortogonale e sostituendo a ogni

segno la corrispettiva lettera, si leggerà: «*MI-CHAELE ANGELUS DE ANSELMIS PINGEBAT*» (Fadda 2003, 42; 2004, 76; 2005, 300). Nessun dubbio pertanto, che l'autore della grande tavola parmense sia Michelangelo Anselmi, pittore nato a Lucca e non Raffaellino da Reggio, come erroneamente ritenuto in passato (De Lama 1824, nr. 65; Fadda 2004, 75-6). L'alfabeto cifrato che Anselmi ha qui utilizzato si trova pubblicato da Cornelio Agrippa (1533, 3: 30) nel *De occulta philosophia* e successivamente è ricordato anche da Giovanni Battista Della Porta (1563, 93) e da Blaise de Vigenère (1587, 275) nei loro trattati di crittografia, come esempio di alfabeto in uso presso gli antichi cabalisti. Tra tutti quelli classificati, questo tuttavia risulta essere il più semplice, che anche «*mulierculae, et pueri etiam utuntur*» (1563, 93). Pur essendo discendente di una famiglia che aveva dato i natali a uno scienziato illustre, quale Giorgio Anselmi seniore,<sup>1</sup> ricordato per i suoi studi medici, alchemici e astrologici, l'uso da parte di Michelangelo Anselmi di un simile cifrario, ampiamente descritto nei libri, non sembra pertanto avere avuto finalità occulte, bensì, molto più semplicemente, ludiche.<sup>2</sup> L'incomprensione di fronte a questi segni è solo da parte dello spettatore attuale e quello che Michelangelo Anselmi utilizza (e in questa unica opera) è semplicemente un diverso

1 Cf. I Guicciardini 1990, 235; Cortesi Bosco 2000, 107-8, nota 90. Foucard 1885, 44; Quattrucci, 1961.

2 Più efficaci le diverse modalità di scrittura e comunicazione utilizzate a Mantova per le lotte politiche nel Cinquecento: cf. Bonora 2014.



Figura 1. Michelangelo Anselmi, *La Madonna col Bambino fra i santi Rocco e Sebastiano*, particolare. Olio su tavola, 239,8 × 152,8 cm. Parma, Galleria Nazionale © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Complesso Monumentale della Pilotta)



sistema figurale della scrittura alfabetica, in cui i segni e i disegni sostituiscono il significante linguistico.

Alle date in cui Michelangelo Anselmi realizza il dipinto firmato dallo strano cartiglio, i pittori al lavoro a Parma dovevano ben conoscere non solo i testi che avevano fatto apprezzare Giorgio Anselmi seniore perfino a Cornelio Agrippa o all'abate Tritemio, testi di cui il nipote, Giorgio Anselmi juniore, poeta, allievo del Beroaldo, stava curando la pubblicazione, ma anche altri testi letterari, poetici e mnemonici, in cui, vedremo, la comunicazione avviene attraverso le immagini. I contatti tra intellettuali e artisti a Parma è documentabile in moltissime circostanze: limitiamoci a ricordare tra gli esempi, il fatto che gli Anselmi (della famiglia del medico scienziato) condividevano la cappella gentilizia con quella della famiglia del pittore; o tra le relazioni di amicizia sancite dai battesimi (cf. Vaccaro 2007) che il figlio di Giorgio Anselmi, Bartolomeo (Grapaldo 1517, libro I, cap. X; Affò 1791, 12-4; Pezzana 1852, 67-8; 1859, 247), padre di Giorgio juniore, fu padrino di Maria Caterina, sorella del Parmigianino, mentre una sua figlia, ugualmente chiamata Caterina (Medioli Masotti 1986, 231-83), fu la moglie del poeta Andrea Baiardi (cf. Affò 1791, 94; Baiardi 2008; Vaccaro 2001) e madre di Francesco ed Elena Baiardi Tagliaferri (rispettivamente committenti di *Amore che fabbrica l'arco* e della *Madonna dal collo lungo*, del Parmigianino).

Rebus, geroglifico, emblema, impresa, tutte quelle forme in cui il disegno, sostituendo la scrittura, rappresenta la lingua, o in cui parole e immagini trasmettono messaggi via via più complicati, trovano a Parma applicazione grazie anche alla ricezione precocissima di due testi fon-

damentali: gli *Hyeroglyphica* di Orapollo (1996) e l'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (1998).

Nel monumento funebre di Vincenzo Carissimi (Talignani 1997) nel duomo di Parma, l'autore, Giovan Francesco d'Agrate, ha scolpito sui lati accanto alla scritta *QUIS EVADET*, uno dei trofei illustrati nel volume di Francesco Colonna. Il disegno preparatorio al monumento accluso al contratto con lo scultore, prevedeva al centro del sarcofago anche un ulteriore geroglifico polifiliano, quello che recita *Patienta est ornamentum custodia et protectio vitae* (e che ora ritroviamo invece in un altro sepolcro parmense, nella chiesa di Santa Maria della Steccata, realizzato per celebrare Sforzino Sforza (cf. 2008), conte di Santafiora, morto nel 1523 (fig. 2).

Nella stanza attribuita ad Alessandro Araldi nel monastero di San Paolo a Parma, adiacente alla Camera dipinta da Correggio, si trova invece una lunetta col geroglifico di Orapollo che illustra l'«Impossibile». La sua presenza in un monastero benedettino non deve stupire: è infatti nel chiostro del monastero padovano di Santa Giustina che a fine Quattrocento, Bernardo da Parenzo si serve di geroglifici e simboli egizi per illustrare le storie di San Benedetto (Giehlow 2004, 127-31; Castelli 1979, 30; De Nicolò Salmazo 1989, 13-7) e furono proprio i Benedettini, a giudicare dai loro scritti, che per primi riferirono degli Egizi nei primi secoli dell'Era cristiana.<sup>3</sup>

Il monumento Carissimi ha fatto interrogare gli studiosi circa la fortuna del *Poliphilo* a Parma e pensando all'universo letterario, figurativo del Colonna e ai rapporti tra Parma e l'area veneziano-trevigiano-padovana, per primo è stato

3 Nel XV secolo la scrittura egizia verrà considerata perfino traduzione dei pensieri divini, cf. Castelli 1979, 28



Figura 2. Gianfrancesco D'Agrate, *Sepolcro di Sforzino Sforza*. Parma, Santa Maria della Steccata

indicato il vescovo di Treviso Bernardo de Rossi, col suo segretario Broccardo Malchiostro, committenti di Lorenzo Lotto. Costoro infatti erano di Parma, il primo entrato nel vescovado di Treviso all'età di sedici anni nel 1485 e che quando nel 1522 deciderà di rientrare in Emilia, verrà assassinato (Cortesi Bosco 2000, 95) il giorno stesso dai suoi parenti, lasciando in città anche i dipinti del Lotto, pittore «amante dei giochi a chiave e degli esercizi di intelligenza» (Lucco in Lucco, Brown 1998, 116) che faceva giochi di parole col suo stesso nome. Notorie infatti sono la sua firma-rebus (Matthew 1998, 616-148. Simoni 2010; Matera 2010) nella scena con Lot e le figlie nelle tarsie di Santa Maria Maggiore, e i rebus che indicano i nomi degli effigiati nei suoi ritratti, come la luna con al suo interno le lettere «Ci» nel cielo notturno alle spalle del ritratto di Lucina Brembati (Gentili 1989), o la tappezzeria di broccato, decorata da cardi, alle spalle del succitato Broccardo Malchiostro.

Simili esempi sono anche nell'arte a Parma: si veda per primo, l'enorme elmo (che in latino si dice *galea*) che nel *Ritratto di Galeazzo Sanvitale* del Parmigianino, ora a Capodimonte, allude al nome dell'effigiato, *Galeatus* (Thimann 2002, 99).

Non è mai stato notato, ma anche in un altro ritratto eseguito in contemporanea da Francesco Mazzola, quello di Lorenzo Cybo conservato a Copenaghen (fig. 3), si ritrova sul vassoio in primo piano del dipinto un dado (che in greco si traduce in *κύβος* (*cubos-cybos*); e nello stesso quadro altri simboli spiegano il perché della spilla da cappello che porta l'effigiato e in cui compaiono le colonne d'Ercole col motto *plus ultra*, emblema di Carlo V. Accanto al dado in primo piano c'è infatti un vassoio con delle monete, che nell'*Ars memorandi notabilis per figuras evangelistarum* corrisponde

proprio al *Tributo a Cesare* (*L'arte della memoria* 2006, 113).

Il libretto appena citato, è uno dei trattati medievali di quella che chiamiamo banalmente mnemotecnica, la pratica che serve a sviluppare la memoria.

L'arte della memoria<sup>4</sup> si basa sulla norma che le immagini di cose inconsuete e stravaganti, chiamate *imagines agentes*, si imprime più facilmente nei ricordi di quelle banali. Associando queste immagini (simbolo di ciò che si vuole ricordare) a una serie di luoghi facilmente memorizzabili (quali le stanze di una abitazione o le parti del corpo) sarà sufficiente ricordare i simboli nella loro distribuzione spaziale per farsi tornare in mente il tema di un discorso. Le figure sono considerate luoghi della memoria che favoriscono il ricordo e che si associano a un soggetto preciso.

Gli alfabeti visivi per cui i segni sono figure, e i trattati sui sistemi mnemonici hanno nel Cinquecento la loro massima diffusione: fra questi troviamo testi come quelli di Giovan Battista della Porta (1996) che, concordando con la correlazione - equazione umanistica della pittura, intesa come poesia muta e della memoria come pittura parlante, sottolinea sempre più l'importanza delle arti figurative nella costruzione delle immagini mnemoniche.

Ritratti e firme possono dunque aver avuto la funzione di *imagines agentes*.

## 2 Anton Laet

Al museo dell'Ermitage di San Pietroburgo (Cf. Sarnova 2006; Krasnobaeva 2009, 51-66; Muzzi 2009; Kustodieva 2011, 192-93), si conserva

4 Cf. Yates 1972; Carruthers 1990; Bolzoni 1995; 2002; Mino Gabriele, «Introduzione», in *L'arte della memoria* 2006.



Figura 3. Parmigianino, *Lorenzo Cybo*. 1524. Olio su tavola, 126 × 104 cm. Copenaghen, Statens Museum forr Kunst

l'unico ritratto femminile eseguito da Antonio Allegri detto il Correggio (fig. 4). Il quadro è giunto nel 1925 al palazzo - Museo Jusupov di Leningrado e precedentemente si trovava presso gli Jusupov di Archangel'sk. Sebbene la collezione del principe Nicolaj Yusupov fosse l'esito di numerosissimi acquisti fatti durante i suoi viaggi in Europa tra il 1770 e il 1780, il quadro del Correggio gli fu venduto in Russia nel 1800 dal commissionario italiano Pietro Concolo, veneziano, in rapporto anche col Canova.

Il dipinto, reso noto alla letteratura occidentale da Roberto Longhi, che ne proiettò la diapositiva di vetro al convegno degli storici dell'arte organizzato a Parma a *latere* della mostra del 1935 (Fadda 2017a, 66), è firmato. Sul tronco d'albero alle spalle dell'effigiata, si legge infatti «ANTON LAET (us)».

L'opera sembra databile al 1519 perché la firma Antonio Lieta compare negli scritti di Correggio e nel suo catalogo a partire da una lettera (scoperta da Andrea Muzzi 2016), inviata dal pittore a Girolamo da Monferrato nel luglio di quell'anno.

Sul dipinto c'è una scritta in greco lungo il bordo del piatto che la donna ci porge e in cui sta scritto: «ON NHIENΘΣ AX----"» citazione mutila di alcuni versi dell'*Odissea*, (Hom., *Od.*, IV, 220-2), che raccontano che Elena, figlia di Zeus, durante un banchetto offerto da Menelao all'esercito affranto di Telemaco, mise nel vino un farmaco chiamato Nepente (Vellay 1957, 106-7), curativo contro l'ira e il dolore per far scacciare ai commensali ogni angoscia e tristezza.

Diverse sono state le proposte<sup>5</sup> tese ad identificare la donna ritratta: alcuni hanno ritenuto l'immagine quella di Veronica Gambarà e altri di Ginevra Rangone o della regina Artemisia, triade di vedove, per via dell'abito scuro della dama che, nonostante la scollatura e il raffinato copricapo, è stato ritenuto un abito vedovile. Tra i nomi di dame candidate ad essere l'antica nobildonna effigiata da Correggio, anche le poetesse (poiché la pianta dipinta sullo sfondo è stata ritenuta quella dell'alloro) oppure una terziaria francescana, per la presenza del cordone annodato e dello scapolare triangolare appeso al collo della donna. Il cordone (Danieli 2006, 208) ostentato nel dipinto

tuttavia non ha tre nodi, come nel cingolo francese, ma solo uno.

Le grandi dimensioni del ritratto, la citazione in greco e la firma latinizzata sembrerebbero indicare una commissione molto importante, e la figura «sta offrendo la tazza, cioè il suo contenuto, a chi la guarda e il suo sguardo enigmatico sembra invitare ad accogliere questo dono» (Spagnolo in Coliva 2008, 104).

Nel passo dell'*Odissea* la bevanda *nepente* era stata preparata da Elena per essere offerta ad altri, ma la citazione sulla tazza, non vuole evocare affatto il tema del dolore; non c'è nessuna tristezza in questa figura, anzi il contrario. Non crediamo nemmeno che il vestito della donna alluda a un lutto o a uno stato di vedovanza.

Giancarla Periti (2004)<sup>6</sup> ha considerato lo stile della produzione artistica di Correggio proprio in relazione al nome adottato, Laetus-Lieto, e ha saputo dimostrare che l'artista ha programmaticamente fatto coincidere la sua identità personale e artistica praticando un'arte lieta, quasi che chiamandosi Allegri, il suo nome dovesse di conseguenza dare forma pittorica all'allegria.

Difficile contraddire questo pensiero e i numerosi esempi portati a supporto di questa affermazione. Sarebbe bastato ricordare che per sua figlia, Correggio scelse il nome di Letizia: Letizia Allegri (cioè Letizia lieta). Tra l'altro, uno dei quadri eseguiti da Correggio per lo studiolo di Isabella d'Este, *l'Allegoria del vizio*, conservato al Louvre, ha in basso a mo' di firma perfino una figura che ride, non prevista nel disegno preparatorio conservato al British Museum (Popham 1957, 167), che sembrerebbe identificabile con *Jocus*, il fratello di Eros nella mitologia, che facendo ridere, rendeva allegri.

Fosse «mera bizzarria o capriccio giovanile» (Pungileoni 1817, 1: 181) questo tradurre in tutti i modi il suo cognome, fatto sta che il ritratto di San Pietroburgo sembrerebbe avere una relazione anche con la *Gioconda*: se nel celeberrimo quadro (Zapperi 2012, 109) di Leonardo è il sorriso a garantirne il titolo, altrettanto si può dire del quadro di Correggio, ma in questo caso a dar gioia e conforto sono la bevanda di Elena, il Nepente, e il nome dell'artista, Laet(us).

La donna veste i panni di Elena per offrire

5 La bibliografia sull'opera è vasta, vedi, anche per la bibliografia precedente: Periti 2004, 459-76; scheda di M. Danieli in *Mantegna a Mantova* 2006, 208; scheda di Spagnolo in Coliva 2008; scheda di M. Giusto in Coliva 2008, 306; scheda di D. Ekserdjian in Ekserdjian 2016, 188.

6 Sul ritratto del pittore: Spagnolo 2008, 21-45; su altri modi da parte del Correggio di giocare con la sua firma, vedi i documenti citati in Fadda 2008.



Figura 4. Correggio, *Ritratto di dama*. 1520 ca. Olio su tela, 103 × 87,5 cm. San Pietroburgo, Ermitage

un vino particolare che da allegria. Secondo i lessici simbolici del Cinquecento «Vinum est hilaritatem» (Ricciardi 1591, 273r, nota 21) e dare da bere una tazza di «NHIIENΘΣ» significa proprio dar da bere una tazza di felicità per dimenticare le preoccupazioni.

Possiamo però domandarci se questo sia o meno un ritratto reale e non sia piuttosto un ritratto ideale o di tipo poetico. Filostrato ricorda che Eumelo fece un ritratto di Elena (*Vita dei Sofisti*, 11, nota 5; cf. anche 2008, 97 nota 3) e ritratti di Elena sono considerati esempi di un «paradigma di suprema bellezza» (Caciorgna in Caciorgna, Guerrini 2003, 181-7; cf. anche Bettini, Brillante 2002, 159-71).

Come ricordato, l'attribuzione del quadro a Correggio si deve a Roberto Longhi, dopo che Alexandre Benoit aveva proposto l'attribuzione a Lorenzo Lotto, non riconoscendo la firma latinizzata del pittore, che però gli aveva fatto commentare: «*Qui est cet Antoine dont la dame fait la joie?*» (1958; ora anche in 2016, in part. 89). Roberto Longhi citava con orgoglio questo fraintendimento per mettere in maggiore evidenza il proprio occhio e il suo acume di conoscitore (senza tralasciare di ricordare che perfino Adolfo Venturi nel 1929, era caduto in inganno e aveva approvato l'attribuzione a Lotto del Benoit). Quest'ultimo in effetti, sbagliava riferire a un artista diverso da Correggio il quadro, che è firmato. Siamo sempre fedeli ai giudizi longhiani e tuttavia, forse Benoit poteva avere ragione nel vedere nel quadro «*la dame qui fait la joie d'Antoine*».

Nella poesia del Cinquecento, ricorre spesso un topos poetico, quello del ritratto in versi dell'amata,<sup>7</sup> un topos che influenzerà a sua volta la pittura. Alcuni celebri ritratti del Cinquecento italiano non vogliono già riprodurre i tratti di una donna individuale, ma quelli di una donna ideale che i poeti descrivevano coi loro versi e che nel ritratto della fanciulla amata da Petrarca, Laura, dipinto da Simone Martini, ha il suo archetipo (Zapperi 2012, 107). In certi casi tuttavia i ritratti ideali travestono quelli di una donna reale. Ne troviamo esempi nelle poesie di Lorenzo il Magnifico o del Bembo e a Parma

nel canzoniere petrarchesco di Enea Iripino, il cui manoscritto datato 1520, si conserva alla Biblioteca Palatina. Ne abbiamo inoltre molteplici esempi artistici, come nel caso del ritratto di Ginevra de Benci, amata dal Bembo e ritratta da Leonardo.

Un ulteriore esempio pittorico in questo senso ce lo offre a Parma anche Francesco Maria Rondani<sup>8</sup> (fig. 5) che autoritrae sé stesso in veste di sincero innamorato giocando poeticamente sulla traduzione in latino del suo cognome Rondani (o Rondine), in *Hirundo*. I versi e la pittura lo descrivono, infatti è scritto:

HEC EST VIVA TVI DVLCIS VICTORIA  
AMA(N)TIS / HIRVNDI DOCTA PICTA  
FIGVRA MANV / QVA(M) PRECOR VT  
SERVES NE QVID CORR(V)PERE POSSIT  
/ EXIGIT HOC ETIA(M) NO(N) SIMVLATVS  
AMOR

Questa è la vittoria, la viva immagine del tuo dolce amante, dipinta dalla dotta mano del Rondine, che ti prego di conservare in modo che nulla lo possa rovinare; lo richiede anche l'amore sincero.<sup>9</sup>

A garantire la purezza e sincerità dell'amore dichiarato sono l'abito bianco (poiché «ogni colore ha il suo significato...il bianco purità e fede» Gottfredi 1913, 269) e la rondine è simbolo di amore imparziale, perché nutre i propri figli in parti uguali.<sup>10</sup> Il ritratto da dunque un volto alle parole.

Anche nel *Libro d'arme e d'amore nomato Philogine*,<sup>11</sup> composto da Andrea Baiardi prima del 1511, troviamo un ritratto figurato, ma questa volta in una forma cifrata (fig. 6). Nel testo del Baiardi, il personaggio Rinaldo, innamorato della bella Scaldacuore, le dedica un componimento poetico (uno strambotto) che per poterle essere consegnato di nascosto durante un ballo, viene *zifferato* (cioè cifrato) da un pittore. Lo strambotto recita:

Chiusa è la fiamma che tormenta il petto | e per  
celata star rovina il cuore | aspettar non porro quel

7 Pozzi 1993, 145-9; Pommier 2003, 83-95; Pich 2007; Bolzoni 2010, in part. 114-5; Woods Marsen 2001, 64-87; Walter, Zapperi 2006; Bolzoni 2013, 210-8.

8 Su questo artista vedi Fadda 2017b.

9 La traduzione è quella proposta da Lucco in *Le ceneri violette* 2004, 162.

10 La rondine ha la reputazione di nutrire i propri figli in maniera equa, in modo che a ognuno spetti la sua parte (Aris., *Hist. an.*, IX, 6; Ael., *NA.*, III, 25; Valeriano, *Hieroglyphica*, XXII, «de Hirundine Aequalitas»).

11 *Libro d'arme e d'amore nomato Philogine... composto per il Magnifico Cavalliero Messer Andrea Baiardo da Parma*, in Vinegia 1530, libro II, ii.



Figura 5. F. M. Rondani, *Autoritratto in veste di innamorato sincero*. Milano collezione Rob Smeets

che io aspetto | che come torza accesa sto in l'ardore | a la catena al mio groppo ristretto | aspra è la vita, la Fortuna e Amore | se da mia stella non me dato pace | il corpo solverà morte con face.

Lo strambotto cifrato è un rebus (fig. 6). L'autore, Andrea Baiardi (Affò 1791, 94-104), nominato cavaliere aurato da Ludovico il Moro, nel 1494 ed era ancora al suo servizio quando nel 1500 Milano cadeva in mano a Luigi XII re di Francia, e anche Parma veniva di conseguenza assoggettata al nuovo sovrano. Ad Andrea Baiardi, la galanteria del popolo francese piace e Luigi XII decise di nominarlo suo Capitano degli uomini d'arme, incoronandolo poeta.

Nel testo del *Filogine* tanti sono gli aspetti autobiografici in cui Andrea Baiardi ricorda le sue amicizie: Roberto e Ugo Sanseverino, Boso Sforza, i conti Torelli di Montechiarugolo,

Nella casa del Baiardi a Parma come alla corte di Ludovico il Moro, sono documentate le feste. Nel 1510, ad esempio, mentre Gran Maestro a Parma, cioè governatore per conto del re di Francia in Italia, era Charles d'Amboise, costui un sabato 30 novembre, in casa Baiardi:

*elese invidatori de una festa qual destinava di far, o fosi bordelo, Andrea Baiardo, il conte Battista Quartaro, [...] Zan Francesco Garumberto deto' Bordigon' e Zan Francesco Tagliafero, cavaliere, fiolo di Lodovico, quali invitaron le nostre cittadine a la festa fra le quali furon: mad. Damisela, moglie del conte Francesco la figlia del commerciante ricchissimo Marco Garsi, una fiola di Andrea Baiardo, [...] la moglie di Scipione Rosa, la moglie di Jacopo Cornazano, e altre donne assai con le quale fu fata la festa vituperosa, né vi poterono andare la maggior parte de mariti loro o altri dela città [...] E, nel uscita, francesi fecero un grande levare di berrette a parmegiani.* (Smagliati 1970, 90)

Ma cosa avevano costoro da festeggiare in casa di Andrea Baiardi e chi c'era con lui, che offriva la casa «ai francesi e consentivano alle loro donne di partecipare a feste in cui sarebbero state bacciate sulla bocca, come i francesi usavano con grande scandalo del resto della cittadinanza?» (Arcangeli 2007, 289). Speriamo che le modalità dei festeggiamenti fossero lecite, visto che tra

i partecipanti c'era la figlia stessa del Baiardi, Elena, con la milanese Madamigella Trivulzio, sposa di Francesco Torelli e figlia di Gian Giacomo e c'era anche Caterina dalla Rosa, moglie di Scipione. Quest'ultima si chiamava in realtà Caterina da Piacenza, ed era la sorella di Giovanna, la badessa del monastero benedettino di San Paolo. Andrea Baiardi ospitava i più importanti ministri del re di Francia «allorché per amplissima Patente, il suo figliuolo Gian Marco, eletto venne commissario delle tasse de' cavalli in luogo di Gian Francesco Garimberti, ch'era stato ammazzato dal cavalier Scipione della Rosa» (Affò 1791, 100). Scipione della Rosa aveva ucciso quest'ultimo proprio per avere l'amministrazione del monastero benedettino di San Paolo a Parma.

Il gusto per l'antico e gli studi antiquari delle lunette della camera dipinta dal Correggio, derivate da monete romane antiche, la festa o il rebus del *Filogine* di Andrea Baiardi, ci ricordano la cultura della Milano Sforzesca, che notoriamente «rivendicava la sua qualità di seconda Roma» (Agosti 1990, 63) e in cui risiedeva anche Leonardo da Vinci. Gli stessi protagonisti di quella stagione milanese si ritrovano a Parma, città dello stato di Milano, in cui Leonardo stesso, è documentato. A Parma ad esempio, avevano casa anche i Sanseverino, conti di Caiazzo, famosi per la loro scuderia di cavalli pregiati (cf. Fara 2014).

Di Leonardo sono noti i giochi di rebus (cf. Marinoni 1954, 123-239) e le diverse imprese (Bambach 2003), la cui moda Paolo Giovio faceva risalire alla «venuta del re Carlo VIII e di Lodovico XII in Italia» (1863, 4).

Tornando allora all'argomento del nostro testo, alla luce della scarsissima produzione ritrattistica del Correggio dobbiamo a Maddalena Spagnolo (2008, 104) l'aver indicato una pista per la provenienza del ritratto ora a San Pietroburgo.

Nella collezione di Caterina Nobili Sforza, contessa di Santa Fiora, si trovavano infatti due ritratti femminili attribuiti al Correggio.<sup>12</sup> La collezione vantava molti dipinti parmensi, non solo perché suo cognato fu il cardinale Alessandro Sforza da Santa Fiora, vescovo di Parma dal 1560 al 1573, ma perché il suo secondo marito, sposato nel 1552, era Sforza Sforza di Santafiora

<sup>12</sup> Lo si apprende dal resoconto che Rudolph Conraduz, vice cancelliere dell'Imperatore Rodolfo II, invia al sovrano nel 1585 «Un ritratto d'una donna di casa d'Ossi Ferrarese vestita all'antica, mezza figura con un altro simile all'incontro di Correggio. Queste due pitture sono cosa unica e divina» (Ulrich 1870, 50).





Figura 6. Libro d'arme e d'amore nomato Philogine... composto per il Magnifico Cavalliero Messer Andrea Baiardo da Parma. © Vinegia 1530, Libro II, ii

(cf. Corsini Sforza 1898) (il figlio di Sforzino, il cui sepolcro abbiamo ricordato nella chiesa di Santa Maria della Steccata, fig. 2) che abitava a Parma nel palazzo Santafiora in un piazzale che ancora oggi porta il loro nome.

Se il quadro di San Pietroburgo provenisse dunque da Parma, con chi identificare la donna ritratta? Fra le nobildonne in città nel 1520 circa, è stata candidata da ultimo anche Laura Pallavicino Sanvitale, considerando la pianta alle spalle dell'effi-

giata come l'alloro (Giusto 2008, 306). Correggio invece, oltre ad aver dipinto in evidenza l'edera (De Tervarent 1964, 239), pianta sacra a Bacco, allusivo al vino, sullo sfondo del nostro dipinto ha messo il timo serpillo, la pianta del Nepente.

Le fonti letterarie chiamano infatti il Nepente anche *Hélénion*, utile a fare una crema di bellezza femminile ma che mescolata al vino, procurava il piacevole stordimento. *L'Helenion* viene descritto anche da Plinio e Teofrasto<sup>13</sup> (e classificata tra le piante coronarie) che, cercando una corrispondenza coi vegetali conosciuti, lo facevano coincidere con questa varietà del timo.

Motivi stilistici, quali il confronto fra l'intreccio dell'acconciatura della nobildonna del quadro in esame e quello dei nastri del soffitto della Camera in San Paolo, hanno da sempre portato almeno ad associare i dipinti alla stessa data, ma le relazioni tra le due opere dovettero essere altre.

Nella Camera di San Paolo gli affreschi del Correggio sono accompagnati da diversi motti in latino e in greco (la cui distribuzione fu purtroppo alterata nell'Ottocento) variamente interpretati, ma che per quanto riguarda le scritture in greco sono innanzitutto l'anagramma<sup>14</sup> del nome della badessa Giovanna: «IOANNA PLHKENTIH». Anche nei diversi motti in latino, in frasi come «IOVIS OMNIA PLENA» (tutto è pieno di Giove) le iniziali *IO PL* alludono al nome della badessa. Questi affreschi sono infatti una sorta di emblema-impresa rinascimentale che in parte assume una forma enigmistica e che accostando parole e figure veicola un messaggio destinato alle monache del monastero.<sup>15</sup>

Nell'appartamento di Giovanna da Piacenza uno dei motti - tratto da Orazio (Hor., *Carm.*, III, 29) - recita «ERIPTE MORAE» («rompi gli indugi»), frase con cui il poeta apostrofa Mecenate per invitarlo all'*otium* e a bere del vino.

Un'altra dama del Rinascimento vestita in modo simile a quella del dipinto in Russia, è stata ritenuta una monaca (Cropper 2001; Falciani 2008): parliamo della *Monaca* degli Uffizi, attribuita in passato a Raffaello e Leonardo e Giuliano Bugiardini e oggi catalogata come opera di Ridolfo del Ghirlandaio. La coperta del ritratto ha una decorazione a grottesche con una maschera e una scritta: «SUA CUIQUE PERSONA»

13 Theophr., *Hist. pl.* (II, 1-3, VI, I, 1; VI, 2-3; VII, 2-4); Plin., *HN.*, XXI, 33, 59-159, 91.

14 La funzione degli anagrammi è qui quella teorizzata nella *Metametrical* di Caramuel (1663); cf. Fadda, in corso di stampa.

15 Se ne accorge per primo Pezzana 1825, 6: 321; in maniera diversa ne tiene poi conto Catellani 1975; Barocelli 2010; Periti 2016; Fadda, in corso di stampa.

(«a ciascuno la sua maschera») una sentenza che ritroviamo simile intarsiata nel monastero di San Paolo a Parma, dove è scritto «SUA CUIQUE MIHI MEA» (Dempsey 1990): «a ciascuno la sua a me la mia (maschera)».

Una figura abbigliata come nel dipinto dell'Ermitage, compare innanzitutto nel monastero benedettino di San Paolo a Parma tra gli affreschi di Alessandro Araldi del cosiddetto *Sacello di Santa Caterina* e trovo notizia (cf. Ferrario 1820, 448-9) che prima dell'imposizione rigida della clausura, le canonichesse benedettine di Remiremont (monastero benedettino francese) sopra una camicia dalle maniche bianche indossavano una sopravveste scura smanicata detta 'pazienza'.

Se la nobildonna ritratta da Correggio fosse la badessa Giovanna e il nostro ritratto nascondesse, come in San Paolo, un gioco e un rebus, come lo interpreteremmo?

Nel quadro abbiamo vari elementi e lettere disposte in diversi luoghi, o, se usiamo il termine dei trattati di mnemotecnica, *loci* della memoria.

La donna è figura pia e forse il suo cognome è proprio Piacenza o PLHKENTIH; Benoit pensava che «allietasse Antonio»; nel quadro c'è scritto a sinistra «Anton Laet» e proseguendo in basso «ON NHIENΘΣ AX».

Sono poi dipinte una catena che regge uno scapolare a forma di 'V' e una corda con un nodo.

Nei rebus di Leonardo, una catena al collo vuol dire *col* (Marinoni 1954, 142). Il nodo invece (una delle figure più ricorrenti) trova diverse corrispondenze: lo vediamo nello strambotto di Andrea Baiardi (fig. 5) e più volte in Leonardo stesso, per il quale il nodo è anche un vincolo che traduce il suo stesso cognome, Vinci, come nel *Poliphilo*. Nel testo del Colonna da cui siamo partiti, e che in più occasioni Correggio dimostra di conoscere (cf. Nygrem 2015) e citare, per tradurre in geroglifico il motto *Omnia vincit Amor*, viene infatti descritto un vaso da cui fuoriescono le fiamme (d'amore) annodato a un mondo (omnia) da un ramoscello di vinco (cf. M. Gabriele in Colonna 1998, 2: 624).

Nel nostro caso tuttavia il nodo è un nodo,<sup>16</sup> come in certe divise araldiche.

Se la firma abbreviata «Anton Laet» e i versi mutili *on nepentes a ki* dovessimo considerarli come sole lettere da scandire foneticamente, la composizione che ne deriva è: «PIA (che) Laet

Anton ON NEPENTE SA CHI» cioè «Piacela e tanto, non ne pente sa chi». La catena con lo scapolare a V diventa *Col Vi*, e se il nodo lo consideriamo per quello che è leggeremo: *col vi nodo*.

Rimane il cordoncino che in italiano, come il laccio e il cordone, si può definire 'correggiolo'.

Seguendo alcune regole<sup>17</sup> dell'enigmistica e salvo errori, il finale del nostro gioco acquista questo senso: «lo do a Correggio col vino: piacela e tanto, chi non sa, ne pente».

## Bibliografia

- Affò, Ireneo (1791). *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, vol. 3. Parma: Stamperia reale.
- Agosti, Giovanni (1990). *Bambaia e il classicismo lombardo*. Torino: Einaudi.
- Agrippa von Nettesheim, Heinrich Cornelius (1533). *De Occulta Philosophia*. Colonia: Cum gratia Cesareum Maiestatis.
- Arcangeli, Letizia (2007). *Principi, homines et "partesani" nel ritorno dei Rossi*. Arcangeli, Letizia; Gentile, Mino (a cura di), *Le signorie dei Rossi di Parma tra XIV e XVI secolo*. Firenze: University Press, 231-306.
- Baiardi, Andrea (1530). *Libro d'arme e d'amore nominato Philogine...composto per il Magnifico Cavaliero Messer Andrea Baiardo da Parma*. In Vinegia 1530. Venezia.
- Baiardi, Andrea (2008). *Rime*. Edizione critica a cura di Domizia Trolli. Milano: Edizioni Unicopli.
- Bambach, Carmen (2003). «Les allegories». Viatte, François et al. (éds), *Léonard de Vinci, dessins et manuscrits = Catalogo della mostra* (Parigi, Louvre, 5 maggio-14 luglio 2003). Paris: Réunion des musées nationaux, 153-66.
- Bettini, Maurizio; Brillante, Carlo (2002). *Il mito di Elena. Immagini e racconti dalla Grecia ad oggi*. Torino: Einaudi.
- Barocelli, Francesco (2010). «Il Correggio nel monastero di San Paolo e l'umanesimo monastico di Giovanna Piacenza». Barocelli, Francesco (a cura di), *Il Correggio nella Camera di San Paolo*. Milano: Electa, 223-365.
- Bartezzaghi, Stefano (2001). *Lezioni di enigmistica*. Torino: Einaudi.
- Bartezzaghi, Stefano (2004). *Incontri con la Sfinge*. Torino: Einaudi.

16 Come in quella di Luisa di Savoia, madre di Francesco I Valois. Cf. De Tervarent 1964, 285.

17 Quali divisione e raggruppamenti o elisioni: cf. Marinoni 1954, 150; Bartezzaghi 2001; 2004.

- Bolzoni, Lina (1995). *La stanza della memoria: modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*. Torino: Einaudi.
- Bolzoni, Lina (2002). *La rete delle immagini. Predicazioni in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Torino: Einaudi.
- Bolzoni, Lina (2010). *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*. Torino: Einaudi.
- Bolzoni, Lina (2013). «I ritratti e la comunità degli amici fra Venezia, Firenze e Roma». Beltrami, Guido et al. (a cura di), *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento = Catalogo della mostra* (Padova 2 febbraio-19 maggio 2013). Venezia: Marsilio, 210-8.
- Bonora, Elena (2014). *Aspettando l'Imperatore*. Torino: Einaudi.
- Caciorgna, Marilena; Guerrini, Roberto (2003). *La virtù figurata, Eroi ed eroine dell'antichità senese tra Medioevo e Rinascimento*. Siena: Fondazione Monte dei Paschi di Siena.
- Caramuel, Juan (1663). *Caramuelis Joannis / Primus calamus / ob oculos ponens / metametricam / quae variis / correntium, recurrentium, ascendentium, descendentium / nec - non Circumvolantium versuum ductibus, / aut aeri incisus, aut buxo insculptos, aut plumbo infusos, / multifformes / Labirinthos / exornat*. Roma: Fabius Falconius excudebat.
- Carruthers, Mary (1990). *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge Studies in Medieval Culture, nr. 10. New York: Cambridge University Press.
- Castelli, Patrizia (1979). *I geroglifici e il mito dell'Egitto nel Rinascimento*. Firenze: Edam.
- Catellani, Remo (1975). «IOANNA PLHKENTI, Ioanna Placentia Abb.». *Parma nell'arte*, 1, 7-20.
- Coliva, Anna (a cura di) (2008). *Correggio e l'antico = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria Borghese 22 maggio-14 settembre 2008). Milano: Federico Motta.
- Colonna, Francesco (1998). *Hypnerotomachia Poliphili*. Riproduzione dell'edizione aldina del 1499. Introduzione, traduzione e commento di Marco Ariani e Mino Gabriele. 2 Voll. Milano: Adelphi.
- Ekserdjian, David (a cura di) (2016). *Correggio e Parmigianino. Arte a Parma nel Cinquecento = Catalogo della mostra* (Roma, Scuderie del Quirinale 12 marzo-26 giugno 2016). Cinisello Balsamo: Silvana ed.
- Corsini Sforza, Lina (1898). «La collezione artistica di Caterina Nobili Sforza, contessa di Santafiora». *L'Arte. Rivista di storia dell'arte medievale e moderna*, I, 273-8.
- Cortesi Bosco, Francesca (2000). «La Madonna col Bambino e i Santi Pietro Martire e Giovanni Battista di Capodimonte: devozione o "damnatio memoriae"». *Venezia Cinquecento*, 19, 71-132.
- Cropper, Elizabeth (2001). «Portrait of a Lady (La Monaca)». Brown, David Alan (ed.), *Virtue and beauty: Leonardo's "Ginevra de'Benci" and Renaissance portraits of women = Catalogo della mostra* (National Gallery of Art, Washington, 30 settembre 2001-6 gennaio 2002). Princeton: Princeton University Press, 208-12.
- Danieli, Michele (2006). *Mantegna a Mantova, 1460-1506 = Catalogo della mostra* (Mantova 2006). A cura di Mauro Lucco. Milano: Skira, 208.
- De Lama, Paolo (1824). *Guida al forestiere del Ducale Museo di Antichità di Parma*. Parma: Tipografia Carmignani.
- De Nicolò Salmazo, Alberta (1989). *Bernardino da Parenzo. Un pittore antiquario di fine Quattrocento*. Padova: Antenore.
- De Tervarent, Guy (1964). *Attributs et symboles de l'art prophane, 1450-1600*. Genève: Librairie Droz.
- De Vigenère, Blaise (1587). *Traicté des chiffres ou secrètes manières d'écrire*. Paris: Abel L'Angelier.
- Della Porta, Giovan Battista (1563). *De furtivis litterarum notis*. Napoli: Joannes Baptista Subtile.
- Della Porta, Giovan Battista [1566] (1996). *Ars Reminiscendi*. A cura di Raffaele Sirri. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Dempsey, Charles (1990). «SUA QUIQUE MIHI MEA, the Mottos in the Camerino of Giovanna da Piacenza in the Convent of San Paolo». *The Burlington Magazine*, 132, 490-2.
- Fadda, Elisabetta (2003). *Da Parma a Casalmaggiore: Parmigianino ultimo atto*. Del Torre Scheuch, Francesca et. al. (a cura di), *Parmigianino e la pratica dell'Alchimia = Catalogo della mostra* (Casalmaggiore, Centro culturale Santa Chiara, 9 febbraio-15 maggio 2003). Cinisello Balsamo: Silvana ed., 39-49.
- Fadda, Elisabetta (2004). *Michelangelo Anselmi*. Torino: Umberto Allemandi.
- Fadda, Elisabetta (2005). «Arte e alchimia negli ultimi anni del Parmigianino». Morel, Philippe (a cura di), *L'Art de la Renaissance entre science et magie = Atti del convegno* (Paris, Université Paris I Sorbonne, Centre d'histoire de l'Art de la Renaissance, Institut d'Art et d'Archéologie, 20, 21, 22 giugno 2002). Paris: Somogy, 295-324.
- Fadda, Elisabetta (2008). «"Et così mi chiamo contento": Antonio Allegri detto il Correggio:

- l'uomo e l'artista attraverso la lettura dei documenti*». Coliva 2008, 182-5.
- Fadda, Elisabetta (2017a). «La mostra del Correggio a Parma (1935)». Toffanello, Marcello (a cura di), *All'origine delle grandi mostre d'arte in Italia (1933-40). Storia dell'arte e storiografia tra divulgazione di massa e propaganda*. Mantova: ed. Del Rio, 53-68.
- Fadda, Elisabetta (2017b). s.v. «Rondani, Francesco Maria». *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Fadda, Elisabetta (in corso di stampa). *Come in un rebus: il Correggio e la Camera di San Paolo*. Firenze: Olschki.
- Falciani, Carlo (2008). «Ridolfo del Ghirlandaio, Ritratto di donna, (la Monaca)». *L'amore, l'arte e la grazia, Raffaello: la Madonna del cardellino restaurata*. Firenze: Mandragora, 81-5.
- Fara, Giovanni Maria (2014). «Leonardo e Dürer. Gli studi sulle proporzioni del cavallo e alcune testimonianze letterarie fra il XVI e XVII secolo». Fratarcangeli, Margherita (a cura di). *Dal cavallo alle scuderie, visioni iconografiche e architettoniche*. Roma: Campisano, 37-42.
- Ferrario, Giulio (1820). *Il costume antico o moderno o storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli, antichi e moderni*. Milano: .
- Filostrato (2008). Filostrato, *Immagini*. A cura di Andrea L. Carbone. Palermo: duepunti edizioni.
- Foucard, Cesare (1885). *Documenti storici spettanti alla medicina*. Modena: Tip. Sociale.
- Gabriele, Mino (a cura di) (2006). *L'arte della memoria per figure con il fac-simile dell'Ars memorandi notabilis per figuras evangelistorum (1470)*. Postfazione di Ugo Rozzo. Trento: La finestra editrice.
- Gentili, Augusto (1989). *Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leonino e Lucina Brembate*. Gentili, Augusto (a cura di). *Il ritratto e la memoria. Materiali I*. Roma: Bulzoni, 155-81.
- Giehlow, Karl (2004). *Hieroglyphica. La conoscenza umanistica dei geroglifici nell'allegoria del Rinascimento. Una ipotesi*. Edizione italiana a cura di Maurizio Ghelardi e Susanne Mueller. Torino: Aragno ed.
- Giovio, Paolo (1863). *Ragionamento di monsignor Paolo Giovio sopra i motti e disegni d'arme et d'amore che comunemente chiamano imprese*, Milano: G. Daelli.
- Giusto, Mariangela (2008). «Scheda III.3». Fornari Schianchi, Lucia (a cura di), *Correggio = Catalogo della mostra* (Parma 2008). Milano: Skira, 306.
- Gottifredi, Bartolomeo (1913). «Specchio d'amore». Zonta, Giuseppe (a cura di), *Trattati d'amore del Cinquecento*. Bari: Laterza.
- Grapaldo, Francesco Maria (1517). *De partibus aedium*. Parma: Antonio Quinziano.
- Krasnobaeva, Marina (2009). «Il Musaeum Cartaceum di Nicolai Borisovic Yusupov». Tonini, Lucia (a cura di), *Il collezionismo in Russia, da Pietro I all'Unione sovietica = Atti del convegno* (Napoli, 2-4 febbraio 2006). Gaeta: Artistic & Publishing Company, 51-66.
- Kustodieva, Tat'jana (2011). *Museo Statale Hermitage, La pittura italiana dal XIII al XVI secolo = Catalogo della collezione*. Milano: Skira.
- Castagnola, Raffaella (a cura di) (1990). *I Guicciardini e le scienze occulte. L'oroscopo di Francesco Guicciardini. Lettere di alchimia, astrologia, cabala a Luigi Guicciardini*. Firenze: Leo Olschki editore.
- Longhi, Roberto (1958). «Le fasi del Correggio giovane e l'esigenza del suo viaggio romano», *Paragone*, 101, 34-53.
- Longhi, Roberto (2016). *Correggio*. Con una nota di Daniele Benati. Milano.
- Lucco, Mauro (2004). *Le ceneri violette di Giorgione, Natura e Maniera tra Tiziano e Caravaggio = Catalogo della mostra* (Mantova, 5 settembre 2004-9 gennaio 2005). A cura di Vittorio Sgarbi con la collaborazione di Mauro Lucco. Milano: Skira, 162.
- Lucco, Mauro; Brown, David Alan (a cura di) (2008). *Lorenzo Lotto: il genio inquieto del Rinascimento = Catalogo della mostra* (Washington, Bergamo, Parigi 1997-99). Milano: Skira.
- Lucco, Mauro (a cura di) (2006). *Mantegna a Mantova, 1460-1506 = Catalogo della mostra* (Mantova, Palazzo Te, 16 settembre 2006-14 gennaio 2007). Milano: Skira.
- Marinoni, Augusto (1954). *I rebus di Leonardo da Vinci raccolti e interpretati*. Firenze: Leo Olschki editore.
- Matera, Claudia (2010). «Le firme-rebus nell'arte». Sbrilli et al. (a cura di), *Ah che rebus. Cinque secoli di enigmi fra arte e gioco in Italia = Catalogo della mostra* (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 17 dicembre 2010-8 marzo 2011). A cura di Antonella Sbrilli e Ada De Pirro. Milano: Mazzotta, 117-120.
- Matthew, Louisa Chevalier (1998). «The Painter's presence: Signature in Venetian Renaissance Pictures». *The Art Bulletin*, 80(4), 616-148.
- Medioli Masotti, Paola (1986). «Il Philogyne di Andrea Baiardi». Medioli Massotti, Paola (a cura di), *Parma e l'Umanesimo italiano = Atti del convegno*. Padova: Antenore, 231-83.

- Muzzi, Andrea (2009), [recensione] *Il collezionismo in Russia: da Pietro I all'Unione Sovietica = Atti del convegno* (Napoli, 2-4 febbraio 2006). *Antologia Vieusseux*, 15(45), 163-167.
- Muzzi, Andrea (2016). «Una lettera inedita di Antonio Allegri detto il Correggio al monaco cassinese Girolamo dal Monferrato». *Antologia Vieusseux*, 22(66), 5-19.
- Nygren, Christopher (2015). «The Hypnerotomachia Poliphili and Italian Art». *Word and Image*, 31(2), 140-54.
- Orapollo (1996). *I Geroglifici*. Introduzione, traduzione e note di Mario Andrea Rigoni e Elena Zanco. Milano: BUR.
- Periti, Giancarla (2004). «From Allegri to Laetus-Lieto: the shaping of Correggio's artistic distinctiveness». *The art bulletin*, 86(3), 459-76.
- Periti, Giancarla (2016). *In the courts of religious ladies: art, vision, and pleasure in Italian Renaissance convents*. New Haven; London: Yale University Press.
- Pezzana, Angelo (1825). *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*. Parma: Ducale Tipografia.
- Pezzana, Angelo (1852). *Storia della città di Parma*, vol. IV. Parma: Ducale Tipografia.
- Pezzana, Angelo (1859). *Storia della città di Parma*, vol. V. . Parma: Ducale Tipografia.
- Pich, Federica (2007). «Il ritratto letterario nel Cinquecento, ipotesi e prospettive per una tipologia». Galli, Aldo; Piccinini, Chiara; Rossi, Massimiliano (2002) (a cura di), *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento = Atti del convegno*. Firenze: Leo Olschki editore, 137-68.
- Pommier, Édouard (2003). *Il ritratto. Storie e teorie dal Rinascimento all'Età dei Lumi*. Torino: Einaudi.
- Popham, Arthur Edward (1957). *Correggio's Drawings*. London: British Academy.
- Pozzi, Giovanni (1993). *Sull'orlo del visibile parlare*. Milano: Adelphi.
- Pungileoni, Luigi (1817). *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*. Parma: Stamperia ducale.
- Quattrucci, M. (1961). s.v. «Anselmi Giorgio senior». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 3. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 377.
- Ricciardi, Antonio (1591). *Commentaria symbolica*. Venezia: Franciscus de Francischis Senensem.
- Sarnova, Elena (2006). «La peinture italienne dans la collection du prince Nicolaj Borissovitch Youssoupov». Bonfait, Olivier et al. (éds.), *Le gout pour la peinture italienne autour de 1800, predecesseurs, modeles et concurrents du Cardinal Fesch*. Ajaccio: Musée Fesch, 221-32.
- Simoni, D. (2010). «Lorenzo Lotto: Ci in Luna=Lucina». Sbrilli, Antonella et al. (a cura di), *Ah che rebus, Cinque secoli di enigma fra arte e gioco in Italia (Roma 2010-11)*. Modena, 29-32.
- Smagliati, Leone (1970). *Cronaca parmense (1494-1518)*. A cura di Sergio Di Noto. Parma: Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi.
- Spagnolo, Maddalena (2008). «Allegri, Lieto Lucente: note per la biografia del Correggio». Coliva 2008, 21-45.
- Talignani, Alessandra (1997). «“Quis evadet”: una traccia della “Hypnerotomachia Poliphili” a Parma nel sepolcro di Vincenzo Carissimi». *Artes*, 5, 111-137.
- Talignani, Alessandra (2008). «La scultura». Adorni, Bruno (a cura di), *Santa Maria della Steccata a Parma. Da chiesa civica a Basilica Magistrale*. Milano, 279-83.
- Thimann, Michael (2002). *Lügenhafte Bilder: Ovids Favole und das Historienbild in der italienischen Renaissance*. Göttingen.
- Vaccaro, Mary (2001). «Parmigianino and Andrea Baiardi: figuring Petrarchan beauty in Renaissance Parma». *Word & Image*, 17, 243-58.
- Vaccaro, Mary (2007). «Artists as Godfathers: Parmigianino and Correggio in the baptismal register of Parma». *Renaissance Studies*, 21(3), 366-76.
- Vellay, Charles (1957). *Les légendes du cycle Troyen*. Monaco: Imprimerie nationale de Monaco.
- Ulrich, Ludwig (1870). «Beiträge zur Geschichte der Kunststrebungen und Sammlungen Kaiser Rudolf's II». *Zeitschrift für bildende Kunst*, 5, 47-53, 81-136.
- Yates, Frances (1972). *L'arte della memoria. Con uno scritto di E. H. Gombrich*. Torino: Einaudi.
- Walter, Ingeborg; Zapperi, Roberto (2006). *Il ritratto dell'amata*. Milano: Donzelli.
- Woods Marsden, Joanna (2001). «Portrait of the Lady, 1430-1520». Brown, David Alan (ed.), *Virtue and beauty: Leonardo's "Ginevra de'Benci" and Renaissance portraits of women = Catalogo della mostra* (National Gallery of Art, Washington, 30 settembre 2001-6 gennaio 2002). Princeton: Princeton University Press, 64-87
- Zapperi, Roberto (2012). *Monna Lisa addio, la vera storia della Gioconda*. Firenze: Le Lettere.

## Luce sulla firma in ombra di Tiziano

Marco Tagliapietra

**Abstract** This essay is about the ‘how’, the ‘where’ and the ‘why’ Tiziano included his own signature in (not only on) some of his well-known works. The critical review of these significant details has been done with the support of painted and written sources that those signatures themselves mention, describe and, on some occasions, make them into myths.

**Keywords** Tiziano. Bacchanal. Andri. Annunciation. Faciebat. Imperfect.

La storia dell’arte del Rinascimento veneziano è segnata da un elevato numero di opere firmate, le quali spaziano dalla pittura alla scultura, coinvolgono le arti minori, e in poca (ma significativa) parte marchiano anche l’architettura. In tale variegato insieme, i dipinti sono quelli che occupano più spazio e, tra questi, molti sono quelli che portano i nomi di famosi artisti come Tiziano Vecellio.

Negli ultimi decenni, l’interesse critico nei confronti delle firme di Tiziano è andato crescendo; tuttavia, esso è spesso ridotto ad una notarile memoria del contenuto della scritta che la compone in opera o al limite ad una sua analisi dal punto di vista lessicale o sintattico.<sup>1</sup> Eppure le firme di Tiziano dicono molto di più di quello che è possibile ricavare con e dalla parola scritta. Anzitutto esse sono interessanti per il loro

carattere: alcune firme sono infatti composte di lettere ‘all’antica’ con una ‘T’ iniziale montante e delle ‘I’ che sono originali per avere un punto sovrascritto, alla maniera dell’alfabeto non latino, ma turco. Di altre firme si simula che siano incise nella roccia, quasi a voler giocare su quel paragone tra le arti di cui tanto si discusse nel corso del Cinquecento.<sup>2</sup> Alcune firme sono state dipinte da Tiziano in prossimità, nel quadro, di soggetti o oggetti significativi,<sup>3</sup> oppure su questi stessi oggetti: per quest’ultimi casi, si vedano ad esempio le firme dell’*Assunta* dei Frari<sup>4</sup> (figg. 1-2), della *Pala di Serravalle*,<sup>5</sup> quella della *Maddalena* di Palazzo Pitti,<sup>6</sup> oppure quella del *Martirio di San Lorenzo* della Chiesa dei Gesuiti a Venezia<sup>7</sup> (fig. 3). In qualche quadro, il nome di Tiziano (e quindi la sua firma) è evocato negli indirizzi di missive che compaiono nella scena oppure sono

1 Tra gli studi specifici delle firme di Tiziano va ricordato quello critico di Wethey (1966-75, 3: 246-8) e quello di trascrizione ad opera di Cesare Fabbro contenuto in uno dei quaderni inediti conservato presso l’Archivio del Palazzo della Magnifica Comunità di Cadore (questo documento mi è noto grazie alla dott.ssa Letizia Lonzi, la quale ringrazio per avermi anche accompagnato a prenderne visione nell’aprile del 2013).

2 Si vedano ad esempio due quadri oggi al Louvre: un *Ritratto di Gentiluomo* (firma: «TICIANVS») e l’*Incoronazione di spine* (firma: «TICIANVS ·F»).

3 Si veda la stessa *Incoronazione* sopra citata (dove la firma è sotto il piede di Cristo), oppure la *Santa Margherita* del Prado (firma: «TITIANVS») dove la croce tenuta in mano dalla santa finisce vicino alla firma incisa nella roccia.

4 La firma «TICIANVS» è dipinta sul sarcofago dal quale risorge la Vergine.

5 La firma «TITIAN’» dipinta sul frammento di una modanatura di un’architettura classica (pagana) crollata a causa della fede cristiana.

6 La firma «TITIANVS» gira nel bordo del vasetto d’unguento, attributo della Santa, il quale potrebbe anche evocarne uno contenente un altro tipo di olio, quello utilizzato dai pittori.

7 La firma si trova dipinta sulla graticola con la formula «TITIANVS VECCELLIVS ·ÆQVES F»; è questo, a quanto mi risulta, l’unico caso in cui il titolo di cavaliere (donatogli da Carlo V nel 1533) con cui Tiziano a volte si vanta in firma, non risulta completato con la dicitura di *caesar*; c’è comunque da dire che questa firma pare alterata (Puppi, Lonzi [2013], e in particolare il saggio di Anna Rosa Nicola, «Attraverso il restauro», 209-34). Colgo l’occasione per ringraziare ancora la collega e amica Letizia Lonzi per la gentilissima consulenza a proposito di questa faccenda. Lei per me ha infatti interrogato Anna Rosa Nicola, la quale si è occupata del restauro e che così si è espressa: «la firma che si vede è di restauro, credo di un restauro antico e per questo l’abbiamo conservata. Al di sotto compaiono in posizione sfalsata delle lettere che appartengono con tutta probabilità alla firma originale. Purtroppo però nessuna indagine è riuscita a leggere sotto.. e quindi non possiamo sapere come fosse in origine.. » (mail del 14 dicembre 2013).

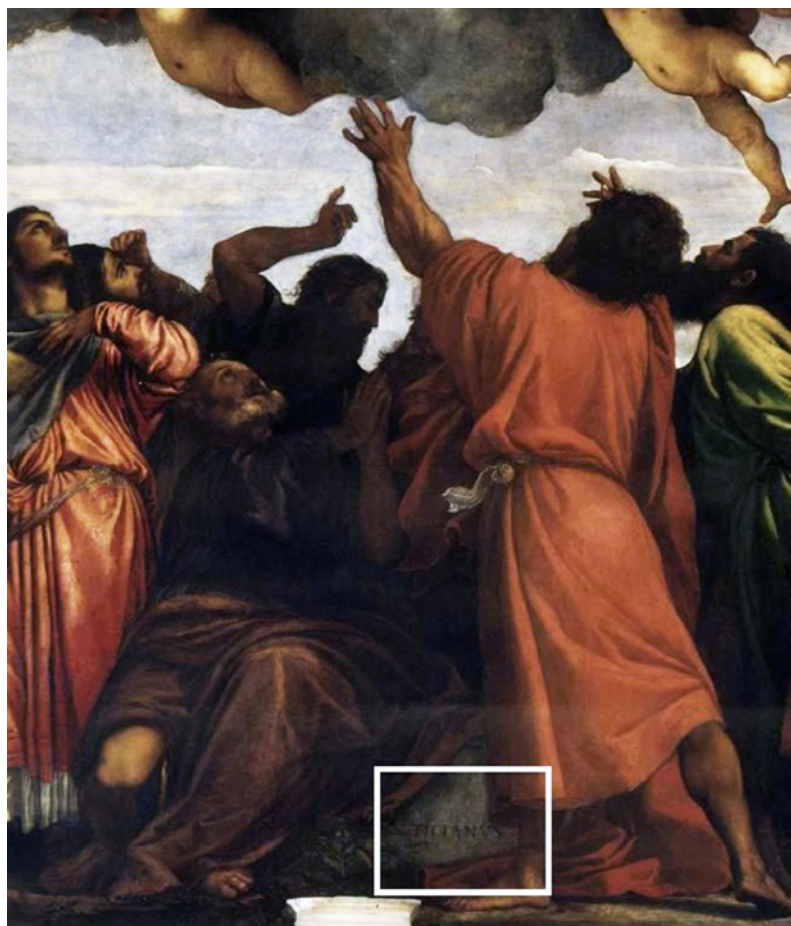


Figura 1. Tiziano, *Assunta*, particolare. 1516-18. Olio su tavola, 690 × 360 cm. Venezia, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari

tenute in mano dai suoi soggetti.<sup>8</sup> Firme di colore rosso evocano il sangue in almeno due suoi dipinti,<sup>9</sup> mentre altre firme marcano il vestito del protagonista di un'altra opera,<sup>10</sup> oppure ancora, una firma è da un altro personaggio indicata in un'azione che si sovrappone a quella che nel quadro è funzionale al soggetto dello stesso.<sup>11</sup>

In almeno un'incisione tratta da un dipinto di Tiziano, il nome di lui in quanto inventore della composizione viene riprodotto nel luogo esatto dove nell'originale egli dipinse la propria firma,<sup>12</sup> mentre in un'altra incisione, il nome di chi fece questa riproduzione, si colloca al posto di quello che fu del nome del pittore, confermando i po-

8 Per il primo caso si veda il *Ritratto di Jacopo Strada* (Vienna, Kunsthistorisches; firma sulla lettera sul tavolo: «al Mgco Signore Titian Vecellio [...] Venezia »); per il secondo si veda il cosiddetto *Amico di Tiziano* (Art Museum, San Francisco; firma: «D' Titiano Vecellio | singolare amico»).

9 Nel *Cristo Portacroce* del Prado la firma «TITIANVS·ÆQ:CÆS·F·» anticipa nel colore il sangue che di lì a poco scorrerà sul legno della croce; nel *Tarquinio e Lucrezia* del Fitzwilliam Museum di Cambridge la firma rossa («TITIANVS F») si trova sul plantare della ciabatta della donna, evocando la violenza che, tanto nel quadro, che nella storia, la vede vittima.

10 Nel *Cristo della moneta* della Gemäldegalerie di Dresda la firma «TICIANVS F·» scorre in ombra sul colletto della camicia del fariseo nel momento in cui, forse non a caso, in un sottile gioco di rimandi tra soggetto e opera che lo rappresenta, Gesù chiede «di chi è questa effigie e questa iscrizione?».

11 Ancora in un *Cristo della moneta* (oggi alla National Gallery di Londra), Gesù sembra indicare la scritta sul muro alle sue spalle la quale è ovviamente la nostra firma: «TITIANVS/ ·F·».

12 Si tratta del *Martirio di San Lorenzo* riprodotto da Cornelius Cort il quale pone la propria firma, «Cornelio cort fe.», in basso, lungo il lato corto della lastra incisa, senza alcun effetto di coinvolgimento nello spazio artificiale. Nella graticola del martirio invece si legge la scritta «TITIANVS INVENT| ÆQVE CÆS·» la quale forse evoca («invent» escluso) i contenuti della firma originale.



Figura 2. Tiziano, *Assunta*, particolare. 1516-18

tenziali valori compositivo/iconografici (che vanno al di là della pura segnalazione di paternità) della firma originale.<sup>13</sup> Recentemente c'è stato chi ha sottolineato che l'accostamento di panni di color bianco e rosso rappresenta «una vera e propria sigla tizianesca» (Gentili 2012, 24) e di fatto, si può pur dire che i caratteri stilistici di questo, come di qualsiasi altro grande autore, rappresentano di per sé una firma: tale genere di autografie non è però oggetto di questo studio. Qui si parlerà solo di firme formate da lettere.

Alcune note sulle firme di Tiziano si trovano già nelle fonti antiche più note, come le *Vite* di Vasari e le *Maraviglie* di Ridolfi. Esse sono di particolare interesse perché mettono in luce, delle firme (e non solo di Tiziano), caratteristiche spesso alterate o scomparse nonché considerazioni critiche poi mutate nel corso dei secoli.

Nella *Descrizione dell'opere di Tiziano* aggiunta da Vasari alle *Vite* del 1568 si accenna

ad esempio ad una misteriosa firma 'in ombra'. Il significativo preambolo di questa citazione consiste nel ricordo di un giovane Tiziano che:

veduto il fare e la maniera di Giorgione, lasciò la maniera di Giambellino, ancor che vi avesse molto tempo consumato, e si accostò a quella, così bene imitando in breve tempo le cose di lui, che furono le sue pitture talvolta scambiate e credute per opere di Giorgione. (1568)

allacciandosi a questo passaggio Vasari documenta che Tiziano:

non avendo più che diciotto anni, fece il ritratto d'un gentiluomo da Ca' Barbarigo amico suo che fu tenuto molto bello [...*il quale*,] se Tiziano non vi avesse scritto in ombra il suo nome, sarebbe stato tenuto per opera di Giorgione. (1568)

13 Succede nel *Tarquinio e Lucrezia*, sempre di Cort: la scritta «Cornelio Cort fe./ 1571» si trova nella pantofola della donna.



Nella descrizione di questo dipinto da tempo si è voluto riconoscere, «con probabilità di ragione»,<sup>14</sup> il *Ritratto di Gentiluomo* oggi alla National Gallery di Londra. In questa tela, le lettere «T·V» si trovano 'incise in pittura' sulla balaustra marmorea che funge da appoggio al braccio dell'uomo e da divisorio tra lo spazio concreto dell'osservatore e quello simulato della figura; esse si presentano come una variante di quelle antiche epigrafi che a cappello di un testo pongono due lettere capitali debitamente distanziate, le quali per lo più indicano delle formule evocative agli dei (D [iis] M [anibus]) oppure attestano la posa della stele quando il loro soggetto (e committente) era ancora vivo (V [ivo] F [ecit]).<sup>15</sup> Sulla base di tale legame, le lettere del *Ritratto* di Londra potrebbero essere allora interpretate come una nuova (quanto improbabile) formula evocativa tutta da sciogliere, oppure come le iniziali del nome dell'uomo in effigie, se non fosse troppo forte la tentazione (che si fa via da seguire) di leggerle come firma, primo per via del loro stare in un luogo tipico per la firma dell'artista del primo cinquecento, e secondo per la loro coincidenza con il nome e il cognome del pittore che per ragioni stilistiche è sicuramente Tiziano.<sup>16</sup> Dando ora per buono il legame tra il ricordo di Vasari e il dipinto di Londra, e data la visibilità della scritta e la sua buona leggibilità, il suo essere 'in ombra' non può essere interpretato come il segnale di una firma poco visibile, anche

perché verrebbe oltretutto meno il suo ruolo nella citazione vasariana, di elemento leva per la distinzione dell'opera dell'allievo da quella del maestro. Ha dunque ragione chi già a suo tempo sostenne che «il Vasari intende dire che il nome fu segnato con ombre di "terra d'ombra", non "in acrostico", come è stato immaginato. Di fatto, le lettere TV del ritratto di Londra sono appunto in terra d'ombra, sul davanzale» (Pignatti 1969, 14).

Ancora nella *Descrizione* Vasari cita una firma mancata di Tiziano:

Avendo, l'anno 1514, il duca Alfonso di Ferrara fatto acconciare un camerino [...] volle che vi fossero anco delle pitture di Gian Bellino; il quale fece in un'altra faccia [*del Camerino*] un tino di un vermiglio con alcune baccanti intorno, sonatori, satiri et altri maschi e femine inebriati [...] Scrisse Gian Bellino nel detto tino queste parole: *Ioannes Bellinus Venetus p. 1514*; la quale opera non avendo potuta finire del tutto, per essere vecchio, fu mandato per Tiziano, come più eccellente di tutti gli altri, acciò che la finisse (1568).<sup>17</sup>

Dunque Tiziano finì il quadro<sup>18</sup> scegliendo di tacere il proprio nome e lasciandovi quello di Bellini secondo una forma di rispetto tutt'altro che scontata.<sup>19</sup> Al di là di ciò, il brano è comunque interessante perché documenta che la firma,

14 Così Venturi (1913, 359) nel ricordare colui che per primo avanzò questa proposta, ovvero J. P. Richter in *The Art Journal*, 1895, 90.

15 Uno studio sulla scritta del *Ritratto* di Londra e su una serie di ritratti coevi dove scritte del genere compaiono è quello di Thomson de Grummond (1975, 346-56).

16 Una firma analoga si vede solo nella cosiddetta *Schiavona*, sempre nella National Gallery di Londra, oppure, con l'evocazione del verbo *fecit*, in un *Doppio ritratto* oggi in collezione privata (firma: «T. V. F.» sul muretto in altro a destra). Le firme dei ritratti di Londra sono ritenute apocriefe da Augusto Gentili, secondo il quale, «qualche antico "restauratore" si prese la briga di uniformare e associare i due ritratti firmandoli presuntuosamente con l'inesistente e inconcepibile sigla TV, Tiziano Vecellio!» (2012, 27). Fino al 1949 sulla stessa balaustra non si leggeva questa sigla, ma una firma sciolta e apocriefa aggiunta in epoca imprecisata. Essa diceva: «TITIANVS ·V» (a cui comunque faceva seguito, più a destra, la seconda 'V') - cf. il ricordo della scritta in Wethey (1969, 2: 103). Oltre al nome, è stata cancellata la prima 'V' che era sovrapposta all'originale 'T'; inalterata invece è rimasta la seconda 'V'. Un esame ravvicinato dell'opera oggi fa scorgere poco più a destra della lettera 'T' una specie di lettera 'M' che potrebbe anche essere in realtà un effetto della venatura del finto marmo. Probabilmente il *Ritratto* di Londra venne creduto un autoritratto (dove allora le lettere TV direbbero sia il nome del pittore che quello dell'effigiato) da Rembrandt che infatti lo cita in un suo autoritratto (datato 1640), oggi nella stessa National Gallery londinese, dove egli pone la firma (per esteso) sul fronte del parapetto.

17 L'opera è oggi alla National Gallery di Washington (USA); la firma (in un cartellino attaccato su di un tino, sulla destra del quadro) corrisponde grosso modo a quella trascritta nelle *Vite* essendo «Joannes bellinus venetus/ ·p M.D.XIII».

18 Le radiografie eseguite sul dipinto hanno dimostrato come questo fosse probabilmente già concluso prima che Tiziano vi intervenisse; inoltre, Giovanni Bellini, nello stesso 1514 (e quindi due anni prima della sua morte), aveva ricevuto il compenso definitivo che gli spettava per aver concluso dell'opera (cf Walker, 1956, 48-74). David Alan Brown (1990, 198-200) sostiene che «il racconto del Vasari cerca di giustificare il fatto che gran parte del paesaggio visibile nel dipinto è evidentemente di mano di Tiziano», e quindi l'intervento successivo sarebbe una modifica di quanto già esistente e non un completamento di una lacuna. La firma del *Festino*... è recentemente analizzata e autenticata da Walker (2006, 95-8).

19 Nel 1515 Giovanni Bellini iniziò il *Martirio di San Marco* che rimase incompleto a causa della sua morte, l'anno successivo. Questo grande telero (oggi alle Gallerie dell'Accademia veneziane) venne portato a termine da Vittore Belliniano



Figura 3. Tiziano, *Martirio di San Lorenzo*, particolare. 1547-58. Olio su tela, 500 × 280 cm. Venezia, Gallerie dell'Accademia

per questi pittori del Rinascimento, anche per via del suo inserimento all'interno della finzione del soggetto, non è quasi mai un atono elemento d'appendice e di *fermo* ultimo dell'opera, da aggiungersi in un tempo di azione supplementare, ma un elemento vivo che viene composto di pari passo con il tutto, ovvero con un valore di nota nella composizione.

Racconta ancora Vasari che Tiziano, una volta finito il suo intervento nel *Festino*, «desideroso d'acquistare e farsi conoscere, fece con molta diligenza due storie che mancavano al detto camerino»; la prima di queste storie ha per soggetto il *Baccanale degli Andrii* e, annota Vasari, «in questo quadro scrisse Tiziano il suo nome».

La firma del *Baccanale* è ricordata anche nelle *Maraviglie dell'Arte* del 1648. Ridolfi la introduce descrivendo un inserto di natura intima che Tiziano avrebbe nascosto tra le fila dei personaggi che affollano il quadro:

compose un numero de' medesimi seguaci di Bacco misti con altre Baccanti, intorno ad rivo di vino vermiglio, qual traheva il suo principio dal vicin colle, ove uno di loro disteso, premeva copie d'uve, & in una di quelle ritratta haveva il Pittore una donna da lui amata detta Violante, alludendo al di lei nome con fior di viola, che havevale ritratto in seno, e in picciol breve scritto Titiano. (Ridolfi 1648, 1: 142)<sup>20</sup>

nel 1526, completo di una firma che segnala lui solo come autore. Questa firma ha però buona ragione di esserci: a Vittore Belliniano sembra spettare, per questioni stilistiche, anche la composizione.

<sup>20</sup> Il mito di *Violante* come 'amante Tiziano' ha le sue radici in questo passo; dopodiché, il suo primo sviluppo fiabesco si ritrova nei versi della *Carta del navigar pittoresco* di Marco Boschini dove di questa ragazza si dice che «venne da una pal-

Il nome di Tiziano ancora oggi è leggibile nella tela del Prado, e in effetti lo si trova annotato su di una specie di fazzoletto o un pezzo di carta (se si vuole, un «picciol breve»)<sup>21</sup> che spunta (insieme a dei fiori viola) dal *decoltè* di una donna, nel centro basso della scena (fig. 4). La scritta recita «Ticianus F.» (dove la 'F' sta per *fecit*)<sup>22</sup> ma è anche seguita dalla nota «No. 201» la quale rimanda ad un inventario delle opere della collezione romana del cardinale Pietro Aldobrandini, redatto nel 1603 da Giovan Battista Agucchi, nella quale confluirono le opere del Castello estense, nel 1598.<sup>23</sup> Recenti analisi scientifiche provano che il numero d'inventario risulta «vergato dalla stessa mano» che ha dipinto in caratteri minuti il nome di Tiziano.<sup>24</sup> La firma è quindi stata quantomeno ritoccata, se non addirittura del tutto rifatta. L'ipotesi e la conseguente ricostruzione di una firma originale, di fattura diversa dall'attuale, può essere tentata a partire da una nuova antica fonte di questa scritta, la quale fonte stavolta non è letterale, ma iconografica; è questa la copia che del quadro fece l'artista che, nei primi anni del

XVII secolo, venne considerato il migliore tra gli imitatori di Tiziano: Alessandro Varotari detto Padovanino.<sup>25</sup> Nella copia del *Baccanale* oggi all'Accademia Carrara di Bergamo, il nome di Tiziano compare nello stesso punto del quadro del Prado;<sup>26</sup> la fattura di questa nuova scritta è molto raffinata, le lettere sono in caratteri capitali e spuntano appena, nel loro «picciol breve», dalla veste delle donna, tanto che il nome di Tiziano non si legge, ma si intuisce. Mentre l'originale di Tiziano, dopo aver lasciato Ferrara nel 1598 resta a Roma fino al 1637 (anno dopo il quale il quadro parte definitivamente per la Spagna), la copia di Padovanino, eseguita dal vero sempre a Roma nel 1616 circa, raggiunge subito Venezia dove ancora oltre la morte del pittore (1639) e la metà del secolo, insieme alle altre copie del ciclo del Camerino di Ferrara (che comprendono *L'offerta a Venere* e il *Bacco e Arianna*),<sup>27</sup> furono meta di pellegrinaggio per ammirazione (Boschini [1660] 1966, 198), di Padovanino certo, ma soprattutto, attraverso lui, di Tiziano. Le copie eseguite da Padovanino dell'*Offerta* e del *Bacco* si distinguono dal suo

ma partorida» [1660, 368] (1966, 402), cioè che era figlia di Palma il Vecchio (è tuttavia stato dimostrato che Palma non ha mai avuto una figlia con questo nome - cf. Wethey 1969, 3: 246). Recentemente Goffen ha letto questa firma come una variante 'perversa' («perverse») della tradizione belliniana del *cartellino* (1997, 125). Burg ha tematicamente associato questa firma a quella famosa che si trova in un braccialetto da schiava, indossato dalla cosiddetta *Fornarina* di Palazzo Barberini a Roma (2007, 359).

**21** Il termine può dirsi un antenato del termine *cartellino* introdotto nel lessico critico, a quanto mi pare, da Zanetti (1771). Altri termini con cui fu etichettato questo diffuso vettore di firma molto veneto, furono: *letterina* (Michiel [1520 ca.] 1800); *boletta* (Pino 1548); *polizino/policino* (Scannelli 1657; Malvasia 1678). Ridolfi usa il termine «picciol breve» anche per citare la firma di Donato Veneziano nel *Leone marciano* di Palazzo Ducale, il quale è infatti firmato e datato 1459 in una lunga strisciolina (1648, 1: 20).

**22** Dalla seconda metà del Quattrocento, e per tutto il Cinquecento, i pittori veneti (ma non solo) preferirono aggiungere alle proprie firme un mistico *fecit* piuttosto che un esplicito *pinxit*. Con ciò le firme in pittura si avvicinavano alla pratica di firma degli scultori, i quali fin dal Medioevo avevano avuto scarsa predilezione nel dichiarare la propria opera 'sculpta'.

**23** Successe una volta che Ferrara fu sottomessa al dominio pontificio con l'allora papa Clemente VIII (al secolo Ippolito Aldobrandini, zio di Pietro). Per il riepilogo di queste vicende cf. i documenti raccolti e commentati da Ballarin, Menegatti in Ballarin 2007, 4: 529-36.

**24** Ballarin, Menegatti in Ballarin 2007, 391, 395; cf. anche le radiografie del quadro a 2007, 5: figg. 402-5. Wethey è dell'opinione che, nonostante la scritta con il nome del pittore negli *andri* appaia «inexpertly retouched [...] the signature must be authentic», e questo per il fatto che «all three of the pictures from Ferrara have the early signature: TICIANSVS F.» (1966-75, 3: 246).

**25** Secondo Boschini «Mai ghe fu chi Tician megio imitasse!» [1660] (1966, 198). Padovanino lascia Padova nel 1614 (cf. Ridolfi 1648, 2: 84) ed è a registrato a Roma nel 1616 (Bertolotti 1888, 57). Marco Boschini informa che Padovanino decide di trasferirsi a Roma proprio per copiare le pitture di Ferrara di Tiziano: «Che corse a Roma, innamorà per fama, / A far ste copie, quel gran Padoan.» [1660] (1966, 198).

**26** Del *Baccanale* vennero eseguite tutte una serie di copie che non mi è stato possibile visionare dal vero in quanto sparse nei più diversi musei e collezioni del mondo (un elenco di questi quadri si trova in Wethey 1966-75, 3: 15, 152). Eccezione è solo il *Baccanale degli Andrii* - P 31 8 - del Museo Civico di Treviso (in deposito al Comune della città): dalla veste della 'Violante' non spunta alcun *picciol breve* con firma, ma è singolare che proprio nella zona dove questo dovrebbe essere, la tela appare grattata e mancante di una parte di colore: è mia opinione che in passato qualcosa fosse scritto anche lì. Rimando l'operazione di controllo degli altri 'baccanali' al futuro o ad altri: una nuova scritta potrebbe saltar fuori come è saltata fuori quella di Padovanino, la quale, per quanto ne so, non è mai stata segnalata in forma scritta da alcuno.

**27** Al ciclo aggiunse poi una quarta tela di invenzione di Padovanino stesso, il *Trionfo di Teti*, eseguita in armonia iconografica con le altre. Anche questa, come le altre tele, si trova presso l'Accademia Carrara di Bergamo. Non è firmata.



Figura 4. Tiziano, *Baccanale degli Andrii*, particolare. 1523-6. Olio su tela, 175 × 193 cm. Madrid, Museo del Prado

*Baccanale* perché non riproducono le scritte che invece si trovano negli originali tizianeschi (il primo oggi è al Prado, il secondo alla National di Londra):<sup>28</sup> nell'*Offerta* vi è ancora una scritta alterata, «N.[2]02 ·d' Ticianus»,<sup>29</sup> mentre nel *Bacco* la scritta «TICIANVS F.» si trova 'incisa' a caratteri epigrafici su di una coppa e parrebbe originale per la più pulita fattura e per la mancanza del perturbante numero d'inventario.<sup>30</sup> Un motivo sul perché Padovanino abbia riprodotto solo la firma del *Baccanale* comunque ci sarà pur

stato, e la soluzione più semplice sembra essere che in origine né *L'Offerta*, né il *Bacco* fossero firmati; ciò tra l'altro accomoderebbe la citazione di quella sola firma e non delle altre da parte di Ridolfi, il quale, per descrivere i quadri, era sicuramente più comodo nel servirsi delle loro fedeli riproduzioni veneziane, fatte da quello che lui giudicava un «virtuosissimo»,<sup>31</sup> piuttosto che degli originali chiusi nella collezione Aldobrandini o addirittura già partiti per la Spagna al momento della pubblicazione delle *Maraviglie*.

28 Il *Baccanale* e *L'offerta* lasciarono Roma per essere spediti in Spagna dove entrarono a far parte della collezione di Filippo IV. Il *Bacco* e *Arianna* restò invece a Roma almeno fino al XVIII secolo per poi finire nel 1826 nella collezione della National Gallery di Londra (cf. i dati e i riassunti dei vari passaggi raccolti in Ballarin 2007, 1: 391-5).

29 Nella scritta si legge in realtà il numero 102; la questione è stata puntualizzata da Wethey: «the letters "N.102.d" preceding the signature correspond to the Aldobrandini Inventory of 1603, where the number is 202 (Onofrio, 1964, p. 204). In later cleanings the numerals seem to have been retouched as 102» (1969, 3: 146).

30 Anche la firma del *Festino degli dei* di Bellini, seppur anche questo quadro venne integrato nella stessa collezione Aldobrandini, rimase priva di alcuna integrazione d'ufficio.

31 È pur vero che Ridolfi accenna solo velocemente all'opera del *virtuosissimo* Padovanino nella vita del padre, Dario Varotari (1648, 2: 79-84); Padovanino è nominato solo a conclusione del capitolo e, altro silenzio significativo, Ridolfi non fa cenno dei dipinti in copia da Tiziano.



Figura 5. Tiziano, *Annunciazione*. 1565. Olio su tela, 403 × 235 cm. Venezia, Chiesa di San Salvador.

© Wikimedia Commons

Nelle *Maraviglie* Ridolfi cita per la prima volta quella che è forse la più famosa delle firme di Tiziano, la quale si trova in uno dei suoi ultimi quadri, l'*Annunciazione* di San Salvador (fig. 5):

[Titiano dipinse] due tavole per San Salvatore, l'una dell'Annuntziata, che nell'attitudine dimostra il timore per lo improvviso apparire dell'Angelo, sopra alla quale vola lo Spirito Divini servito da schiera di'Angeli: ma parendo à Padroni, che quella pittura non fosse in riguardo delle altre sue ridotta a perfeffione, per fargli raveder l'Autore del loro poco intendimento vi scrisse questa due gemini voci, *Titianus Fecit Fecit* (Ridolfi, vol. 2, 1648, 185).

Questa singolare firma si trova nella parte bassa del quadro, sulla faccia frontale di uno dei gradini che conduce alla stanza della Vergine (fig. 6). La peculiare anadiplosi del verbo della scritta, indicante la più che perfetta fine dell'opera, è giustificata da Ridolfi in un'ulteriore insistenza sul senso dello stesso, in evidente contrapposizione con il diffuso *faciebat* di pliniana memoria,<sup>32</sup> rispolverato a inizio secolo da Michelangelo con la firma della *Pietà* vaticana e particolarmente diffuso tra le firme di scuola veneziana del Cinquecento.<sup>33</sup>

La firma dell'*Annunciazione*, anzi la sua notizia tramandata Ridolfi, nello stesso XVII secolo venne citata da Carlo Dati nelle sue *Vite de' pittori antichi* per un paragone con «le tavole nelle quali Apelle si compiacque di porre il FECE» (Dati [1667] 1806, 292-3):

<sup>32</sup> Nell'*Epistola* dedicatoria della *Naturalis Historia* che Plinio il Vecchio compose tra il 23 e il 79 d. C. (divulgata anche nella versione in volgare di Cristoforo Landino, edita a Venezia nel 1476), lo scrittore si premura contro le possibili critiche mosse dal lettore a proposito dei limiti e delle imperfezioni del suo ambizioso lavoro di raccolta, dicendo: «...vorrei che le mie intenzioni fossero interpretate secondo l'esempio dei famosi fondatori della pittura e della scultura. Costoro, come troverai scritto in questi miei libri, compiute le loro opere, anche quelle che non ci stanchiamo mai di ammirare, le firmavano con una formula provvisoria [*pendenti titolo*], come «Apelle faceva» [APELLES FACIEBAT] o «Policleto faceva» [POLYCLITUS FACIEBAT], come se la loro arte fosse qualcosa di perennemente iniziato e non finito, in modo che, dinanzi alla disparità di giudizi, rimanesse all'autore la possibilità di tornare indietro, e quasi di farsi perdonare, correggendo le imperfezioni dell'opera, purché non ne fosse impedito dalla morte. È un gesto di squisita finezza firmare ogni opera come se fosse l'ultima, e come se al compimento di ciascuna li avesse strappati la morte. Si tramanda, credo, che solo tre opere furono firmate «l'autore fece» [ILLE FECIT] in modo definitivo; e ne parlerò nelle sezioni specifiche. Da ciò appare chiaro che la somma perfezione dell'arte aveva soddisfatto l'autore; e per questo motivo tutte quelle tre opere furono oggetto di grande invidia» (traduzione dell'edizione di Barchiesi, Centi, Corsaro, Marcone, Ranucci 1982, 1: 17-9).

<sup>33</sup> Pur vero che la prima apparizione rinascimentale del *faciebat* in firma avviene a Roma con la firma della *Pietà*, tale rivalutazione è tuttavia intrapresa per merito di un veneziano, Giovanni Lorenzi, il quale viveva a Roma ed era bibliotecario della Biblioteca Vaticana: nel 1488, egli accolse e accompagnò tra gli scaffali della Biblioteca e tra le antiche rovine, Angelo Poliziano e, tra le altre cose, gli fece osservare la presenza di alcune firme antiche dove lo scultore aveva preferito al *fecit* la variante con il *faciebat*, confermando quanto detto da Plinio nell'*Epistola* dedicatoria della sua *Naturalis Historia* (questa storia è ad esempio documentata in Juřen 1974, numero 26, 27-29). Di queste firme parla già il *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino, pubblicato a Venezia nel 1548 (22v, 23r).



Figura 6. Tiziano, *Annunciazione*, particolare. 1565

non lascierò [*taciuto*] che il gran Tiziano, nel lavorare la tavola della Beatissima Vergine Annunziata per S. Salvatore di Venezia, accorgendosi che chi gli aveva dato l'ordine non era soddisfatto della perfezione dell'opera, per chiarirlo e confonderlo vi scrisse: *Titianus fecit, fecit*. Cav. Ridolfi. Parte I. a185. (293)<sup>34</sup>

Nel 1754 si registra un interessante e deliberato sviluppo in forma aneddotica della 'storia' di questa firma. Chi la racconta è Giovanni Gaetano Bottari in un'appendice all'analisi delle *Sculture e pitture sacre della Roma Sotterranea* (1754, 3: 234). Bottari ricorda in questo brano l'usanza che già in antichità avevano gli artisti di includere il proprio nome nelle opere; a questo proposito cita in maniera esplicita l'*Epistola della Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio e la firma dello *Zeus* di Fidia<sup>35</sup> dove egli «volendo porre il suo nome, e parendogli che l'apporvelo in persona sua fosse troppa sfacciata vanità, lo pose in bocca a Giove medesimo» (234). Di seguito a questa discutibile interpretazione (che piuttosto vale al contrario), Bottari aggiunge:

Il Buonarrotti fu più modesto, che scrisse solamente sulla Pietà, che è nel Vaticano, il suo nome, e ciò dopo averla messa al pubblico, perché sentì attribuirlo a uno scultore meschino. Raffaello, cioè l'Apelle de' nostri tempi, non lo

appose, se non a un quadro di mezza figura, se pure è suo lo scritto, o se è sua l'opera. Tiziano fece lo stesso, ma più bizzarramente, poiché, non essendo mai solito di mettere il nome nelle sue pitture, il mise a una, che gli fu rigettata, come malfatta, e non buona, e invece di farvi: TITIANVS FACIEBAT, vi scrisse: TITIANVS FECIT, FECIT, FECIT, mostrando con questo, che non solo egli stimava, che quella pittura fosse già condotta a perfezione, ma a una perfezione tale, che egli non si sapeva immaginare, che cosa si potesse mai aggiungere: Quo apparuit *summam artis securitatem auctori placuisse*, si può con l'istesso Plinio dire più fondatamente di questa ripetizione triplicata di Tiziano. (234)<sup>36</sup>

Come per Raffaello, Bottari cade qui in errore nel sostenere che quella dell'*Annunciazione* sia l'unica firma mai siglata da Tiziano (considerazione che è invece vera per Michelangelo e la sua *Pietà*).<sup>37</sup> La puntualizzazione interessante di questo brano è comunque l'esagerata insistenza sul *fecit*, il quale viene detto addirittura triplice, forse nel tentativo di fare di questa firma un'evocazione di quelle tre sole firme con il *fecit* che Plinio afferma essere state prodotte dalle arti antiche.<sup>38</sup>

La sfumatura della genesi della firma dell'*Annunciazione*, sottoscritta per ripicca, accomuna i racconti fin'ora citati, ma ad esempio decade in una mutazione della vicenda scritta nel 1740 da

34 Da notare come Dati faccia riferimento a Ridolfi come fonte, piuttosto che proporre l'analisi diretta del dipinto e della sua firma.

35 Ricordata ad esempio da Pausania come posta nello sgabello della statua e sciolta nella formula «Fidia, figlio di Carmide, ateniese, mi fece» (Paus., *Periegesi*, V, 10.2).

36 Il passo continua e si sostiene che «Veramente il nostro pittore non aveva motivo d'appor qui il suo nome perché l'opera fosse [considerata] dell'ultima eccellenza». Nel passo citato nel testo, il ricordo della firma della *Pietà* di Michelangelo richiama l'aneddoto raccontato da Vasari nell'edizione giuntina de le *Vite*. La firma di Raffaello evocata invece è quella che si trova nella cosiddetta *Fornarina* di Palazzo Barberini a Roma.

37 La segnalazione di un'unica firma nell'opera di un artista è un motivo critico che a volte è possibile incontrare nei testi fino al XIX secolo, spesso non corrispondente al vero, atto a sottolineare l'eccezionalità dell'opera che la contiene: lo stesso Vasari ad esempio dice, sbagliando, che Donatello firmò solo la *Giuditta* di Firenze.

38 Si veda il brano dell'*Epistola* dove esse vengono citate.

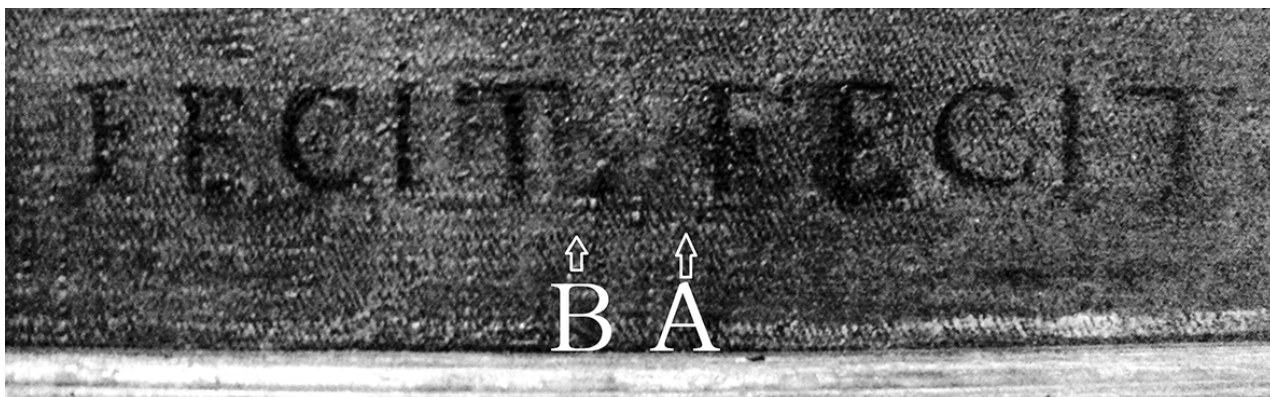


Figura 7. Tiziano, *Annunciazione*, particolare con evidenziate le tracce visibili del *faciebat*. 1565

Giovanni Battista Albrizzi, dove emerge che la firma venne da Tiziano apposta di sua incondizionata e spontanea volontà:

Un'altra Tavola di Tiziano coll'Annunciata è sopra un'altro Altare; ed è la famosa che fu intagliata in rame da Cornelio Corte, e che Tiziano stesso credette essere opera così perfetta, che appiè di essa vi scrisse: *Titianus fecit, fecit*. (1740, 68)

Nel 1815, Giannantonio Moschini propone una nuova piccola variante della storia sostenendo che l'*Annunciata* di San Salvador:

fu eseguita da *Tiziano Vecellio* col suo modo spedito degli ultimi anni. A chi gliela commise non la pareva giammai compita. Tiziano che voleva pur compiacere quel mal intelligente [*del committente*], vi ritornò sopra col pennello più e più volte. Stanco alla fine di quell'indiscreto, aggiunse un secondo *Fecit* al *Titianus Fecit*, che aveavi prima. Facile è a vedersi che vel mise dappoi, giacchè vi stà collocato fuori di simmetria. (1815, 1: 546)

Nel 1839 Giovanni Rosini tesse un elogio ai pittori veneziani vissuti nel periodo nel quale «parve cominciare a spegnersi la gran face, che illuminò l'universo» (1839, 1: 28), ovvero nel tardo Rinascimento, sostenendo che essi furono gli ultimi a cedere al torrente della corruzione manierista «animati soprattutto dall'esempio di quel Vecchio venerando, che col TITIANVS FECIT, FECIT, a novant'anni si protestava contro l'invidia degli emoli» (31).

Ancora nell'Ottocento l'insistenza del *fecit* fu deliberatamente interpretata come il frutto di una «senile indignazione» (Lanzi [1796] 1809,

3: 112), mentre altri aggiunsero infondati dettagli storici alla faccenda, o addirittura l'usarono come metafora:

[*Nel XIX secolo*] Il Governo di Napoli molto promettea, molto concedea, ma alle proposte dei siciliani ora in un modo, ora in un altro restringendo, limitando rispondea. Senonché Ruggiero Settimo e quei che erano con lui sempre saldi contro le arti del governo nelle cose dimandate in prima persistevano. Facevano di faccia alle proposte del governo quello che dicono aver fatto Tiziano, allorché dipinta l'Annunciata venegli mandato indietro il quadro, perché come negletto lo correggesse, lo forbisce, al che Tiziano rispose con nobile sdegno scrivendo sulla tela *Titianus fecit, fecit*, e rimandola indietro. (Micciarelli 1848, 18)

Nel 1832, il Conte Alessandro Maggiori segnala una firma del pittore Filippo Bellini, nativo di Urbino e attivo nella seconda metà del secolo XVI secolo, il quale avrebbe fatto propria la formula di firma usata da Tiziano nella sua *Annunciazione*:

Prima di passar oltre parne curioso da osservare, non essere stato solo Tiziano a porre come si disse, parlando del suo quadro colla *Nunziata*, ma quanto avvenne a lui o altro simile, essendo verisimilmente occorso anche al Bellini urbinato, per un suo quadro in S. Severo fuori Jesi, egli pure a imitazione ivi di quel grand'uomo (ma non affatto senza bisogno in tal opera) *Philippus Bellinus urbina fecit, fecit*. (1832, 1: 103)

A quanto pare anche Sebastiano del Piombo s'ispirò alla firma della tela di San Salvador per

una propria sottoscrizione, siglata in un dipinto fatto a Roma per conto della famiglia Chigi. Questa firma, e questo possibile riferimento, viene citato da Pietro Biagi in un saggio datato 1827 che egli dedica a Sebastiano. Il brano contiene anche una nuova (e fin'ora, a quanto pare, inascoltata) precisazione sulla firma di Tiziano che si rivelerà fondata, anzi addirittura profetica:

Sebastiano talmente rimase soddisfatto di questo suo insigne dipinto, che volendo tramandare à posterì la prova ch'era parto de' suoi pennelli non solo, ma che inoltre tenevalo per lavoro al tutto perfetto, vi scrisse sopra *anno millesimo quingentesimo trigesimo fecit Sebastianus*, e vi aggiunse poscia *fecit pro Augustino Chigi*. Questo scrivere due volte nell'istessa epigrafe il tempo perfetto del verbo fare, ci richiama alla memoria l'aneddoto della tavola dell'Annunciata di Tiziano, il quale persuaso che nulla affatto mancasse a quel suo dipinto, malgrado le critiche di certi scioli protervi, cancellò sdegnato il tempo imperfetto del verbo fare, cioè il *faciebat* che aveavi apposto prima per modestia, e invece scrissevi impaziente *fecit fecit*. (1827, 1: 225)<sup>39</sup>

L'inedita precisazione contenuta in questo brano è che sotto il doppio *fecit* ci sia un *faciebat* che Tiziano avrebbe 'cancellato' perché poneva troppo in accento lo stile 'non finito' (ed evidentemente non compreso appieno dai contemporanei)<sup>40</sup> che caratterizza questa sua pittura. L'affermazione di Biagi sembra sviluppare il racconto nella versione di Bottari, il quale già aveva detto che il *fecit fecit (fecit)*, era stato scelto da Tiziano al posto del 'solito' *faciebat*. Dopo tante varianti aneddotiche sulla storia della firma dell'*Annun-*

*ciatione*, la considerazione di Biagi trova un riscontro oggettivo a posteriori perché in effetti, sotto la scritta «TITIANVS FECIT FECIT», è stata trovata una precedente sottoscrizione che dice «TITIANVS FACIEBAT» (fig. 7), la quale all'evidenza non venne letteralmente cancellata, bensì coperta con del colore destinato a far da sfondo alla nuova firma. La presenza di una scritta sottostante è intuibile ad occhio nudo, ma solo avvicinandosi di molto alla tela; l'immagine effettiva della firma coperta verrà rivelata solo nelle analisi spettrografiche pubblicate nel 1990 (Nepi Scirè 1990, 124-6). Biagi deve aver quindi tratto le sue conclusioni da un esame in dettaglio del dipinto nella sua sede a *San Salvador*, oppure grazie ad una fortuita intuizione. Se le cose siano poi andate come lui racconta, ovvero che sia stato Tiziano stesso a cambiar formula di firma per accompagnare la giusta lettura del quadro, è cosa difficile a dirsi.<sup>41</sup>

La predilezione di Tiziano per il *fecit* piuttosto che per il *faciebat* da aggiungere al suo nome in firma è comunque stato un argomento di discussione critica al di là del caso dell'*Annunciazione*. Nella descrizione delle opere che dell'artista si conservano presso la Galleria Imperiale di Vienna ad esempio si disse che:

La Lucrezia deve molto apprezzarsi, mentre Tiziano vi scrisse: *sibi Titianus faciebat*; e molto più la famosa Danae imitata da tanti: sotto vi è scritto: *Titianus eques caes. fecit*; e siccome egli benissimo sapeva cosa importi il dire *faciebat et fecit*, punto non dubbio che a lui stesso la Danae paresse cosa per ogni titolo compiuta. (Castone 1830, 9: 290)<sup>42</sup>

Questo brano rivela ingenuamente che l'artista

39 Non sono riuscito a capire di che opera si tratti. Apparentemente è citata dal solo Biagi. C'è da dire che in caso veramente esistesse, si tratterebbe di una firma anomala per Sebastiano del Piombo che, a quanto risulta, sempre ha firmato coniugando il verbo *fācio* all'imperfetto. Giovanni Morelli ricorda un dipinto dell'Alte Pinakothek con soggetto i santi Nicola, Filippo e Giovanni Battista con una firma molto simile: «F. SEBASTIAN F. PER AGOSTINO CHIGI», sottolineando però che «the whole inscription is evidently spurious, for Agostino Chigi died in 1520, and the painting point to Rocco Marconi [...] The authorities of the gallery have now accepted it as a work of Rocco Marconi» (1893, 70).

40 Si ricorderà che anche Aretino, nel 1545, aveva definito il suo *Ritratto* (ora a Palazzo Pitti) «piuttosto abbozzato che fornito» (*lettere del Tiziano a vari e dell'Aretino a lui* in Dolce [1557] 1974, 96).

41 Autore della 'cancellatura' della prima firma di Tiziano potrebbe essere stato anche quel «poco avveduto Pittore (dicono che questi fosse l'Esengrenio [ovvero Filippo Hesengren])» che Ridolfi accusa d'esser intervenuto sulla tela «per accomodarvi alcuni difetti del Tempo [pregiudicandola] della sua purità» (1648, 1: 185). Questo tipo di antico 'restauro' non è tra l'altro un caso isolato: nella firma di una *Sacra Conversazione* che Girolamo Mocetto dipinse per la *Cappella di San Biagio della Chiesa dei santi Nazario e Celso* di Verona, il *fecit* e il *faciebat* oggi appaiono sovrapposti, ma è in realtà il *faciebat* il verbo originario ed autografo che volle essere sostituito; così annotano a suo proposito, Crowe, Cavalcaselle: «on close inspection one sees how the signature has been changed, and "faciebat" altered into "fecit"» (1871, 1: 505); Brusco segnalò a suo tempo quest'opera come: «una tavola in tre scompartimenti di Girolamo Mocetto, che vi scrisse: HIER-MOCETO-FECIT» (1834, 76).

42 Note dovute: la scritta nella *Lucrezia* non è più visibile e in quella della *Danae* non c'è (più?) il *fecit*.



che firma all'imperfetto è dunque non solo timoroso, ma addirittura conscio dell'incompletezza, ovvero della definizione della propria opera. Per l'estetica del Cinquecento è plausibile questa seconda opinione, ma ad essa va aggiunto dire che l'artista che sigla il *faciebat* non aveva certo l'intenzione di riprendere da un momento all'altro, o dopo una critica, l'opera così firmata: c'è da credere che una firma di questo genere marchesasse appunto una premeditata, conclusa e irreversibile incompletezza, dove l'opera che veste (esclusi i casi dove la formula di firma sottolinei una forma di devozione)<sup>43</sup> è da apprezzarsi oltre il suo soggetto, come rappresentazione nuda del pensiero e dell'idea dell'artefice.<sup>44</sup> Tra le firme di Tiziano dove compare il *faciebat* è allora significativa quella del Polittico Averoldi,<sup>45</sup> perché la firma è legata ad una figura (il San Sebastiano) che è modellata a partire dagli schiavi ribelli di Michelangelo, i quali sono due dei suoi più celebri 'non finiti'.

Tiziano è l'ultimo dei grandi artisti del Rinascimento ad aver firmato un numero notevole di quadri e in modi tanto vari quanto mai fecero artisti come Veronese e Tintoretto. Dal decennio della sua morte, e così fino al XVIII secolo, le firme in opera si fanno sempre più rare, e forse ciò è dovuto al fatto che ci fu chi, sul finire del Cinquecento, con insistenza e particolare risonanza condannò l'aggiunta del nome in opera un *errore*, il quale pericolosamente sviava l'attenzione del fruitore dal tema del quadro verso la gloria dell'artefice che l'aveva prodotto.<sup>46</sup>

## Bibliografia

- Albrizzi, Giovanni Battista (1740). *Forestiero Illuminato intorno le cose più rare e curiose antiche e moderne della città di Venezia e dell'isole circonvicine*. Venezia: presso Giovanni Battista Albrizzi Q. Gir.
- Ballarin, Alessandro (a cura di) (2007). *Il Camerino delle pitture di Alfonso I = Atti del convegno* (Padova, 2001). Cittadella: Bertonecello.
- Barchesi, Alessandro et al. (a cura di) (1982). *Plinio il Vecchio, "Naturalis Historia"*. Testo a fronte, vol. 1. Torino: Einaudi.
- Bertolotti, Antonino (1888). *Artisti Veneti in Roma*. Venezia: a spese della Società.
- Biagi, Pietro (1827). «Sopra la vita e i dipinti di Fra Sebastiano Luciani soprannominato Del Piombo». *Esercitazioni scientifiche e letterarie dell'Ateneo Veneto*, vol. 1. Venezia: Presso Giuseppe Picotti.
- Boschini, Marco [1660] (1966). *La carta del navigar pittoresco*. Venezia; Roma: Istituto per la collaborazione culturale.
- Bottari, Giovanni Gaetano (1754). *Sculture e pitture sagre estratte dai cimiteri di Roma*, vol. 3. Roma: nella stamperia vaticana presso Gio. Maria Saluioni.
- Brown, David Alan (1990). «Scheda su *Il festino degli dei*». *Tiziano*. Venezia: Marsilio, 198-200.
- Brusco, Luigi (1834). *Di Santo Biagio Vescovo di Sebaste e Martire venerato in SS. Nazario e Celso di Verona nella magnifica cappella*. Verona: De Giorgi.
- Burg, Tobias (2007). *Die signature, Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*. Berlin: LIT.
- Castone, Carlo (1830). *Galleria Imperiale di Vienna, in Opere del Cavaliere Carlo Castone conte della Torre di Rezzonico Patrizio comasco*, vol. 9. Como: Figli di Carlantonio Ostinelli.
- Crowe, Joseph Archer; Cavalcaselle, Giovanni Battista (1871). *A History of Painting in North Italy*, vol. 1. London: John Murray.
- Dati, Carlo [1667] (1806). *Vite de' pittori antichi scritte ed illustrate da Carlo Dati*. Milano: soc. tip. e de' classici italiani.
- Dolce, Ludovico [1557] (1974). *L'Aretino, ovvero Dialogo di pittura di Lodovico Dolce con l'aggiunta delle lettere di Tiziano a vari dell'Aretino a lui*. Sala Bolognese: Arnaldo Forni.
- Gentili, Augusto (2012). *Tiziano*. Milano: 24 ore cultura.
- Goffern, Rona (1997). *Titian's Women*. New Haven; London: Yale university press.
- Juřen, Vladimir (1974). «*Fecit Faciebat*», *Revue de l'art*, 26, 27-9.

43 Nel Cinquecento era diffusa l'idea che l'immagine di Cristo dovesse rimanere imperfetta, ovvero non completa (su tutti vedi il modo in cui Vasari descrive la resa del volto di Cristo da parte di Leonardo, nel *Cenacolo milanese*).

44 Questa opinione è ad esempio discussa da Dolce: egli difende il 'non finito' di Tiziano paragonandolo a quello di Apelle, verso le cui opere incomplete dice Plinio c'era molta ammirazione perché mettevano in evidenza l'arte del pittore, piuttosto che il soggetto accessorio [1557] (1974, 44-5).

45 Firma: «TICIANVS FACIEBAT/ M·D·XXII».

46 Questo tipo di condanna è uno dei temi con cui ad esempio è composto il *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Gabriele Paleotti, stampato a Bologna nel 1582.

- Landino, Cristoforo (1476). *Naturalis Historia*. Venezia: opus Nicolai Ianonis Gallici impressum.
- Lanzi, Luigi [1796] (1809). *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, vol. 3, Bassano: Presso Giuseppe Remondini e figli.
- Maggiori, Alessandro (1832). *Dell'itinerario d'Italia e sue più notavili curiosità d'ogni specie*. Vol.1. Ancona: presso Arcangelo Sartorj.
- Malvasia, Cesare (1678). *Felsina Pittrice: vita de' pittori bolognesi*. Bologna: per l'erede di Domenico Barbieri: ad istanza di Gio. Francesco Dauico detto il Turrino.
- Micciarelli, Elpidio (1848). *Ruggiero Settimo e la Sicilia. Documenti sulla insurrezione siciliana del 1848*. Palermo.
- Michiel, Marcantonio [1520 c.] (1800). *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo 16. esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo di quel tempo pubblicata e illustrata da d. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*. Bassano.
- Morelli, Giovanni (1893). *Italian Painters, The galleries of Munich and Dresden*. London: John Murray.
- Moschini, Giannantonio (1815). *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle arti*, vol. 1. Venezia: Nella tipografia Avispoli.
- Nepi Scirè, Giovanna (1990). «Recenti restauri di opere di Tiziano a Venezia». *Tiziano = Catalogo della mostra a Venezia e Washington*. Venezia: Marsilio.
- Paleotti, Gabriele [1582] (1990). *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Sala Bolognese: Arnaldo Forni.
- Pignatti, Terisio (1969). *Giorgione*. Venezia: Alfieri.
- Pino, Paolo (1548). *Dialogo di Pittura di messer Paolo Pino nuovamente dato in luce*, Venezia: per Paulo Gherardo; per Comin da Trino di Monferrato.
- Puppi, Lionello; Lonzi, Lorenza (a cura di) (2013). *La notte di San Lorenzo: genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*. Crocetta del Montello: Terra ferma.
- Ridolfi, Carlo (1648). *Le Maraviglie dell'Arte*. 2 voll. Venezia: presso Gio. Battista Sguava.
- Rosini, Giovanni (1839). *Storia della pittura italiana esposta con i monumenti*, vol. 1. Pisa: presso N. Capurro.
- Scannelli, Francesco (1657). *Microcosmo della pittura*. Cesena: per il Neri.
- Thomson De Grummond, Nancy (1975). «VV and Related Inscription in Giorgione, Titian, and Dürer». *Art Bulletin*, 57, 346-56.
- Vasari, Giorgio (1568). «Descrizione dell'opere di Tiziano da Cador, pittore». *Le Vite*. Firenze: Giunti.
- Venturi, Lionello (1913). *Giorgione e il Giorgionismo*. Milano: Hoepli.
- Walker, John (1956). *Bellini and Titian at Ferrara: a study of styles and taste*. London: Pahidon.
- Walker, John (2006). «The signature on The Feast of Gods». Alan Brown, David et al. (a cura di), *Bellini, Giorgione, Titian and the Renaissance of Venetian Painting*. Washington: National Gallery of Art; Vienna: Kunsthistorisches Museum; New Haven: Yale University Press, 95-8.
- Wethey, Harold E. (1966-75). *The paintings of Titian*. 3 Vols. London: Phaidon.
- Zanetti, Antonio Maria (1771). *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*. Venezia: nella stamperia di Giambattista Albrizzi a S. Benedetto.



## Gio. Bapt. Paggius Genuensis F. La Nobilissima scienza della pittura di Giovanni Battista Paggi

Valentina Frascarolo

**Abstract** The Genoese painter Giovanni Battista Paggi (1554-627) is often mentioned by the scholars, not only for his artistic works, but also for his great social commitment in promoting the artist to the status of intellectual. The aim of this article is to put in light the Paggi's extraordinary conviction that painting must be considered and called *nobilissima scienza* and for this reason, he signed the great part of his works. Moreover, in the first part of his career, he recorded his compositions and the name of his patrons by drawing. The self-promotion of his activity conducted him to be considered an intellectual and a guide by his contemporaries.

**Keywords** Paggi. Genoa. Intellectual. Signature.

È il Signor Gio: Battista Paggi patrizio Genovese, d'ottimi e d'esemplari costumi, consumatissimo nello studio delle buone lettere e per la cognizione del disegno, e della pittura eccellentissimo.  
(Soranzo 1604, 7)

Nel dedicare a Giovanni Battista Paggi<sup>1</sup> il poemetto *Dell'Adamo*, edito a Genova nel 1604, il letterato veneziano Giovanni Soranzo, lo definiva nel modo in cui il pittore, membro dell'aristocrazia genovese, desiderava essere presentato e ricordato.

Ne abbiamo tangibile prova nell'incisione raffigurante *Adamo e Eva nel paradiso terrestre* (fig. 1) che Cornelis Galle trasse da una tela del nobile artista,<sup>2</sup> commissionatagli dal celebre collezionista Gio. Carlo Doria, e menzionata anche nel componimento del Soranzo che in quegli anni era a servizio proprio presso il Doria:<sup>3</sup> il nome di Paggi quale ideatore della composizione tradotta a bulino dal Galle è infatti seguito dagli appellativi di «patritius Genuensis» e «Picturae

studiosus». E che la regia dietro alla formulazione della firma fosse di Paggi è confermata, oltre che dall'evidente suggerimento di inserire sull'esemplare inciso anche il ringraziamento per l'esecuzione dell'*Adamo e Eva* al mecenate genovese prima menzionato,<sup>4</sup> dal suo impegno per il riconoscimento al pittore dello status di intellettuale, di «studiosus» appunto,<sup>5</sup> che legittimava anche il fatto che a praticare una tale professione fosse un membro della nobiltà della Repubblica di Genova alla quale tradizionalmente non si poteva accedere se impegnati in attività manuali (Bitossi 1990).

Viva testimonianza della presa di posizione dell'artista rimane nelle lettere scritte al fratel-

1 Il primo profilo biografico e artistico di Giovanni Battista Paggi fu quello inserito nelle *Vite* di Raffaele Soprani (1674, 91-102): grazie a questo dettagliato e attendibile resoconto, alla successiva biografia di Filippo Baldinucci [1681-728] (1846, 3: 578-89) e all'aggiornamento settecentesco a opera di Carlo Giuseppe Ratti (Soprani, Ratti 1768, 112-35), la moderna storiografia, avvalendosi di numerose testimonianze archivistiche e documentarie, ne ha definito la personalità e ricostruito con precisione il percorso artistico. Si menzionano in particolare Lukehart 1987 e Pesenti 1986, 9-51. Gli anni fiorentini di Paggi sono stati recentemente riesaminati in Carofano 2014.

2 Hollstein, s.d., 7: 49, incisione 2. Per l'attività dell'incisore fiammingo con un particolare *focus* sulle incisioni tratte dalle opere di Paggi e un suo presunto soggiorno genovese vedi Gabbarelli 2017, 20-31.

3 Farina 2002, 34-40. Il dipinto citato dal Soranzo (1604, 14) mentre descrive la bellezza di Eva - «Sasselo il Doria mio, che il ver penetra,/ Che quel, ch'ha me spiegar non vien concesso;/ Ha con colori il Paggi al vivo espresso» (1604, 14) - è da considerarsi perduto: compare elencato negli inventari relativi alla collezione di Gio Carlo Doria. Cf. Farina 2002, 129.

4 «Iohanni Carolo Auriae, cuius benignitati picturae dicatum exemplar, iconicum merito debetur exemplum».

5 Nel medesimo modo è definito anche in altre due incisioni ricavate da suoi dipinti, l'una opera dello stesso Galle (Hollstein, s.d., 7, 59, incisione 275) raffigurante *Venere bacia Amore* di cui si conoscono più versioni pittoriche (Ciampolini 2015, 26-7 e Frascarolo 2015c, 56-7) e l'altra del fiammingo Jan Baptiste Barbé con una *Sacra Famiglia*, la cui tela di riferimento è a oggi sconosciuta. Cf. Kolloff 1878, 719-124.



Figura 1. Cornelis Galle, *Adamo e Eva nel paradiso terrestre* (da Giovanni Battista Paggi). Incisione a bulino, 359 × 253 mm. Harvard Art Museums/Fogg Museum, R6920. © President and Fellows of Harvard College

lo, nel 1590,<sup>6</sup> nelle quali, confutando le argomentazioni dei nuovi capitoli dell'Arte dei Doratori e Pittori presentati in quell'anno dai consoli di tale corporazione presso il senato genovese, Paggi descrive puntualmente ciò che distingueva il pittore dall'artigiano, più vilmente dedito nella sua bottega a «dorare candellieri, pomi da letto e cose tali» (Barocchi 1971, 1: 207) e con il quale a Genova era ancora confuso. Doveva essere, innanzitutto,

figlio di «cittadini di condizione onesta, benestanti di fortune e nobili, se sia possibile» (212) in modo tale da poter applicarsi, senza impedimenti né di natura materiale né tantomeno intellettuale,<sup>7</sup> nello studio della «teorica» della pittura,

la quale per la più parte deriva dalla matematica, dalla geometria, dall'aritmetica, dalla filosofia, e da altre nobilissime discipline le quali

<sup>6</sup> Le missive di Paggi furono inserite nella sua raccolta da Giuseppe Bottari che le aveva ricevute dal Ratti (1768, 6, 204-31; Bottari, Ticozzi 1822, 6: 55-97). Edizione consultata: Barocchi 1971, 1: 190-219.

<sup>7</sup> Paggi continua affermando: «costoro per lo più, per la buona creanza ed educazione loro, sono più docili e idonei degli altri, e di più speculativo ingegno; onde non se ne potrebbe aspettare se non buona riuscita. Si moverebbero per stimolo d'onore, e non di guadagno; avrebbero l'ornamento delle lettere e delle buone discipline, troppo necessarie a' pittori; e sarebbero finalmente atti a ritornare questa nobilissima professione nella sua grandezza primiera.» (Barocchi 1971, 1, 212).

su i libri s'apprendono; e dipende il rimanente da una lunga osservazione sulle cose naturali, artificiali, accidentali, corporee, incorporee, e dagli effetti e movimenti di qualunque cosa il mondo s'abbia (209).

Un connubio fra speculazione intellettuale e osservazione della natura alla base di quell'affinità tra arte e scienza che a partire dal Rinascimento emerse con insistenza nella trattatistica e dalla quale il genovese, come già sottolineò Paola Barocchi, attinse a piene mani per promuovere la pittura,<sup>8</sup> «la quale non merita punto meno di qualsivoglia altra il nome di nobilissima scienza» (207).

Membro dal 1586 dell'Accademia del Disegno di Firenze, città nella quale era riparato qualche anno prima in seguito a un'accusa di omicidio, Paggi aveva toccato con mano la diversa considerazione nella quale era tenuto un pittore nella città medicea, grazie alla presenza di una prestigiosa istituzione volta a un insegnamento della disciplina artistica che faceva della teoria una condizione indispensabile all'esercizio della mano, basato sulla copia disegnativa dal modello; quella pratica svolta «osservando i modi tenuti da valentuomini nelle opere loro» (209) su cui parimenti si sofferma nelle sue missive,<sup>9</sup> considerate dalla storiografia preziosa fonte per la concezione artistica e la didattica accademica (Pevsner 1982; Ważbiński 1987; Barzman 2000).

Sin dai suoi esordi, Giovanni Battista Paggi, opponendosi al pregiudizio verso l'arte pittorica della classe dirigente genovese della quale faceva parte, si dimostrò fiero dell'adoperare penne e

pennelli e ben conscio della necessità di distinguere il suo lavoro dall'anonima produzione artigiana, firmando sistematicamente la stragrande maggioranza delle sue opere: tutta la sua lunga carriera, divisa tra Genova e Firenze, viene pertanto a essere scandita da una successione di dipinti che rivendicano la loro paternità alla sua mano.

E se ne *I Santi Andrea, Clemente, Francesco di Paola e il committente Andrea Albertani*, eseguita nel 1586 per il segretario di Francesco I, inserisce solo il suo monogramma e la data,<sup>10</sup> nella pala centinata raffigurante il *Martirio di Sant'Andrea* destinata alla chiesa di Sant'Agostino di Loano, feudo della potente famiglia Doria, per la quale lavora in più di un'occasione in quegli anni,<sup>11</sup> riporta sulla base del tronco, ben visibile in primissimo piano, il suo nome per intero «Io. Bapta Paggius F. MDXC».

L'anno successivo si identifica quale «Genuens» nell'esplicitare la sua autografia sulla *Natività della Vergine*, issata sul primo altare laterale addossato alla parete sinistra del duomo di Lucca,<sup>12</sup> lungo il bordo del braciere rilucente di lustro metallico e fulcro dell'azione principale.

La volontà di testimoniare la propria provenienza è probabilmente legato al fatto di essere al lavoro fuori della città natale e negli anni della sua ascesa sul territorio mediceo, impegnato in importanti commissioni in luoghi di indubbio prestigio. Anche Filippo Baldinucci attesta come su un dipinto di mano di questo artefice, in possesso del senatore fiorentino Alessandro Segni, si leggesse su un cartiglio: «Ioannes Baptista Paggius civis januensis 1584» (Baldinucci [1681-

8 Nell'elenco, compreso nell'inventario di tutti i beni rinvenuti nella sua abitazione (Archivio di Stato di Genova, *Notai Antichi*, 6161, 15 marzo 1627; il documento è stato trascritto integralmente in Lukehart 1987, 2, 460-84), della raccolta libraria di Paggi, notevole sia in termini qualitativi che quantitativi, è possibile rintracciare le fonti da cui trasse le sue argomentazioni, molte già puntualmente individuate da Paola Barocchi nella sua edizione critica delle lettere (Barocchi 1971, 1, 190-219). In merito al rapporto scienza/esperienza si segnala la presenza di una copia manoscritta del trattato sulla pittura di Leonardo indicato con la dicitura «Osservanze della pittura di Leonardo Vinci scritte a mano». Per la trascrizione dell'inventario e in particolar modo dei volumi posseduti dal pittore genovese, con un tentativo di identificarne anche le edizioni, vedi Lukehart 1987, 2, 570-674.

9 Ciò che preme a Paggi è sottolineare la poca utilità di un lungo e obbligatorio garzonato presso lo stesso maestro a differenza della proficuità di trarre il meglio da ogni artista del passato e contemporaneo, concetto pienamente condiviso da Raffaele Soprani e che infatti riaffiora in ogni suo medaglione biografico dedicato agli artisti genovesi contenuto nelle *Vite* (Soprani 1674): anche dopo la metà del Seicento la questione circa la nobiltà della pittura era evidentemente ben lungi dall'essere risolta. Sull'argomento Ostrowski 1992 e Lukehart 1993.

10 Bagnoli 1992, 204-5. Si conoscono altri dipinti precedentemente eseguiti da Paggi, firmati o siglati e datati, tra i quali si segnala una *Madonna col Bambino e San Giovannino* di collezione privata genovese, risalente al 1584 (Sasso 1997, 210-1). Un dipinto raffigurante *Ester e Assuero*, passato in asta nel 1996 e reso noto da Mary Newcome (1998, 299-304), sarebbe la più antica prova a oggi nota del genovese, recando accanto alla firma l'anno 1575. Stupefacente, a detta anche della stessa studiosa americana che ha potuto visionare la tela e verificarne l'iscrizione, il grado di maturità pittorica di Paggi ad appena vent'anni.

11 Boggero 1999, 65-6, 70-1. Sulla committenza dorianiana si veda inoltre Stagno 2005.

12 Betti 1998, 162-5. Analogamente, nella *Sacra Conversazione* oggi presso il museo di San Salvi a Firenze, proveniente dalla chiesa di Santa Lucia in Borgo San Frediano, troviamo «Gio. Battista Paggi Genovese 1592». Cf. Lukehart 1987, 1: 75-6.

1728] 1846, 3, 585-6). Puntualmente descritto dallo storiografo, il quadro

che in tutto giunge al numero di più di cento figure. Compreso le non intiere, ma tutte con arie di teste, e abbigliamenti differenti. (585)

è da mettere in relazione a un'ulteriore prestigiosa occasione lavorativa, la grande tela raffigurante il *Concilio fiorentino del 1439* che Paggi realizzò per la facciata fittizia della cattedrale di Santa Maria del Fiore, ideata in occasione dell'allestimento degli apparati effimeri per le nozze di Ferdinando I e Cristina di Lorena nel quale il genovese, da pochi anni presente nella città medicea, si trovò coinvolto al pari di altri membri dell'Accademia del Disegno.<sup>13</sup>

Sullo scorcio del Seicento, firmando una seconda pala per la cattedrale lucchese, i suoi natali vennero invece taciuti.<sup>14</sup> La sua notorietà sull'intero territorio toscano doveva essersi ormai consolidata: non solo era stato scelto - sulla scorta di una loro assidua frequentazione iniziata all'indomani dell'arrivo di Paggi a Firenze - da Giambologna,<sup>15</sup> uno degli artisti più in vista presso la corte medicea, quale autore di una delle tele che avrebbero ornato la sua cappella funeraria nel santuario della Santissima Annunziata,<sup>16</sup> ma da qualche anno dirigeva un

fiorentino atelier ubicato in una prestigiosissima sede, la casa in via del Mandorlo già di Andrea del Sarto, acquistata e fatta ampliare da Federico Zuccari.<sup>17</sup>

Il suo schierarsi nel 1590 in prima fila nella lotta per l'emancipazione dei pittori genovesi dalla corporazione artigiana avveniva, dunque, mentre lavorava in importanti cantieri, dove spesso era parimenti all'opera lo scultore fiammingo con la sua équipe, e risiedeva nell'abitazione con annessa scuola di colui che più di ogni altro può essere definito il campione della nobiltà ideale della pittura, zelante promotore di accademie artistiche e strenuo difensore e promotore del proprio operato.<sup>18</sup>

Rientrato nel 1600 a Genova allestì nella sua abitazione una scuola esemplata, oltre che sulla sua esperienza accademica, sugli ateliers di due illustri artisti gentiluomini quali Giambologna e Zuccari, andando a consolidare la fama che già lo circondava dagli anni del suo prolifico esilio fiorentino:<sup>19</sup> le numerose pale d'altare così come le altre commissioni pubbliche alle quali adempì continuarono ovviamente a recare la sua firma.<sup>20</sup>

Anche nei quadri destinati a una fruizione privata Paggi non mancò di palesare che fosse stata la sua mano a dipingerle, ponendo il suo nome non solo nelle composizioni più studiate e ambiziose<sup>21</sup> ma altresì su molte delle numerose

**13** La descrizione del Baldinucci coincide con la composizione incisa da Raffaello Gualterotti facente parte della serie di illustrazioni che accompagnano la cronaca della cerimonia. Cf. Gualterotti 1589 e Bietti 2009, 88-9. L'anno delle nozze ducali, 1589, non coincide con quello riportato sulla tela e trascritto dal Baldinucci: una delle ipotesi che si possono formulare è di considerarlo prima versione del soggetto, successivamente riutilizzato per la solenne occasione.

**14** Nell'*Annunciazione* si legge «Io. Bapta. Paggius 1597» sul sostegno orizzontale delle gambe del tavolino a fianco della Vergine e che, visivamente, risulta posto al centro della composizione. Per notizie riguardo alla tela vedi: Betti 1998, 166-7.

**15** Sul rapporto tra Paggi e Giambologna, testimoniato dalle fonti a partire da Soprani (1674, 99), vedi Frascarolo 2015a.

**16** L'*Adorazione dei Pastori* è tutt'oggi all'interno della cappella del Soccorso dell'importante santuario fiorentino. Cf. Grassi 2014.

**17** Due documenti dell'Accademia del Disegno risalenti al 1590 (Archivio di Stato di Firenze, *Accademia del Disegno*, 27, *Giornale di negozi, partiti e ricordi*, 21 giugno 1586-0 luglio 1595) - trascritti in Lukehart 1987, 2: 406 - ricordano i primi allievi fiorentini di Paggi, mentre un pagamento dell'anno successivo (ASF, *Accademia del Disegno*, 63, *Libro di cause*, 1586-99, c. 35v -12 giugno 1591) segnala la sua abitazione in via del Mandorlo. Cf. Lukehart 1987, 2: 403. Sulla casa di Federico Zuccari acquistata nel 1577 dagli eredi di Andrea del Sarto: Heikamp 1967, 2-34; 1998, 79-137.

**18** Sulla vita e l'attività di Federico Zuccari: Acidini Luchinat 1998-9.

**19** Sull'abitazione di Giovanni Battista Paggi quale accademia privata vedi Lukehart 1987; Frascarolo 2013 e per quanto riguarda la pratica disegnativa svoltasi al suo interno Frascarolo 2015a.

**20** Si citano come esempio la grande tela centinata raffigurante la Vergine che accoglie la supplica di San Giovanni Battista affinché Gesù conceda la propria benedizione alla città di Genova, rappresentata in basso da una veduta a volo d'uccello, donata dal Paggi stesso alla Repubblica genovese nel 1603 e collocata sull'altare della cappella di Palazzo Ducale (cf. Boccardo 1997a, 32-3, 31 fig. 3) e il *Viatico di san Gerolamo* realizzato per un altare del santuario S. Francesco da Paola dove il nome dell'artista e l'anno di esecuzione, 1620, si legge sul bordo della coperta del letto sopra cui giace il santo (Pesenti 1986, 29; Lukehart 1987, 1, 131).

**21** Nell'animata tela con il celebre episodio di *Orazio Coclite sul ponte Sublicio* (collezione privata), si legge «Gio. Batt. Paggi 1596» (Orlando 2017, 26). Nel 1624 sigla e data la raffinata composizione con *Venere e Amore nella fucina di Vulcano*, commissionatagli da un esponente della famiglia Sauli (Frascarolo 2015b, 16-7).



Figura 2. Giovanni Battista Paggi, *Venere e Cupido*. Olio su tela, 87,5 × 123 cm. Genova, collezione privata. Courtesy Anna Orlando

varianti del tema della *Sacra Famiglia* e nelle più affollate adorazioni di magi e pastori.<sup>22</sup>

Imprevista appare in alcuni casi la sua collocazione quando non è semplicemente apposta su un elemento della porzione inferiore del primo piano, ma mimeticamente integrata, con una più attenta ricerca estetica, all'interno della scena raffigurata; sul regolo che assieme al compasso e al libro aperto qualifica la professione dell'amico Pietro Francavilla da lui ritratto nel

1589<sup>23</sup> o lungo il bordo del cuscino sopra il quale è sensualmente assopita una Venere, spiata da un impertinente Cupido scostando le cortine del letto (fig. 2).<sup>24</sup>

Le diverse modalità di posizionamento e di contenuto utilizzate, appartengono al vasto repertorio di iscrizioni che i pittori sin dall'antichità avevano inserito nelle loro opere e, a partire dal Quattrocento, con una sempre maggiore consapevolezza.<sup>25</sup>

22 «G. Batta Paggi 1591» è l'iscrizione che corre sul bordo del tavolo in primo piano della *Madonna col Bambino, San Giuseppe e Angeli musicanti* di collezione privata genovese, reso noto in Newcome 1991, 18, 23, nota 42. Firmata e datata 1614 è anche una teletta con la *Sacra Famiglia* sempre in collezione privata genovese (Orlando 2010, 153).

23 La tavola firmata «Io Battista Paggius Genuensis» divenne di proprietà di un altro discepolo del Giambologna, Pietro Tacca e, successivamente, di Filippo Baldinucci come questi precisa nella biografia dedicata al pittore genovese dove puntualmente la descrive (Baldinucci [1681-728] 1846, 3: 586-7). Fu acquistata nel 1937 da un collezionista di Bruxelles e a tale occasione risale l'ultima menzione della sua ubicazione e la sua documentazione fotografica (Fransolet 1937, 199-207).

24 Collezione privata. Cf. Boccardo 1997b, 164-5.

25 Una prima panoramica sulle modalità di firmare le proprie opere da parte degli artisti è contenuta Chastel (éd) 1974. Per studi più recenti sulla firma si rimanda a Goffen 2001 e ai contributi presenti nel volume curato da Maria Monica Donato (2013).



Se c'è una sistematicità nell'utilizzo della firma da parte del pittore genovese, questa è proprio legata al ripetersi dell'azione stessa per quasi ogni commissione. Paggi, come si è visto negli esempi forniti, alterna il proprio monogramma al nome per esteso, in lettere capitali, con differenti abbreviature e accompagnato o meno dall'anno di esecuzione, lo traduce talvolta in latino e, assai spesso, conclude con la lettera *f* puntata.<sup>26</sup> Insomma *fecit* o *faciebat*, l'importante è certificare chi la eseguì anche avvalendosi del formulario della pittura antica tramandato dalle fonti ma, alla luce della fierezza e convinzione che traspare dalle sue lettere, non con la stessa professione di modestia di Apelle e Policlete che scegliendo il verbo all'imperfetto, secondo il celebre resoconto di Plinio, sottolineavano come l'opera non fosse mai totalmente compiuta.<sup>27</sup>

Nonostante sottolinei l'estrema difficoltà della sua arte affermando che

l'età di cent'uomini non basteriano a farsi ben padrone né anche d'una poca parte di questa bellissima e infinitissima professione. (Barocchi 1971, 1: 207)

si dimostra parimente assai conscio di essere in grado di poter vincere, grazie al suo approccio intellettuale all'arte, il confronto con la natura, guadagnandosi il privilegio di una imperitura memoria, garantita ovviamente dalla presenza della firma.<sup>28</sup>

Una rapida panoramica tra i cataloghi dei colleghi attivi negli stessi anni, e nelle medesime sedi, restituisce l'idea di quanto ormai fosse ben radicata e diffusa l'autocoscienza degli artisti nel salvaguardare e promuovere il proprio operato rivendicandone l'autografia: oltre al caso

del già menzionato Federico Zuccari, non poche sono le tele firmate dal Passignano (Nissman 1979) e dal Cigoli (Barbolani di Montauto 2008; Chiarini et al. 1992; Faranda 1986) così come è facile imbattersi nella traduzione latina del suo nome in quelle eseguite dal pisano Aurelio Lomi, stabilitosi sullo scorcio del Cinquecento a Genova (Ciardi et al. 1989). Negli stessi anni anche Bernardo Castello, pittore ormai affermato presso la committenza della Repubblica genovese e impegnato a impersonare, al pari del nobile collega Paggi, il nuovo modello di artista colto, amico di letterati e gentiluomini, con modalità ed esiti però differenti – tanto da non schierarsi inizialmente al suo fianco nei «pittoreschi litigi» (Soprani 1674, 122) – non mancò di firmare le sue commissioni più prestigiose (Erbenraut 1989).

Se dunque inserire il proprio nome sull'opera dipinta era prassi consueta e così apostrofata per esempio dal poeta e collezionista Gabriello Chiabrera, amico del Castello e suo suggeritore di eruditi programmi iconografici, in una delle lettere del loro assiduo carteggio tenuto per circa trent'anni,<sup>29</sup> Giovanni Battista Paggi dovette, inizialmente, non considerare bastevoli i suoi dipinti autografati per dimostrare le prodezze del suo pennello e tramandarne il ricordo: iniziò infatti ben presto a mettere insieme una raccolta di disegni, a loro volta quasi sempre siglati e datati, al fine di registrare le sue commissioni.

All'interno del suo *corpus* disegnativo noto, tali fogli di memoria sono facilmente distinguibili in quanto al di sotto del riquadro entro cui è riportata la scena dipinta, si trova vergato il nome del committente o il luogo di destinazione dell'opera.

Quasi sempre di dimensioni contenute,<sup>30</sup> li caratterizza un notevole divario in termini di quali-

26 In alcuni casi è presente anche la *p* di *pinxit* o *pingebat*, come nella *Samaritana al Pozzo* firmata e datata 1593. Cf. Orlando 2014, lotto 1.

27 Plin., *HN.*, Praef., 26-7. Il passo pliniano fu messo in evidenza in Juřen 1974 e più recentemente in Rinaldi 2013, 274-5.

28 Una delle argomentazioni presenti nelle missive di Paggi è fondata proprio sulla forza nobilitante della pittura nei confronti degli artisti stessi (Barocchi 1971, 1: 196-7, 197 nota 1), concetto presente per esempio anche nel *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino e posta in relazione alla presenza della firma sulle opere [1548] (2007, 125).

29 In occasione della commissione di due pale per il santuario della Madonna della Misericordia di Savona, l'idea del Castello sarebbe quella di donare una delle due a condizione di potervi apporre un'iscrizione dedicatoria personale. Chiabrera sconsiglia risolutamente ciò affermando «scrivere che altri abbia donato, non è costume; scrivere che V. S. l'abbia dipinta non si può vietare. Io farei così: *Bernardus Castellus fecit*, e varrebbe per ogni cosa». (Chiabrera 2003, 19).

30 Tenendo presente il fatto che alcuni di essi furono evidentemente rifilati, il più piccolo, *l'Ecce Homo* (Genova, GDSR D1780; cf. Lukehart 1987, 1: 362) «in mano di P. F. Sebastiano Rondanini d'Alba. In Firenze in S. Maria Novella» misura 183x140 mm. Il più grande, *San Domenico che distribuisce i rosari* del Blanton Museum di Austin (The Suida Manning collection 426.1999; cf. Lukehart 1987, 1: 368; Bober 2001, scheda 24) 290x203 mm. Per la ricostruzione della committenza di quest'ultima pala perduta che, come recita l'iscrizione, fu eseguita per una cappella a Randazzo, vicino Messina, vedi Frascarolo 2015a, 99.

tà esecutoria che va dalla veloce visualizzazione di una composizione, tramite un segno allentato e sommarie acquarellature (fig. 3),<sup>31</sup> a prove attentamente chiaroscurate,<sup>32</sup> sino a esempi in cui la *verve* creativa non sembra affatto esaurita, tanto da far ipotizzare che in alcuni casi possano essere diventati di memoria in un secondo tempo, con l'aggiunta dell'iscrizione.<sup>33</sup>

Peter Lukehart che per primo, nella sua tesi dottorale dedicata al pittore genovese, li radunò evidenziandone le peculiarità e riconoscendoli inoltre nella dicitura inventariale «quinterni entrovi scritto e ricordi di pittura a mano» nell'elenco dei beni presenti nell'abitazione dell'artista, stilato dopo il suo decesso, li pose a confronto, per via della presenza dell'iscrizione, della data, e della loro capacità di 'raccontare' il percorso dell'artista, con quelli raccolti più tardi da Claude Lorraine nel suo *Liber Veritatis*.<sup>34</sup> A differenza di quest'ultimo, lo studioso americano sottolineò, oltre al fatto che per il genovese non vi sia né traccia documentaria, né nelle fonti, di casi in cui si trovò a difendersi da copie e contraffazioni – spiegazione che secondo il parere della critica starebbe invece dietro alla raccolta del francese (Cavazzini 2004, con precedente bibliografia) – come tale pratica debba essere circoscritta solo in uno spazio ben preciso dell'attività di Paggi, gli anni del suo esilio fiorentino. Nonostante il numero dei ricordi di pittura individuati da Lukehart sia oggi aumentato (Frascarolo 2015a), la medesima conclusione a cui questi era arrivato rimane valida: Paggi, al rientro a Genova, dovette smettere di serbare la memoria grafica delle sue composizioni.

Lo stesso termine quinterno, «volume di cinque fogli» (*Vocabolario degli accademici della Crusca* 1691), e il fatto che fossero solo quattro quelli registrati nell'inventario, permette di ipotizzare che al loro interno potessero essere conservati meno di un centinaio di disegni, anche se



Figura 3. Giovanni Battista Paggi, *Sacra Famiglia*. Disegno, 200 × 155 mm. Madrid, Museo del Prado, D 1871 (FD24). © Museo Nacional del Prado

il formato fosse stato quello denominato *in folio*; un numero non sufficiente per illustrare l'intera attività del pittore, ma solo una significativa parte di essa, gli anni della sua affermazione negli ultimi due decenni del Cinquecento. Conservati insieme ad altre raccolte grafiche e libri in un capiente armadio,<sup>35</sup> rimasero comunque presenti nel suo studio genovese quale autobiografia di ciò che realizzò, e per chi lo realizzò, all'indomani della sua fuga da Genova.

31 Il disegno (Madrid, Museo del Prado D1871), raffigurante una *Sacra Famiglia* eseguita per l'amico Francavilla, oggi da considerarsi perduta, è stato pubblicato in Turner 2008, 229, come seguace di Luca Cambiaso.

32 *L'Adorazione dei Magi* «Al Sig.r Pietro del Nero a Firenze» (Genova, Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, D2518), pubblicato in Boccardo 1999, scheda 29, è un esempio estremamente pittorico. Nel 1998 è transitato sul mercato antiquario il dipinto da cui fu ricavato (New York, Christie's, asta 22-5-1998, lotto76).

33 Frascarolo 2015a, 78.

34 Lukehart 1987, 1: 360-86. Lo studioso ha individuato anche la menzione nel profilo biografico di Agostino Ciampelli, scritto da Baglione, di una simile pratica da parte di tale pittore fiorentino: «Egli teneva un libretto, ove in piccolo havea, con acquerelle, colorite tutte le opere, che in sua vita havea dipinte.» [1642] (1995, 223). A oggi tale libretto è purtroppo da considerarsi perduto.

35 Oltre ai «Quattro quinterni entrovi scritto e ricordi di pittura a mano», sono di seguito elencati all'interno del medesimo armadio, un «quinterno di disegni varij», un «altro in quarto di d.i. disegni», un «libro di disegni verij inti[ola]to libro primo» e «uno scartaccio di varij disegni buoni con li sudetti tutti del Sg.r Gio: Bat..ta» (ASGe, Archivio di Stato di Genova *Notai Antichi*, 6161, c. 10v).

La data e l'indicazione autografa «Alla Signora di Piombino» vergata lungo il margine inferiore del più antico ricordo di pittura noto, oggi conservato presso lo Stadtmuseum di Linz,<sup>36</sup> trovano un preciso riscontro biografico nel racconto di Raffaele Soprani dell'esecuzione, destinata alla Signora Appiano, principessa di Piombino, che lo ospitò per alcuni mesi nella sua dimora pisana dopo la sua messa al bando per l'omicidio commesso nell'agosto dello stesso anno riportato sul foglio, il 1581, della scena che ritroviamo sull'esemplare di Linz:

una Venere piangente lo sgraziato Adone, e alcuni Amorini, che cacciando il cinghiale aspiravano unanimi alla vendetta del cacciatore estinto. (Soprani 1674, 98)

Si susseguono poi le registrazioni delle composizioni eseguite per numerosi notabili residenti sia sul territorio fiorentino che genovese:  *Davide con la testa di Golia*  per Giuseppe Casabona, botanico fiammingo alla corte di Francesco I a Firenze, siglato e datato «GBP 1585»,<sup>37</sup> una  *Sacra Famiglia a Nazareth*  commissionatagli nel 1591 da Giovanni Andrea Doria a Genova,<sup>38</sup> o ancora  *Dante e Virgilio nell'inferno* , «Al Sig. D. Piero Medici in Spagna l'anno 1591».<sup>39</sup>

Allontanato da Genova, città dove l'arte pittorica era considerata alla stregua di ogni altra attività meccanica, colpevole di aver pugnalato un uomo che aveva miseramente considerato l'operato dei suoi pennelli,<sup>40</sup> Paggi dovette decidere di registrare quasi in una sorta di diario figurato le sue commissioni, non solo per conservare la memoria delle sue originali composizioni ma per dimostrare che fossero il risultato della meditata esecuzione in risposta a una commissione specifica e di un certo prestigio, consona al fine elevato proprio di un'arte che si discostava dalla

produzione seriale dei «bottegai plebei col grembiale dinanzi» (Barocchi 1971, 1: 199).

Non è comunque da escludere che i quinterni con i ricordi di pittura possano essersi tramutati, all'occorrenza, anche in repertorio da cui attingere per soddisfare nuove commissioni, alla luce, per esempio, dell'evidente identità del nucleo rappresentativo centrale, costituito dalla Vergine che trattiene il vivace slancio del Bambino verso San Giovannino, di due fogli, oggi in collezione privata, appartenenti a tale tipologia, l'uno registrazione di un dipinto eseguito per Arnolfinio Arnolfini di Lucca e l'altro per un dottore fiorentino, Messer Zanobi (Frascarolo 2015a, 78).

Ottenuta la remissione della pena e la fine del bando e ristabilitosi a Genova, la sua pittura in questi anni di primissimo Seicento, aggiornata a contatto con l'ambiente artistico fiorentino e assai debitrice della cultura veneta cinquecentesca, non solo è ciò che di più avanzato si trovava nel panorama artistico locale, riscontrando la piena approvazione di un esigente mecenate quale Gio. Carlo Doria e di altri aristocratici genovesi, ma il suo presentarsi quale pittore intellettuale, tra l'altro autore di un trattato, edito nel 1607, che aveva ricevuto commenti favorevoli da illustri uomini di cultura,<sup>41</sup> gli permise di detenere una sorta di leadership riconosciutagli dai committenti e dagli stessi artisti, per i quali fu spesso intermediario presso i primi.

Eletto quale guida all'interno del prestigioso circolo di pittori che si riuniva nel palazzo del Doria, quell'Accademia del Disegno di cui parla Soprani descrivendo gli esordi di alcuni pittori genovesi primo seicenteschi (Farina 2002), anche la sua casa divenne un'ambitissima meta per chi voleva migliorare la sua attitudine all'arte (Lukehart 1987; Frascarolo 2013; 2015a).

36 Linz, Stadtmuseum, S V/312. Il disegno fu aggiunto da Piero Boccardo al gruppo dei ricordi di pittura (1992, 36-7). Si veda inoltre Widauer 1991, 91.

37 Chicago, Art Institute, The Leonora Hall Gurley Memorial Collection, 1922.1920. Per un'analisi più approfondita circa il disegno vedi Frascarolo 2015a, 52.

38 Porto, Escola de Bella Artes, inv.36. Il disegno fu riconosciuto e pubblicato in Mombeig Goguel 1998, 232.

39 Londra, Courtauld Institut of Art, D.1952.PW566. Il ricordo di pittura fu riconosciuto e pubblicato in Newcome 1991, 19.

40 La vicenda è dettagliatamente raccontata in due fitte pagine da Soprani (1674, 95-6). Per la documentazione relativa al processo vedi Lukehart 1987, 2: 391-5.

41 Il trattato, intitolato, secondo la testimonianza di Soprani (1674, 107-8),  *Definizione e divisione della Pittura* , già rarissimo da trovare come sottolinea il Ratti (Soprani, Ratti 1768, 130), è purtroppo perduto. Soprani ricorda inoltre il riscontro positivo che ebbe da parte del Marino e di Giorgio Vasari. Ovviamente per quanto riguarda il secondo, lo storiografo incappò in un evidente errore. Si conoscono invece le lettere che testimoniano il rapporto di Paggi con Michelangelo il giovane, conservate presso Casa Buonarroti, in una delle quali si fa esplicitamente menzione dello scritto teorico del pittore. Cf. Frascarolo 2015a, 39-41. Per ulteriori riflessioni sul contenuto del trattato di Paggi: Giovannelli 2016 e Moralejo Ortega 2015.



Figura 4. Jean-Baptiste Barbé, *Sacra Famiglia* (da Giovanni Battista Paggi). Incisione a bulino, 275 × 201 mm. Harvard Art Museums/Fogg Museum, R5204. © President and Fellows of Harvard College

La memoria dei suoi successi iniziava poi a essere affidata a numerosi componimenti scritti dai poeti che animavano i palazzi nobiliari genovesi, dal già nominato Giovanni Soranzo sino al più celebre Giovanni Battista Marino.<sup>42</sup>

Non c'era effettivamente più bisogno di affannarsi a registrare i suoi successi pittorici, essendo questi, tutti rigorosamente firmati, tenuti in grande considerazione da un pubblico sempre più vasto.

Poteva infine contare sulla notorietà derivatagli dalla grande circolazione delle stampe che

avevano iniziato a essere ricavate dalle sue opere, senz'altro superando i confini entro cui era in quel momento conosciuto. Oltre alle tre note incisioni eseguite da Cornelis Galle, Raffaele Soprani menziona

altre gratiosissime stampe, che in picciol sito contengono le maggiori meraviglie dell'Arte prodotte da quel purgatissimo intelletto quando cominciò a provare la desiderata quiete nella sua Patria. (Soprani 1674, 108)

<sup>42</sup> È ancora il Soprani a ricordare i componimenti dedicati a opere di Paggi da parte di una nutrita schiera di letterati (Soprani 1674, 110). Sull'argomento anche Farina 2002.

Una *Sacra Famiglia* di Jean-Baptiste Barbé,<sup>43</sup> della quale Paggi è indicato quale ideatore (fig. 4), permette di ipotizzare una produzione incisoria più cospicua e presumibilmente patrocinata dallo stesso pittore: il suo nome compare infatti accompagnato, analogamente alle prove del Galle, dalle definizioni di patrizio genovese e studioso di pittura.

E proprio con quest'ultimo appellativo nel 1615, quando Paggi è ancora in vita e in piena attività, viene apostrofato dal letterato bresciano Giulio Cesare Gigli nel poema *La Pittura Trionfante*,<sup>44</sup> ulteriore consacrazione del suo tanto ambito ruolo di intellettuale e di guida:

Lo studioso Giambattista Paggi/ È quegli là,  
che con sicur pennello/ Mille pinge al suo nome  
aurati raggi,/ adeguand'egli ogn'intelletto  
bello,/ e di costoro i principali saggi. (1615, 17)

## Bibliografia

- Acidini Luchinat, Cristina (1998-9). *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*. 2 Voll. Milano; Roma: Jandi Sapi Editori.
- Baglione, Giovanni [1642] (1995). *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino à tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*. Ristampa anastatica a cura di Jacob Hess. Roma: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Baldinucci, Filippo [1681-728] (1845-7). *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* 5 voll. A cura di Ferdinando Ranalli. Firenze: Batelli.
- Bagnoli, Alessandro (1992). s. v. «Giovan Battista Paggi». Ascheri, Mario (a cura di). *Colle Val d'Elsa nell'età dei granduchi medicei. 'La Terra in Città et la Collegiata in Cattedrale'*. Firenze: Centro DI, 204-5.
- Barbolani di Montauto, Novella (a cura di) (2008). *Figline, il Cigoli e i suoi amici: colorire naturale e vero = Catalogo della mostra* (Figline, 18 ottobre 2008-18 gennaio 2009). Firenze: Polistampa.
- Barocchi, Paola (a cura di) (1971), *Scritti d'arte del Cinquecento*, vol. 1. Milano: Ricciardi.
- Barzman, Karen-Edis (2000). *The Florentine Academy and the early modern state*. Cambridge: Cambridge University press.
- Betti, Paola (1998). «Le tele del Cinquecento», in «San Martino di Lucca. Gli arredi della cattedrale», vol. 2. Num. Monogr., *Rivista di archeologia storia costume*, 161-74.
- Bietti, Monica (1999). *La morte e la gloria. Apparat funebri medicei per Filippo II di Spagna e Margherita d'Austria = Catalogo della mostra* (Firenze, Cappelle Medicee, 13 marzo-27 giugno 1999). Livorno: Sillabe.
- Bietti, Monica (2009). «Le tele, manifesti di propaganda dinastica». Bietti, Monica et. al. (a cura di), *Ferdinando I de' Medici, 1549-1609*. Livorno: Sillabe, 88-99.
- Bitossi, Carlo (1990). *Il governo dei magnifici. Patriziato e politica a Genova fra Cinque e Seicento*. Genova: EOG.
- Bober, Jonathan (2001). *I grandi disegni italiani del Blanton Museum of Art dell'Università del Texas*. Milano: Silvana.
- Boccardo, Piero (1992). «La gloria di Colombo: lo schizzo e il disegno di Giovan Battista Paggi». *Bollettino dei Musei civici genovesi*, 14(40-2), 35-40.
- Boccardo, Piero (1997a). *Ritratti di collezioni e committenti*. Barnes, Susan J. Et al. (a cura di). *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo = Catalogo della mostra* (Genova, 22 marzo-13 luglio 1997). Milano: Electa, 29-58.
- Boccardo, Piero (1997b). s.v. «Giovanni Battista Paggi». Barnes, Susan J. et al. (a cura di). *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo = Catalogo della mostra* (Genova, 22 marzo-13 luglio 1997). Milano: Electa, 164-5.
- Boccardo, Piero (1999). *I grandi disegni italiani del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso di Genova*. Milano: Silvana.
- Boggero, Franco (1999). «Il cantiere di Sant' Agostino e l'équipe di Giovanni Andrea Doria. Boggero». Franco et al. (a cura di), *Giovanni Andrea Doria e Loano. La chiesa di S. Agostino*. Loano, 61-75.
- Bottari, Giovanni Gaetano (1768). *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*. Roma: Stamperia di Pallade.
- Bottari Giovanni Gaetano; Ticozzi Stefano (1822-5). *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli 15., 16. e 17. pubblicata da m. Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*. 8 voll. Milano: per Giovanni Silvestri.
- Carofano, Pierluigi (2014). *Appunti sull'attività toscana di Giovan Battista Paggi* [online]. Maffei, Paola et al. (a cura di). *Honos alit artes. Studi*

43 Per la figura dell'incisore fiammingo vedi Kolloff 1878, 719-124.

44 Sulla genesi e il contenuto dell'opera (Gigli [1615] 1996) vedi Spagnolo 1996.

- per il settantesimo compleanno di Mario Ascheri. *Gli universi particolari. Città e territori dal Medioevo all'età moderna*, 19(2). Firenze: Reti medievali. URL [http://www.rm.unina.it/rme-book/dwnld/Ascheri\\_2.pdf](http://www.rm.unina.it/rme-book/dwnld/Ascheri_2.pdf) (2017-09-25).
- Cavazzini, Patrizia (2004). «Claude's apprenticeship in Rome: the market for copies and the invention of the Liber veritatis». *Konsthistorisk tidskrift*, vol. 3, 73, 133-46.
- Chastel, André (éd.) (1974). «L'art de la signature». *Revue de l'Art*, 26.
- Chiabrera, Gabriello (2003). *Lettere (1585-1638)*. Edizione a cura di Simona Morando. Firenze: Olschki.
- Chiarini, Marco et al. (a cura di) (1992). *Ludovico Cigoli 1559-1613: tra manierismo e barocco = Catalogo della mostra* (Firenze, 19 luglio-18 ottobre 1992). Fiesole: Amalthea.
- Ciardi, Roberto Paolo et al. (1989). *Aurelio Lomi. Maniera e innovazione*. Pisa: Cassa di Risparmio di Pisa.
- Ciampolini, Marco (2015) s. v. «Giovanni Battista Paggi». Baudinelli, Marco et al. (a cura di). *Pittura fra Toscana e Liguria nel '600 dalle collezioni di Banche e Fondazioni Bancarie Carrara = Catalogo della mostra* (Carrara, 4-31 luglio 2015). Carrara: Fondazione Cassa di Risparmio di Carrara, 215, 26-7.
- Donato, Maria Monica (a cura di) (2013). *Forme e significati della firma d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*. Roma: UniversItalia.
- Erbrant, Regina (1989). *Der genueser Maler Bernardo Castello (1557-1629)*. Freren: Luca.
- Faranda, Franco (1986). *Ludovico Cardi detto il Cigoli*. Roma: De Luca.
- Farina, Viviana (2002). *Giovan Carlo Doria. Promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*. Firenze: Edifir.
- Frascarolo, Valentina (2013). *La casa studio di Giovan Battista Paggi nella «contrada di Porta Nuova»: gli spazi interni attraverso i disegni dell'artista*. Magnani, Lauro (a cura di). *Collezione e spazi del collezionismo: temi e sperimentazioni*. Roma: Gangemi.
- Frascarolo, Valentina (2015a). *Giovan Battista Paggi e la sua casa studio. Disegnare, modellare e dipingere a Genova tra Cinque e Seicento* [tesi di dottorato]. Genova: Università degli studi di Genova.
- Frascarolo, Valentina (2015b). s.v. «Giovanni Battista Paggi». Manzitti, Anna (a cura di), *Luciano Borzone. Pittore vivacissimo nella Genova di primo Seicento = Catalogo della mostra* (Genova, 18 dicembre 2015-18 febbraio 2016). Genova: Sagep, 16-7.
- Frascarolo, Valentina (2015c). s. v. «Giovanni Battista Paggi». Zappia, Caterina (a cura di), *Collezione Marabottini*. Roma: De Luca Editori D'Arte, 56-7.
- Fransolet, Mariette (1937). «Une ouvre d'art ree trouvé. Le portrait de Pierre de Francheville par G. B. Paggi. 1589». *Bullettin de l'Institut Historique Belge en Rome*, 7, 199-207.
- Gabbarelli, Jamie (2017). «Cornelis Galle I Between Genoa and Antwerp». *Print Quarterly*, 34(1), 20-31.
- Gigli, Giulio Cesare (1615). *La pittura trionfante*. Venezia: Giovanni Alberti.
- Gigli, Giulio Cesare [1615] (1996). *La pittura trionfante*. Edizione a cura di Barbara Agosti et. al. Porretta Terme: I Quaderni del Battello Ebbro.
- Giovanelli, Francesco (2016). «I probabili contenuti della "dotta Tavola del Paggi" visti con gli occhi di Filippo Baldinucci». *Ligures*, 10(2012), 83-90.
- Goffen, Rona (2001). «Signatures: inscribing identity in Italian Renaissance art». *Viator. Medieval and Renaissance studies*, 32, 303-70.
- Grassi, Alessandro (2014): «"Fratrum et priorum ope": trasformazioni seicentesche all'Annunziata». Bertoncini Sabatini, Paolo et. al. (a cura di). *Dal Seicento all'Ottocento*. Vol. 2 di *Basilica della Santissima Annunziata*. Firenze: Edifir, 41-112.
- Gualterotti, Raffaele (1589). *Della Descrizione del Regale Apparato fatto nella nobile Città di Firenze per la Venuta, e per le nozze della serenissima Madama Cristina di Lorena*. Firenze: Antonio Padovani.
- Heikamp, Detlef (1967). «Federico Zuccari a Firenze 1575-9. Federico a casa sua». *Paragone-Arte*, 18(207), 2-34.
- Heikamp, Detlef (1998). «Le case di Federico Zuccari a Firenze». Ciardi, Roberto Paolo (a cura di), *Case di artisti in Toscana*. Cinisello Balsamo: Pizzi, 79-137.
- Hollstein, Friedrich W. H. (s. a.). *Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1450-1700*. Amsterdam: Hertzberger.
- Juřen, Vladimir (1974). «Fecit Faciebat». Chastel, André (éd.). «L'art de la signature». *Revue de l'Art*, 26, 44-7.
- Kolloff, E. (1878). s. v. «Barbié, Jean Baptiste». Meyer, Julius et al. (Hrsgg.), *Appiani - Domenico del Barbiere*, vol. 2. *Allgemeines Künstler - Lexikon*, 2a ed. Leipzig: Engelmann, 719-124.
- Lukehart, Peter Marshall (1987). *Contending Ideals: The nobility of G. B. Paggi and the Nobility of Painting* [PhD dissertation]. 2 Vols. Baltimore: John Hopkins University.

- Lukehart, Peter Marshall (1993), «Delineating the Genoese Studio: giovani accartati or sotto padre». *Studies in the history of art*, 38, 37-57.
- Mombeig Goguel, Catherine (1998). *Dessins genois: Paggi, Benso, Castello, Strozzi*. Forlani Tempesti et al. (a cura di). *Per Luigi Grassi*. Rimini: Galleria Ed., 230-41.
- Moralejo Ortega, Macarena (2015). «Las “cartas abiertas” de Federico Zuccari y sus contemporáneos: Annibale Caro, Bartolomeo Zucchi, Giovanni Mario Verdizzotti, Flaminio Vacca y Giovanni Battista Paggi». Nuria Rodríguez Ortega et al. (a cura di), *Teoría y Literatura artística en España*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 659-78.
- Newcome, Mary (1991). «Drawings by Paggi 1577-1600». *Antichità Viva*, 30(4-5), 14-23.
- Newcome, Mary (1998). *An early Tuscan painting by Paggi*. Liebenwein, Wolfgang et. al. (Hrsgg.), *Gedenkschrift für Richard Harprath*. München: Deutscher Kunstverlag, 299-304.
- Nissman, Joan Lee (1979). *Domenico Cresti (Il Passignano), 1559-1638* [PhD dissertation]. New York: Columbia University.
- Orlando, Anna (2010). *Dipinti genovesi dal Cinquecento al Settecento. Ritrovamenti dal collezionismo privato*. Torino: Umberto Allemandi & C.
- Orlando, Anna (2014). *Barocco genovese da Villa Giulietta. Opere del XVII e del XVIII secolo = Catalogo dell'Asta di Antiquariato Boetto s. r. l.* (Genova, 11 giugno 2014). Genova: Antiquariato Boetto.
- Orlando, Anna (a cura di) (2017). «Pittore celebre tra i genovesi». *Sinibaldo Scorza all'alba del barocco in Sinibaldo Scorza. Favole e natura all'alba del Barocco = Catalogo della mostra* (Genova, Palazzo della Meridiana 10 febbraio-4 giugno 2017). Genova: Sagep. 15-39.
- Ostrowski, Jan K. (1992). «Studi su Raffaele Soprani». *Artibus et historiae*, 13(26), 177-89.
- Pesenti, Franco Renzo (1986). *La pittura in Liguria. Artisti del primo Seicento*. Genova: Stringa Editore.
- Pevsner, Nikolaus (1982). *Le accademie d'arte*. Introduzione di Antonio Pinelli; traduzione di Laura Loviseti Fuà. Torino: Einaudi.
- Pino, Paolo [1548] (2007). *Dialogo di Pittura. Fondazione Memofonte. Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche* [online]. URL <http://www.memofonte.it/trattati/paolo-pino.html> (2017-07-03).
- Rinaldi, Stefano (2013). «Marcantonio Raimondi e la firma di Dürer. All'origine della 'stampa di riproduzione'». Donato, Maria Monica (a cura di), *Forme e significati della firma d'artista. Contributi sul Medioevo, fra premesse classiche e prospettive moderne*. Roma: UniversItalia, 263-306.
- Sasso, Antonella (1997). s. v. «Giovanni Battista Paggi». Acidini Luchinat, Cristina et al. (a cura di). *Magnificenza alla corte dei Medici. Arte a Firenze alla fine del Cinquecento = Catalogo della mostra* (Firenze 24 settembre 1997-6 gennaio 1998). Milano: Electa, 210-1.
- Soprani, Raffaele (1674). *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti genovesi, e de' Forastieri, che in Genova operarono*. Genova: Giuseppe Bottaro e Giovanni Battista Riboldi.
- Soprani, Raffaele; Ratti, Carlo Giuseppe (1768). *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Genovesi. In questa seconda Edizione rivedute, accresciute, ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti*. Genova: Gravier.
- Soranzo, Giovanni (1604). *Dell'Adamo di Giovanni Soranzo. I duo primi libri, con sedici canzoni per diversi. Al molto illustre Sig. Giovan Battista Paggi*. Genova: Giuseppe Pavoni.
- Spagnolo, Maddalena (1996). «Appunti per Giulio Cesare Gigli: pittori e poeti nel primo Seicento». *Ricerche di storia dell'arte*, vol. 59, 56-74.
- Stagno, Laura (2005). *Palazzo del Principe. Villa di Andrea Doria*. Genova: Sagep.
- Turner, Nicholas (2008). *From Michelangelo to Annibale Carracci. A century of Italian Drawings from the Prado*. Hannover; London: University press of New England.
- Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1691). s.v. «quinterno» [online]. *Accademia della Crusca. Lessicografia della Crusca in rete*. URL <http://www.lessicografia.it> (2017-07-03).
- Ważbiński, Zygmunt (1987). *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze. Idea e istituzione*. 2 Voll. Firenze: Olschki.
- Widauer, Heinz (1991). *Italienische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts = Katalog zur Ausstellung* (Stadtmuseum Linz-Nordico 11 gennaio-24 febbraio 1991). Linz: Stadt Linz u. a.

## Firme di xilografi seicenteschi nelle matrici lignee della Galleria Estense di Modena

Chiara Trivisonni  
(Università degli Studi di Parma, Italia)

**Abstract** Though ancient literary sources has usually revealed a scarce interest for woodcuts, the study of writings and signatures in the woodblocks of the Galleria Estense in Modena proves that woodcutters did not always remain at the borders of art history. This is true both for the Venetian production of the first half of the 16th century and for the woodcutters linked to the Accademia Clementina in the Bologna area. Several 17th century woodblocks produced at least in part in Emilia-Romagna and mostly created for large-scale printing, show writings and signatures that can be led back to woodcutters whose specific identity is not easy to discover. This practice was probably more due to commercial reasons than to a possible high reputation that woodcutters had of their work.

**Sommario** 1 La xilografia nelle fonti italiane antiche. – 2 Firme di xilografi nelle matrici cinquecentesche della Galleria Estense di Modena. – 3 Le matrici seicentesche. – 4 Conclusioni.

**Keywords** Woodblocks. Woodcut. Soliani.

### 1 La xilografia nelle fonti italiane antiche

La scarsa attenzione dedicata dalle fonti letterarie antiche alla xilografia, che trova analogo riscontro negli interessi dei primi collezionisti di opere grafiche (Bury 1985, 24), si verifica già nel primo testo specificamente dedicato all'incisione, la *Vita di Marcantonio bolognese e d'altri intagliatori di stampe*, pubblicata da Giorgio Vasari nell'edizione Giuntina delle sue *Vite* (1966-97, 5: 3-25).<sup>1</sup> In essa lo storico aretino dimostra un limitato interesse per le stampe da matrici lignee, pur trattando in termini

positivi degli intagli düreriani e concedendo largo spazio alle stampe a chiaroscuro di Ugo da Carpi. Un dato in linea con quanto la critica ha ben chiarito in relazione alla propensione dimostrata da Vasari a relegare l'incisione a mero strumento di diffusione dei modelli dei maestri.<sup>2</sup> Tale prerogativa è infatti più confacente alle tecniche calcografiche, adatte a restituire il valore chiaroscurale dei dipinti, in un momento di grande fortuna della stampa di traduzione (Mariani 2001, 34): in quest'ottica si comprende l'interesse di Vasari per il chiaroscuro, che ben si presta alla riproduzione dei disegni.<sup>3</sup>

1 Questo articolo è frutto delle ricerche svolte nell'ambito del progetto di catalogazione delle matrici xilografiche della Galleria Estense di Modena, promosso nel 2013 con finanziamenti ministeriali (5x1000) dalla Fondazione Memofonte di Firenze e dalla ex Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici per le province di Modena e Reggio Emilia (si veda Mozzo 2017). Le immagini delle matrici e le relative schede inventariali sono disponibili sul sito <http://xilografiamodenesi.beniculturali.it/> e sul data base delle Gallerie Estensi <http://www.gallerie-estensi.beniculturali.it/ricerca-nel-database-museale/>. Desidero ringraziare per l'aiuto e i preziosi consigli ricevuti durante le mie ricerche e la stesura del presente contributo Laura Aldovini, Rebecca Carnevali, Zeno Davoli, Elisabetta Fadda, Giovanni Maria Fara, Richard Field, Maria Goldoni, David Landau, Maria Ludovica Piazzi, Michele Tavola, Silvia Urbini, Alberto Viridis.

2 Sull'argomento si vedano: Landau 1983; Bury 1985; Borea 1990; Stoltz 2012. In parte lo scarso interesse delle fonti letterarie antiche nei riguardi della xilografia si può spiegare ricordando che la loro produzione ha seguito, sostanzialmente per tutta l'età moderna, percorsi separati rispetto all'incisione in rame (Landau 1983, 4-5; Griffiths 2016, 381) e che quest'ultima, adatta a tradurre i dipinti e spesso praticata anche dai pittori, interessava di conseguenza maggiormente gli estensori delle biografie degli artisti.

3 La particolare attenzione riservata dalle fonti alla stampa a chiaroscuro rimane una costante e i più valenti intagliatori si misurano con essa (Takahatake 2010). La tecnica a chiaroscuro necessita di una notevole perizia tecnica e, se Vasari non si dimostra troppo attento a questi aspetti per quanto riguarda l'incisione (Borea 1990, 28), quando nel Settecento Luigi Crespi vorrà deprecare il lavoro di Giuseppe Maria Moretti, il primo xilografo a essere ammesso all'Accademia Clementina di Bologna, ricorderà come un fallimento (e quasi come un peccato di *hybris*) le sperimentazioni di questi con la tecnica del chiaroscuro. A



Per tutto il corso del Seicento la xilografia resta soprattutto, come lo era stata fin dalle sue origini, una tecnica vincente per la produzione di stampe a larga diffusione per motivi di economicità e di resistenza a tirature elevate (Bury 2001, 40).<sup>4</sup> Intagliata a rilievo, secondo lo stesso principio della stampa a caratteri mobili e quindi impressa con il testo in un unico passaggio, rimane anche la più adatta alla produzione libraria, dove si registrano operazioni talvolta di qualità elevatissima.

Nelle notizie sugli intagliatori, contenute in conclusione delle *Vite de' pittori, scultori et architetti*, pubblicate a Roma nel 1642, Giovanni Baglione dedica tre biografie a intagliatori in legno (Fara 2016).<sup>5</sup> Due di esse sono riferite ad artefici (i Parasole e Giovan Giorgio Nuvoletta) che operano principalmente nell'ambito dell'illustrazione libraria. Diverso il caso di Andrea Andreani, per il quale si ricordano i chiaroscuri dai *Trionfi* di Mantegna, dal pavimento beccafumiano di Siena e dal *Ratto delle Sabine* di Giambologna.<sup>6</sup> Si ha ancora dunque una particolare attenzione alla difficile tecnica a più legni e non è forse un caso che proprio nella biografia di Andreani Baglione faccia riferimento a Ugo da Carpi. E tuttavia, diversamente da quanto avviene in Vasari, la competenza di Baglione nell'ambito delle tecniche - ben dimostrata anche nel caso della xilografia, della quale puntualmente descrive il procedimento (Fara 2016, 40) - svolge probabilmente un ruolo nell'attenzione da lui rivolta alle stampe a chiaroscuro.

Baglione, a ragione, riconosce alla xilografia una maggiore difficoltà di esecuzione rispetto alle tecniche calcografiche e anche maggiori rischi, in quanto la correzione degli errori commessi su una matrice in legno è operazione estremamente complessa (Bury 2001, 40; Fara 2016, 6, 37). Una difficoltà di realizzazione che risiede soprattutto nel dover isolare le linee del disegno, lasciandole «a guisa di bassorilievo» (2016, 40) e che verrà più tardi negata da Filippo Baldinucci, il quale, nella prima vita del *Cominciamento*, dedicata ad Albrecht Dürer, afferma, a proposito delle serie xilografiche, che l'incisore

tedesco «si risolvé, come cosa men faticosa, e più breve d'applicarsi all'intagliare in legno, che gli riuscì non con minore felicità di quella che aveva provata nell'intagliare il rame» [1686] (2013, 28).

Nemmeno Malvasia riserverà particolare attenzione alla xilografia, rivolgendo critiche persino nei confronti di Coriolano e spendendo qualche parola gentile solamente per la xilografa bolognese Veronica Fontana (1678, 56, 70, 487, 543).

E tuttavia mi pare che lo studio delle fonti storico-artistiche non sia sempre sufficiente a definire lo *status* degli intagliatori nel corso del tempo: quando viene steso da Vasari il primo testo specificamente dedicato all'incisione, non solo può dirsi esaurita la grande stagione della xilografia veneziana, ma è anche ormai lontano il ricordo delle sperimentazioni operate a Roma in quella congiuntura straordinaria che, tra 1510 e 1527, riserva all'incisione un ruolo da protagonista nell'ambito delle arti figurative (Borea 2009, 1: 82-3).

## 2 Firme di xilografi nelle matrici cinquecentesche della Galleria Estense di Modena

Elementi ulteriori rispetto alla definizione dello *status* degli xilografi possono derivare dallo studio delle firme degli artisti e in proposito la raccolta di matrici lignee conservata presso la Galleria Estense di Modena, per consistenza e varietà mi pare possa fornire uno spaccato utile a tentare qualche considerazione.

La vicenda legata ai 2613 pezzi provenienti dal fondo Soliani-Barelli è nota: nel 1887 Adolfo Venturi acquistava dal cartolaio milanese Pietro Barelli per conto dello Stato Italiano un consistente nucleo di matrici xilografiche di varie provenienze e destinate a essere acquisite per le collezioni della Regia Galleria Estense. In buona parte si trattava di pezzi provenienti dai fondi della tipografia modenese Soliani, che fu attiva dalla metà del Seicento alla metà dell'Ottocento e che aveva a sua volta acquisito legni provenienti da altre tipografie

suo avviso Moretti avrebbe in seguito rinunciato a misurarsi con una tecnica tanto difficile e si sarebbe a ragione limitato a intagliare legni ordinari per gli stampatori (Crespi 1769, 228).

4 Si vedano anche: Borea, Bellini (a cura di) 1987; Landau, Parshall 1994, 1-6; Borea 2001.

5 Per il rapporto tra il testo di Baglione e le *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini si veda Fara 2016, 8-9).

6 Su Andrea Andreani si veda Silver, Wyckoff (a cura di) 2008, 47-9.

del territorio, talvolta di qualità elevatissima e di produzione ferrarese o veneziana.<sup>7</sup>

I restanti 3391 pezzi della raccolta provengono dalla tipografia modenese Mucchi: acquisiti nel 1993, comprendono matrici metalliche, *cliché* fotomeccanici e circa un migliaio di legni, in parte antichi e in alcuni casi provenienti dalla stessa tipografia Soliani.<sup>8</sup>

Delle oltre 6000 matrici conservate all'Estense, 4331 sono xilografiche e in gran parte destinate a illustrare o decorare volumi a stampa: si tratta quindi di fregi, illustrazioni, iniziali, stemmi, emblemi.<sup>9</sup> La raccolta conserva anche una notevole quantità di matrici pensate presumibilmente per la stampa di fogli sciolti a basso costo (per uso devozionale o secolare), ma che potevano risultare utili, a seconda delle necessità, all'illustrazione di libri a stampa.<sup>10</sup> Volumi e stampe sciolte a basso costo erano destinati a deteriorarsi velocemente;<sup>11</sup> ne consegue che conosciamo, soprattutto per queste ultime, sostanzialmente solo tirature moderne, eseguite da matrici esauste e spesso di difficile lettura. Ciò vale in particolare per quella fatta realizzare nel secondo decennio del Novecento dall'allora soprintendente Giulio Bariola: la bassa qualità

di queste stampe, che in molti casi costituiscono l'unica attestazione 'in positivo' delle matrici Barelli, rende preferibile lo studio diretto del legno.<sup>12</sup>

Al contempo la raccolta comprende numerosi legni dal tessuto grafico raffinatissimo e al passo - sia considerando i disegni preparatori che la resa dell'intaglio - con il contesto culturale e artistico nel quale sono stati realizzati.<sup>13</sup> Tra i pezzi più antichi e destinati alla stampa di fogli sciolti si annoverano oggetti celeberrimi come il legno, giunto a Modena tramite l'acquisizione della raccolta Barelli, firmato e datato da Hans Baldung Grien, parte di una serie di tre xilografie raffiguranti *Cavalli selvaggi nella foresta*.<sup>14</sup>

Rimandano all'ambito veneziano della prima metà del XVI secolo la *Crocifissione* recante il monogramma di Lucantonio degli Uberti<sup>15</sup> e i cinque legni (intagliati sul recto e sul verso) firmati da Francesco De Nanto e databili al primo lustro del terzo decennio. Quattro di essi sono stati realizzati per una più ampia serie con storie della vita di Cristo, due stampe della quale recano anche la firma dell'inventore Girolamo da Treviso.<sup>16</sup> Lo stile del segno fedele al tratto irregolare del disegno preparatorio è ben in

7 Sull'argomento si vedano: SBAS Modena e Reggio Emilia (a cura di) 1986; Goldoni (a cura di) 1988; Goldoni 1994.

8 Le matrici metalliche e i *clichés* fotomeccanici sono invece 1629. La storia della raccolta Mucchi - ricostruita da Maria Goldoni al momento dell'acquisto e recentemente affrontata da Cecilia Araldi in particolare per il materiale di epoca contemporanea - affonda le sue radici in quella Soliani: non tutti legni a essi appartenenti sono confluiti a Milano presso Pietro Barelli. Alcuni sono invece stati acquisiti nel 1870 da Luigi Gaddi per poi passare tre anni dopo alla Società Tipografica Modenese, costituita dai soci Adeodato Mucchi (che ha in seguito diretto la tipografia), Giovanni Ferraguti, Tommaso Cappelli e Pietro Vandelli. Alla fine dell'Ottocento la Società Tipografica modenese ha inoltre acquisito i legni di proprietà della tipografia Vincenzi di Modena, i quali, possedevano numerose matrici derivate dagli stessi modelli di molte matrici Soliani. Si vedano: Goldoni 1995; Araldi 2015-6; 2017, 162.

9 Circa 1500 legni della raccolta Soliani-Barelli sono stati approntati verosimilmente per questa funzione.

10 Su questo doppio uso delle matrici lignee in tipografia si veda Tongiorgi Tomasi 1987, 316.

11 Sull'argomento si vedano: Bury 1985; Cobianchi 2006; Areford 2009; Karr Schmidt 2011.

12 Della tiratura novecentesca la Galleria Estense di Modena conserva sei esemplari. Esistono poi due tirature realizzate dagli stessi Soliani prima della vendita delle matrici: della più accurata, datata 1828, conosciamo solo un esemplare in sette volumi, conservato presso la Biblioteca Poletti di Modena. Della tiratura Soliani del 1864 si conoscono tre esemplari, tra i quali si registrano alcune differenze di limitato rilievo (tutti sono conservati a Modena: Biblioteca Estense Universitaria, Galleria Estense, Musei Civici).

13 Per lo più sono giunti a Modena tramite l'acquisto Venturi della raccolta Barelli oppure acquisiti dai Soliani insieme a interi fondi provenienti da altre botteghe tipografiche (Montecchi 1986).

14 Modena, Galleria Estense, nr. 6425. Marrow, Shestack (a cura di) 1981, 264-7, scheda nr. 83; Landau, scheda 231 in SBAS Modena e Reggio Emilia (a cura di) 1986, 185; Goldoni (a cura di) 1988, 65; Rosand 1990, 74; Bartrum 1995, 68; Goldoni 2000, 61; Mariani 2001.

15 Modena, Galleria Estense, nr. 4355. Sull'autore si veda Landau 2016.

16 Quattro di essi (nr. 4314, 4315, 4486, 4487) recano otto delle tavole facenti parte della serie. *Cristo e la Samaritana* (nr. 4486 verso) e *l'Ascensione* recano la firma dell'inventore Gerolamo da Treviso. La critica fa risalire l'invenzione alla produzione giovanile di quest'ultimo; ne consegue la datazione della serie alla prima metà degli anni venti del Cinquecento. Girolamo da Treviso è verosimilmente autore di tutte le composizioni a eccezione di due disegni che vengono riferiti ad Amico Aspertini. Il quinto legno di De Nanto conservato in Galleria (nr. 4389) non fa parte della serie. Raffigura sul recto la *Sacra Famiglia con i santi Rocco e Sebastiano*, sul verso *l'Ultima Cena*. Iscrizioni: In basso a destra (recto) «.FRANCISCVS.

linea con le xilografie licenziate all'interno della bottega di Tiziano (Muraro, Rosand 1976, 53-6; Lüdemann 2016; Landau 2016) e va a supporto dell'ipotesi ripetutamente proposta dalla critica di un soggiorno veneziano dello xilografo (Zava Boccazzi 1958; Stella 1992).

Proviene dalla raccolta Barelli la matrice per il frontespizio del *Libro delle Sorti* di Francesco Marcolini, firmata da Giuseppe Porta detto il Salviati, autore dell'elegante disegno, mentre l'intaglio, condotto con tratti che ricordano l'estetica dell'incisione in rame, è forse stato realizzato all'interno della bottega di Marcolini stesso.<sup>17</sup> Se l'attribuzione a Porta del solo disegno è corretta, ciò comporta che l'intagliatore sofisticatissimo - che verosimilmente adopera un bulino per rendere i tratti finissimi - lascia tuttavia ignota la sua autorialità, sopravanzata da quella dell'inventore della composizione, rispetto al quale si troverebbe dunque in posizione subordinata.<sup>18</sup>

Rimanda indirettamente a Giuseppe Porta una xilografia di ben minor pregio, recante in basso a destra il monogramma «PP»: si tratta di una replica di bassa qualità (e forse piuttosto tarda) della stampa con la *Crocifissione* realizzata da Salviati nel 1556.<sup>19</sup> Vanno infine citate una matrice cinquecentesca di ottima qualità, firmata dall'ignoto «AZF» e raffigurante la *Presa di Tunisi* (quindi da collocarsi dopo il 1535),<sup>20</sup> e una delle due versioni della *Volpe travestita da pellegrino*.<sup>21</sup>

Si tratta quindi, per il Cinquecento, di un numero non troppo esiguo di matrici firmate. Se è vero che quelle riconducibili con un certo margine di sicurezza allo stesso periodo sono circa

centocinquanta nel fondo Soliani-Barelli (cui si aggiunge circa lo stesso numero di matrici di incerta periodizzazione e databili tra XVI e XVII secolo), va infatti considerato che in gran parte si tratta di pezzi destinati alla stampa del libro (illustrazioni ma anche ornati e capilettera), che assai di rado recano sottoscrizioni.<sup>22</sup> All'interno della raccolta, solamente una matrice cinquecentesca destinata all'illustrazione libraria reca le iniziali dell'intagliatore, dubitativamente identificato con Vittorio Baldini.<sup>23</sup>

Le matrici elencate sono appunto destinate alla realizzazione di stampe d'autore, e non stupisce che si collochino perlopiù nella Venezia della prima metà del Cinquecento, quando la tecnica viene largamente utilizzata anche quale strumento di sperimentazione figurativa, con il vantaggio di potersi rivolgere a un vasto pubblico per via del gran numero di copie che potevano essere tirate (Landau 2016, 134).

### 3 Le matrici seicentesche

Per quanto attiene al Seicento, la limitata considerazione dedicata dalle fonti alla xilografia non sembra proporzionale alla propensione di disegnatori e intagliatori a firmare i propri lavori. Le matrici databili tra Sei e Settecento (quindi corrispondenti al periodo di maggiore attività dei Soliani) sono certamente tra le più numerose del fondo. Tra quelle presumibilmente seicentesche (o databili alla prima metà del secolo successivo) e adattabili per formato sia alla stampa di fogli sciolti che all'illustrazione libraria,<sup>24</sup> si annoverano numerosi legni, di

DENANTO»; in basso a sinistra (verso) «FRANCISCVSIACOBI / DENANTO. SINDIT». Si vedano Zava Boccazzi 1958; Venturoli 1982; Stella 1992; Faietti, Scaglietti Kelescian 1995, 333-5; Urbini 2008.

17 Modena, Galleria Estense, nr. 6464; frontespizio Marcolini 1540. Giuseppe Porta giunge a Venezia da Roma nel 1539, accompagnando il suo maestro Francesco Salviati. Si veda Muraro, Rosand 1976, 145.

18 Sul rapporto disegnatore e intagliatore nell'ambito della xilografia si veda Landau 1983, 4-5.

19 Modena, Galleria Estense, nr. 4368. Si vedano Goldoni, scheda 47 in SBAS Modena e Reggio Emilia (a cura di) 1986, 104, nota 1; Nodari, scheda 28 in Giacomello (a cura di) 2000, 150-1. Per la xilografia di Salviati si veda Muraro, Rosand 1976, 146.

20 Modena, Galleria Estense, nr. 6407. Si veda Piazzi 2017, 138.

21 Modena, Galleria Estense, nr. 6499 (altra versione sul verso del nr. 4613).

22 Non vengono chiaramente qui prese in considerazione le matrici falsificate nella seconda metà del XIX secolo da Barelli, di recente sistematicamente elencate in Piazzi 2017, 146, nota 87. Sui falsi Barelli si vedano: Bertarelli 1909; Milano 1986; 2000.

23 Modena, Galleria Estense, nr. 6433 (in basso a destra «BF»). Si tratta di una delle sei matrici che illustrano l'*Aminta* di Vittorio Baldini (Tasso 1599), replica dell'edizione veneziana pubblicata da Aldo Manuzio il giovane nel 1590.

24 Il formato delle matrici le rende adatte sia alla stampa di fogli sciolti sia all'illustrazione libraria. Sebbene al momento non siano noti volumi a stampa per i quali siano state utilizzate questi legni, non si può escludere che nel corso del tempo siano stati impiegati in modo versatile a seconda delle necessità della bottega tipografica. Allo scopo di meglio chiari-



Figura 1. Monogrammista «BVT A», *Santa Caterina d'Alessandria*. XVII secolo. Matrice xilografica, 200 × 136 × 24 mm. Modena, Galleria Estense, nr. 4957. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi

qualità più o meno alta, firmati per lo più con sole iniziali o monogrammi che al momento non è possibile ricondurre ad alcun autore noto.

In questo contesto merita particolare attenzione un nucleo di legni recanti il monogramma «BVTA»: tra questi, sette figure di sante – Veronica, Cecilia, Dorotea, Caterina (fig. 1), Elena, Chiara e Lucia – che, analoghe per formato e composizione, mi pare possano appartenere a una stessa serie.<sup>25</sup> Al gruppo è pertinente anche il legno con sant'Orsola, firmato «B», affine agli altri per formato, tipo di soggetto e come sottolineato da Nodari, sotto l'aspetto stilistico-formale (scheda 50; Giacomello (a cura di) 2000, 194-5).<sup>26</sup>

In particolare il disegno alla base dell'intaglio della sant'Orsola pare affine per ragioni compositive e stilistiche a quelli utilizzati per la realizzazione delle matrici con le sante Caterina, Cecilia e Lucia. Si tratta di un disegnatore di qualità alta, che pare consapevole, visto il notevole risultato conseguito, del tipo di lavoro con il quale l'intagliatore dovrà andare a misurarsi.

Non mi pare possano esservi dubbi sull'identificazione di una stessa mano anche per l'intaglio di queste quattro matrici. Esso si rivela di buona qualità nella raffinatezza della resa a chiaroscuro dei dettagli decorativi e nella presenza di sofisticazioni estetiche: la mano dell'intagliatore accompagna infatti il tratteggio al di sotto del piano di stampa, arrotondando i bordi e rendendo così più morbidi i passaggi chiaroscurali. Un accorgimento volto anche a proteggere dal pericolo di rotture l'intaglio finissimo.<sup>27</sup> In alcuni punti della matrice si nota inoltre che lo xilografo ha lavorato la superficie del legno destinata alla stampa su due piani posti ad altezze quasi impercettibilmen-

te distinte: probabilmente si tratta di un accorgimento volto al conseguimento di un migliore effetto di resa chiaroscurale. Infatti le linee poste ad altezza inferiore, imprimendo sul foglio una forza minore per effetto della pressione del torchio rispetto a quelle più sporgenti, rilasceranno una quantità minima di inchiostro, creando linee meno marcate.

I disegni preparatori alla base delle matrici con le sante Veronica, Dorotea, Chiara ed Elena non paiono invece appartenere alla stessa mano che ha fornito quelli per le tre matrici elencate in precedenza e vanno ricondotti forse ad almeno due differenti artefici, il meno raffinato dei quali pare responsabile del disegno per la sant'Elena. E, tuttavia, l'intaglio rivela anche in questi quattro casi, l'abilità e l'accuratezza di chi l'ha eseguito, che adotta gli stessi accorgimenti descritti per gli altri legni della serie recanti il monogramma «BVTA».

Poiché i disegni preparatori alla base delle matrici appartenenti alla serie vanno ricondotti ad artefici diversi per qualità e stile, mentre tutti gli intagli possono essere accomunati dallo stesso livello qualitativo e analogie tecniche, si può dedurre che il monogrammista «BVTA» vada identificato con lo xilografo e non con il disegnatore.<sup>28</sup>

Lo stesso monogramma compare in un legno raffigurante *Cristo portacroce* e in un intaglio con *San Domenico*.<sup>29</sup> Quest'ultimo è stato utilizzato per la stampa di un foglio privo di data dagli Eredi di Bartolomeo Soliani, quindi la matrice apparteneva già in antico alla tipografia modenese.<sup>30</sup> A questo elenco si deve aggiungere un *San Geminiano*, patrono della città di Modena, che recava in origine lo stesso monogramma

re questi aspetti sarebbe opportuno operare un riscontro sistematico tra le matrici Soliani e i volumi pubblicati dai tipografi modenesi (Milano (a cura di) 1986).

25 Modena, Galleria Estense, nr. 4783, 4913, 4956, 4957, 4852, 4932, 4958.

26 Modena, Galleria Estense, nr. 4933.

27 Le matrici devono essere state tirate innumerevoli volte, in quanto presentano in alcune delle porzioni del legno intagliate con tratti sottilissimi, schiacciamenti dovuti alla pressione eccessiva subita.

28 I modelli dei legni con le sante Elena, Chiara e Dorotea sono utilizzati per tre ulteriori intagli più grossolani e privi di dichiarazione di responsabilità, raffiguranti le stesse Elena e Chiara e sant'Agata. La sant'Agata utilizza lo stesso disegno alla base della matrice con Dorotea, con la modifica dell'attributo iconografico nella mano destra della santa e dell'iscrizione in basso. L'intaglio, di qualità superiore a quello adottato negli altri due legni appena menzionati, utilizza, pur con qualche fraintendimento, le stesse scorciatoie adottate dal monogrammista «BVTA» per la resa del pannello, ma non rende con la stessa raffinatezza le curvature dei tratti. Modena, Galleria Estense, nr. 4852, 4851, 4935.

29 Modena, Galleria Estense, nr. 4426, 4850.

30 Il foglio, rinvenuto da Maria Goldoni nelle raccolte estensi, reca l'iscrizione «BENEDIZIONE | CON LA MISURA DELL'IMMAGINE DEL PATRIARCA | SAN DOMENICO IN SORIANO | PER GLI ARMENTI». Si vedano: Goldoni, scheda 142 in SBAS Modena e Reggio Emilia (a cura di) 1986, 145; Nodari, scheda 55 in Giacomello (a cura di) 2000, 204-5.

«BVTA», documentato dalla tiratura Soliani del 1828 e assente invece già in quella del 1864 (fig. 2):<sup>31</sup> il disegno alla base dell'intaglio deriva dallo scomparto centrale di una stampa non firmata realizzata nel 1606 e nella quale la figura del santo è circondata da scenette raffiguranti i suoi miracoli.<sup>32</sup>

Una datazione al XVII secolo, avanzata già da Nodari, la quale suggerisce tra l'altro un confronto tra la *Santa Veronica* e l'incisione di analogo soggetto di Agostino Carracci, mi pare risulti pertinente sia per i disegni preparatori che per gli intagli.

Alcuni dei dati fin qui emersi inducono inoltre a ritenere che il monogrammista «BVTA» fosse attivo a Modena, città nella quale la presenza di xilografi è documentata tra Cinquecento e Settecento (Montecchi 1986; Davoli 2015; Travisonni 2017): fanno propendere per tale ipotesi il discreto numero di matrici recanti la sua sottoscrizione possedute dai Soliani (e già in antico almeno il *San Domenico*) e l'originaria presenza del monogramma dello xilografo sull'intaglio con *San Geminiano*. Se l'immagine del santo poteva infatti trovare mercato anche altrove, era però più facilmente destinata a essere fruita o venerata in particolare nella città della quale il santo era patrono e mi pare quindi più immediato ritenere che sia stata realizzata nel centro emiliano.<sup>33</sup>

In numerosi casi si registra nella raccolta la presenza di più matrici recanti la stessa composizione e il più delle volte di qualità differenti.<sup>34</sup> Un legno di provenienza Soliani, raffigurante la *Stigmatizzazione di san Francesco*, reca in calce la firma «Bütad.», ignoto ai repertori (fig. 3).<sup>35</sup> Di buona qualità

sia per l'intaglio che per il disegno, che pare databile al XVII secolo,<sup>36</sup> va accostato a due matrici che hanno alla base lo stesso modello compositivo reso in controparte. Una di esse (nr. 4902) reca in basso la sigla «BS»: l'intaglio è reso attraverso graffiature irregolari e morbide che accompagnano diversi piani di superficie rendendo dolci i passaggi chiaroscurali. La qualità è quindi di buon livello, anche se inferiore a quella del legno precedentemente descritto. La matrice nr. 4904 non reca sottoscrizioni, tuttavia in basso a destra resta traccia di un riquadro rettangolare forse destinato a questo scopo. Rispetto alle altre, presenta vasti spazi bianchi, tecnicamente sconsigliabile in xilografia, in quanto, al momento della stampa, si rischia di deformare il foglio. La bassa qualità si riconosce anche osservando la resa dei tagli che non digradano rispetto al piano di fondo, ma se ne distaccano nettamente, con maggior rischio di rotture del legno dovute alla pressione e con una peggiore resa dei passaggi chiaroscurali.

Se, come mi pare, la qualità di intaglio delle ultime due matrici risulta inferiore a quella individuabile nella matrice firmata «Bütad.», rispetto alla quale sono rese in controparte, si può forse proporre l'ipotesi che queste ultime siano derivate da una stampa del primo legno.

Un'ulteriore matrice (questa volta di provenienza Barelli) con una *Madonna addolorata* è firmata «BVT: FEC».<sup>37</sup> Zeno Davoli, che legge invece «BVTI FEC», propone di sciogliere come «Benvenuti» e suggerisce l'attribuzione allo stesso autore della *Crocifissione* firmata «BV.FE» (Davoli 1996, nr. 6063, 194).

Nonostante il ricorrere della stessa combinazione di lettere nelle firme presenti in molti le-

31 Modena, Galleria Estense, nr. 4898.

32 Per questa stampa si veda Pistoni 1983, 573-4. Sulla diffusione soprattutto a livello locale dei prodotti stampati dai Soliani si veda anche Griffiths 2016, 380.

33 Un tentativo di identificazione del monogrammista è stato operato da Adriano Annino: lo studioso ha suggerito infatti che il monogramma nella stampa con san Domenico sia stato intagliato in controparte e che vada attribuito ad Alessandro Badiale (Bologna, 1623-68), bolognese allievo di Flaminio Torri e attivo come pittore, xilografo e acquafortista (Greco, Onofrio 2006, 50-1). Tuttavia il monogramma difficilmente può essere stato intagliato in controparte, dato che, come si ha avuto modo di vedere, compare identico in numerose xilografie.

34 Difficile chiarirne la ragione: matrici sostanzialmente identiche potevano essere giunte ai Soliani tramite l'acquisto dei fondi di altre tipografie del territorio. Probabilmente venivano conservate al fine di sostituire quelle danneggiate (Montecchi 1986). Per quanto riguarda le immagini di piccole dimensioni, da usare ad esempio come santini, poteva risultare utile stampare più legni contemporaneamente in un unico foglio da ritagliare (Davoli 2015, 14).

35 Modena, Galleria Estense, nr. 4903.

36 In alto l'iscrizione «ET TVAM IPSIVS ANIMAM PERTRANSIBIT GLADIVS» (Lc 2, 35). La sottoscrizione può forse indicare la firma (quasi) per esteso di «BVTA»?

37 Modena, Galleria Estense, nr. 4659.



Figura 2. Monogrammista «BVTÀ», *San Geminiano*. Matrice xilografica, 253 x 167 x 24 mm. Modena, Galleria Estense, r. 4898. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi



Figura 3. Maestro «Bütad.», *San Francesco d'Assisi riceve le stimmate*. Matrice xilografica, 253 × 174 × 24 mm. Modena, Galleria Estense, nr. 4903. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi





Figura 4. Maestro «N.Q.», *San Girolamo in meditazione*. Matrice xilografica, 400 × 277 × 21 mm. Modena, Galleria Estense, nr. 4925. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi



Figura 5. Maestro «GB.A.», *San Girolamo in meditazione*. Matrice xilografica, 501 × 367 × 21 mm. Modena, Galleria Estense, nr. 4862. © Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Archivio Fotografico delle Gallerie Estensi

gni citati fino a questo momento (BVTA, Bütad., BVT, BV.FE), la *Madonna addolorata* – giunta a Modena tramite l'acquisto Venturi – se ne distingue per l'altissima qualità e non mi pare quindi possa essere restituita a nessuno degli xilografi fino a ora menzionati.

Oltre alla *Stigmatizzazione di san Francesco* descritta in precedenza, sono numerose le matrici del fondo Soliani che recano la sottoscrizione «BS» e che andranno distinte in due gruppi: il primo comprende la *Madonna di Lucca*, *San Carlo Borromeo*, la *Madonna del Carmine*, *San Francesco che bacia il costato di Cristo*, *San Gerolamo nel deserto*, *Sant'Antonio abate*, la *Madonna di Stuffione*, il *Crocifisso con rosario*.<sup>38</sup> I

legni elencati, pur con differenze da riferirsi a mio avviso alla diversa qualità dei disegni a disposizione dello xilografo, presentano evidenti analogie tecniche nella resa del tratteggio fitto, nell'uso di scorciatoie e convenzioni per definire i volumi delle muscolature e dei panneggi e nelle scalfitture prodotte dallo strumento incisore visibili sul piano di fondo. Anche in questo caso mi pare dunque che la sigla «BS» possa attribuirsi allo xilografo.

Andranno invece considerate a parte *La Madonna dei Sette dolori e angeli espongono la Sacra Sindone*, il suo pendant con l'*Annunciazione* e una *Madonna del Rosario*, firmata «BS.F.».<sup>39</sup> I due pendant, datati al Seicento (a mio avviso cor-

38 Modena, Galleria Estense, nr. 4602, 4888, 4572, 4427, 4963, 4908, 4669, 4453.

39 Modena, Galleria Estense, nr. 4576 (come attestano i cataloghi Soliani, la matrice presentava, prima dell'intervento di Barelli, l'iscrizione «RITRATTO DELLA SACRA SINODE DI NS. S.G.C. GRAN TESORO DELLA CASA DI SAVOIA.»), 4743 (la matrice presentava, prima dell'intervento di Barelli, l'iscrizione «RITRATTO DELLA MIR.a NVNZIATA DI FIOR.a COME

rettamente) da Nodari, vanno messi in relazione secondo quest'ultima con un'ulteriore raffigurazione dell'*Annunciata* fiorentina, recante la sottoscrizione «BAL. S.».<sup>40</sup>

La qualità disomogenea e le differenze stilistiche (nel disegno e nell'intaglio) tra i legni elencati nel primo e nel secondo gruppo di matrici è già riscontrata da Nodari, la quale attribuisce a un primo artefice (sempre seicentesco) le stampe con *San Francesco che bacia il costato di Cristo* e con la *Madonna di Lucca* e a un altro xilografo l'*Annunciazione* qui elencata nel secondo gruppo di matrici e l'*Annunciata* firmata «BAL. S.» (Nodari, 35-6, 41, in Giacomello (a cura di) 2000, 164-7, 176-7).

In questo secondo nucleo, che presenta un trattamento del legno più linearistico e decorativo rispetto al primo - un dato stilistico che non mi pare possa imputarsi solamente al disegno preparatorio - va inclusa la già citata *Madonna del Rosario*, la cui firma «BS. F(ecit)» è da ritenersi indicazione di responsabilità dello xilografo, verosimilmente lo stesso che altrove si è firmato come «BAL. S.». Anche il trattamento di superficie di fondo sembra identico e in tutti i casi restano visibili le tracce dei colpi inferti dallo strumento per rimuovere le porzioni di materia, così che la superficie appare non omogenea né levigata.<sup>41</sup>

Quattro matrici recano le iniziali «NQ» e raffigurano l'*Annunciazione* (che in un'ulteriore versione priva della sottoscrizione dell'autore riporta invece quella della tipografia Soliani), la *Crocifissione con angeli che raccolgono il sangue di Cristo e le 'Sette Parole'*, la *Madonna del Carmine* e *San Girolamo* (fig. 4).<sup>42</sup> Quest'ultima

deriva (con alcune vistose varianti formali e compositive) dall'incisione di analogo soggetto di Agostino Carracci (Cristofori 2005, 279-83), stampa ripresa (sempre con varianti) in un'ulteriore legno di misure maggiori, recante la sottoscrizione «GB. A.» (fig. 5).<sup>43</sup> La derivazione dal modello carraccesco e quindi ruolo limitato del disegnatore nell'invenzione del soggetto della matrice, può indurre forse a ritenere che le iniziali in calce siano da riferire agli xilografi. Così è intesa la sottoscrizione «NQ» da Nodari, che ipotizza una datazione al XVII secolo e gli riconosce una discreta abilità nell'intaglio (schede 38-9; Giacomello (a cura di) 2000, 170-3).

Lo stesso discorso mi pare possa valere in *San Carlo Borromeo* firmato «F.O.[C].», derivato da un modello guercinesco probabilmente per il tramite della xilografia di analogo soggetto di Giovanni Battista Coriolano (Nodari, scheda 76; Giacomello (a cura di) 2000, 246-7).<sup>44</sup> Si tratta di una delle matrici dall'intaglio più raffinato tra quelle fino a ora menzionate, per il chiaroscuro visibile ad esempio nel paramento d'altare e per la consapevole comprensione del modello figurativo e della resa prospettica, per la quale si avvale di raffinatissimi tagli incrociati.

Sono invece di qualità ben inferiore gli intagli firmati «MAZ» e «M.A.Z.», che raffigurano *San Matteo*, il *Trasporto dell'immagine di san Domenico a un monaco di Soriano* e la figura di una santa con la firma «M.A.Z.F.».<sup>45</sup> Nonostante le varianti nelle firme, ritengo possa trattarsi dello stesso artefice che nel terzo legno aggiunge alle iniziali del suo nome la sigla «F(ecit)», qualificandosi come intagliatore.

APPARVE IL SVO S. VOLTO L'A. 1252»; l'immagine replica quindi l'Annunciazione in controcopia nella chiesa della SS. Annunziata di Firenze), 4658.

**40** Modena, Galleria Estense, nr. 4571 (come attestano i cataloghi Soliani, la matrice presentava, prima dell'intervento di Barelli, l'iscrizione «LA SANTISSIMA NVNTIATA DI FIORENZA»). Si veda anche Goldoni, scheda 121 in SBAS Modena e Reggio Emilia (a cura di) 1986, 138.

**41** Forse va riferita allo stesso intagliatore la matrice recante l'iscrizione «B.S.F.» e raffigurante la *Croce del Sasso*. La matrice è stata divisa in quattro parti dopo il 1864. Modena, Galleria Estense, nr. 4785, 6684, 4792, 6685.

**42** Modena, Galleria Estense, nr. 4612 (ulteriore versione al nr. 4373, «IN MODONA PER LI SOLIANI»), 4363, 4643, 4925 (ulteriore versione priva di sottoscrizione dell'autore al nr. 4865).

**43** Modena, Galleria Estense, nr. 4862. Forse si può riferire allo stesso autore la *Madonna dei Sette Dolori* firmata «GB» (nr. 4595).

**44** Modena, Galleria Estense, nr. 4855. Dal dipinto di Guercino conservato nella Collegiata di San Biagio a Cento deriva, oltre alla citata stampa di Coriolano del 1619, un bulino di Giovan Battista Pasqualini del 1621 circa (Bagni 1988, 38-9).

**45** Modena, Galleria Estense, nr. 4965 (da un'acquaforte di Antonio Tempesta), 4929 (da un dipinto di Matteo Ponzoni), 4891. Nodari, schede 42, 53 in Giacomello (a cura di) 2000, 178-9, 200-1. La santa raffigurata nell'ultima matrice è identificata dall'iscrizione posta in calce con santa Barbara, alla quale è pertinente la presenza della torre nella parte destra della matrice; tuttavia la presenza della ruota ai suoi piedi fa pensare a Caterina d'Alessandria. Mi pare plausibile che in questo caso lo xilografo abbia adattato, senza comprenderlo, un modello precedente con la raffigurazione di santa Caterina e vi abbia aggiunto la torre e l'iscrizione.

Per finire, secondo Zeno Davoli (2015, 71) la *Madonna della Ghiara* firmata «V.Z.[F].» è da darsi alla prima metà del Seicento,<sup>46</sup> mentre di difficile datazione risulta il piccolo legno Mucchi con *Santa Caterina da Siena* firmata «BVMF».<sup>47</sup>

#### 4 Conclusioni

Bisogna ora chiedersi come si collocano queste xilografie nella 'gerarchia dell'incisione' e quale sia la terminologia più opportuna per definirle. L'espressione italiana 'stampa a larga diffusione' indica prodotti venduti in grande quantità ad acquirenti interessati più al soggetto che alla qualità, mentre la categoria per certi aspetti corrispondente di 'stampe a basso costo', definisce quelle che si caratterizzano, tra le altre cose, per la bassa qualità tecnica e per essere state sottoscritte, più che dai loro artefici, dal tipografo (Griffiths 2016, 384).

La raccolta Soliani-Barelli comprende circa venti matrici recanti iscrizioni che rimandano alla stamperia per la quale sono state realizzate e che per soggetto e qualità possono essere ricomprese in entrambe le definizioni (Travisonni 2017).

Per quanto riguarda le matrici firmate che si sono fin qui citate bisogna invece riconoscere che alcune - quelle col monogramma «BVT.A», la *Madonna addolorata*, il *San Francesco* firmato «Bütad.» e il *San Carlo Borromeo* - sono caratterizzate da un livello qualitativo che le distingue dalle altre. E tuttavia non si conservano, allo stato attuale delle conoscenze, esemplari di tirature antiche da queste matrici, il che indurrebbe a ritenere che non siano state ideate per un pubblico di collezionisti. Il mancato interesse da parte delle fonti letterarie coeve nei confronti di questo tipo di produzione mi pare sia utile a confermarlo. Un disinteresse che si evince anche dal fatto che al momento risulta sostanzialmente impossibile sciogliere le sottoscrizioni apposte dagli xilografi, i cui nomi non vengono inclusi nei repertori e non sono ricordati dalle fonti.

Di qualità più o meno alta per quanto concerne gli aspetti tecnici, le matrici elencate spesso recuperano dettagli o intere composizioni da modelli precedenti o riprendono immagini devozionali che non sarebbe certo stato opportuno modificare.<sup>48</sup>

Eppure le matrici conservate presso la Galleria Estense, databili al Seicento e recanti sottoscrizioni relative a una decina di xilografi sono in tutto trentotto. Un numero ragguardevole se si considera che un'altissima percentuale dei legni seicenteschi conservati in Estense era destinata alla decorazione e illustrazione libraria.

Come si è detto, se prendiamo il caso di Modena - dove almeno una parte di esse è stata con ogni probabilità realizzata - sappiamo che in città è attestata la presenza di xilografi dalla fine del Cinquecento fino al Settecento. Una lettera indirizzata nel 1693 dal tipografo parmigiano Paolo Monti a Bartolomeo Soliani ne è forse la più preziosa testimonianza:<sup>49</sup> dal testo si evince infatti che il primo aveva tempo prima commissionato alcune matrici a un religioso attivo a Modena in qualità di intagliatore. Per chiarire di chi si tratti Monti specifica che questi già in passato aveva realizzato alcuni legni per suo conto. Il tipografo parmigiano prega Soliani di fare da intermediario con lo xilografo, informandosi sullo stato di avanzamento del lavoro, e lo prega, nel caso in cui non fosse ancora stato portato a termine, di farsi restituire dall'intagliatore i disegni preparatori datigli in consegna. Dal documento mi pare si possa evincere che in città erano attivi più intagliatori (perché Monti specifica di quale si tratti) e che lo xilografo collaborava abitualmente con Bartolomeo Soliani (in quanto il tipografo di Parma si avvale della sua intermediazione).

Evidentemente tuttavia doveva collaborare anche con altri committenti (come Monti appunto) ed era quindi un artefice indipendente dalla bottega tipografica; di conseguenza aveva interesse, per ragioni di ordine commerciale, a firmare e quindi a rendere i

46 Modena, Galleria Estense, nr. 4642.

47 Modena, Galleria Estense, nr. 15214.

48 Considerazioni simili per stampe di epoche precedenti in Landau 1983, 6-8. Sull'argomento si veda anche Landau, Parshall 1994, 142-6.

49 Modena, Archivio di Stato, *Acquisti 2*, nn. 7-8.

propri lavori riconoscibili rispetto a quelli della concorrenza.<sup>50</sup> Non credo ad esempio possa considerarsi un caso che nessuna delle matrici Soliani-Barelli recanti sottoscrizioni relative ai tipografi riporti anche la firma dello xilografo.

Al di là di tali riflessioni, mi pare che la presenza di queste firme vada letta soprattutto in un'ottica di tipo commerciale e solo in misura limitata quale segno della considerazione nutrita dagli xilografi per il valore artistico del proprio lavoro. Questo vale soprattutto per quanto attiene alle matrici di qualità più bassa, che potevano trovare mercato solo in una logica di largo consumo.

Mi sembra vada invece impostato un discorso in parte diverso per il Settecento. Le matrici firmate databili a questo periodo nelle raccolte estensi sono poco numerose ma documentano un parziale cambiamento di prospettiva, almeno per quanto concerne l'ambiente emiliano.

A Bologna persiste infatti la pratica di tipo commerciale che vede produrre matrici a larga diffusione, quindi con soggetti devozionali che replicano con minime varianti modelli di larga fortuna e resi con tagli larghi, adatti a resistere a tirature elevate. Alcune matrici destinate all'illustrazione libraria recano la firma di tale Perotti, intagliatore dalle ottime capacità tecniche, che tuttavia non è ricordato nei repertori.<sup>51</sup>

Al contempo si assiste anche all'ammissione di Giuseppe Maria Moretti nel novero dei primi accademici clementini, una nomina incoraggiata da Luigi Ferdinando Marsili e fortemente criticata da Luigi Crespi (1769, 228). Lo stesso Crespi tuttavia spende parole di lode nei confronti del lavoro di un altro xilografo bolognese, Giovanni Battista Canossa, tenuto in gran conto dalle fonti in particolare per la sua capacità di intagliare il legno a tratti sottili, ottenendo effetti paragonabili a quelli della stampa calcografica, un paragone sempre presente nelle fonti sei e settecentesche emiliane (250). In particolare la maestria di Canossa viene rilevata in merito a una xilografia su tre matrici

conservate presso la Galleria Estense, firmata e datata 1706 (l'anno in cui è rifondata l'Accademia bolognese in Palazzo Fava).<sup>52</sup>

L'intaglio raffinatissimo, che virtuosisticamente rimanda all'estetica dell'incisione in rame,<sup>53</sup> la chiara ripresa di modelli tardo-cinquecenteschi (Goldoni 2010), l'orgogliosa apposizione della firma e della data sono elementi volti a porre l'opera in una prospettiva dignificante, accademica, che decisamente ne dichiara il rango artistico. Un fatto che non mi pare possa essere rilevato nel caso delle matrici seicentesche delle quali si è finora trattato e che assume tanto più valore se si considera che solo pochi anni più tardi Moretti sarà aggregato alla Clementina e Zanotti includerà la sua biografia nella *Storia* dell'istituzione accademica bolognese (1739, 17-9).

## Bibliografia

- Araldi, Cecilia (2015-6). *La Società Tipografica Modenese e la raccolta Mucchi: l'arte della stampa nella Galleria Estense di Modena* [tesi di specializzazione in Beni Storico Artistici]. Bologna: Università degli Studi di Bologna.
- Araldi, Cecilia (2017). «La Società Tipografica Modenese. Artisti tra Otto e Novecento nella raccolta Mucchi» [online]. Num. spec., *Studi di Memofonte*, 162-99. URL <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-numero-speciale/numero-speciale-2017.html> (2017-04-03).
- Areford, David S. (2009). «Multiplying the Sacred: The Fifteenth-Century Woodcut as Reproduction, Surrogate, Simulation». *Studies in history of art*, 75, 119-153.
- Bagni, Prisco (1988). *Il Guercino e I suoi incisori*. Roma: Ugo Bozzi.
- Baldinucci, Filippo [1686] (2013). *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stes-sa professione*. A cura di Evelina Borea. Torino: Einaudi

50 Sempre in merito a epoche precedenti si veda sull'argomento Landau, Parshall 1994, 101-2, dove si sottolinea come la presenza della firma dell'incisore possa essere intesa anche come segno dell'indipendenza dell'intagliatore dalla committenza (nel nostro caso la bottega tipografica).

51 Modena, Galleria Estense, nr. 16211, 16352, 17098. Va anche ricordata, sempre nell'ambito dell'illustrazione libraria una delle matrici lignee approntate per *l'editio minor* di Tassoni 1744, firmata da Ignazio Lucchesini (Modena, Galleria Estense, nr. 5296).

52 Modena, Galleria Estense, nr. 4369, 4370, 4371, «Gio: / Canos. / F. 1706».

53 Le fonti letterarie emiliane insistono spesso sul confronto tra incisione in rame e xilografia, dove quest'ultima è vista in termini positivi solo se l'intaglio imita gli effetti della prima (Malvasia 1678, 56, 70, 487, 543; Orlandi 1753, 234; Crespi 1769, 250). Sulla questione si veda anche Olmi, Tongiorgi Tomasi 1993, 53. Questi argomenti sono più diffusamente trattati in Trivisonni 2017.

- Bartrum, Giulia (1995). *German Renaissance Prints 1490-1550*. London: British Museum Press
- Bertarelli, Achille (1909). «Di alcune falsificazioni moderne eseguite cogli antichi legni della tipografia Soliani di Modena». *Il Libro e la Stampa*, vol. 3, 64-76.
- Borea, Evelina; Bellini, Fiora (a cura di) (1987). *Xilografie italiane del Quattrocento da Ravenna e altri luoghi = Catalogo della mostra* (Ravenna, Biblioteca Classense 1988). Ravenna: Longo Editore.
- Borea, Evelina (1990). «Vasari e le stampe». *Prospettiva*, 57-60, 18-38.
- Borea, Evelina (2009). *Lo specchio dell'arte italiana. Stampe in cinque secoli*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Borea, Evelina (2001). «Le xilografie delle origini». Mariani, Ginevra (a cura di), *Le tecniche di incisione a rilievo: la xilografia*. Roma: De Luca, 27-32.
- Bury, Michael (1985). «The taste for prints in Italy to c. 1600». *Print Quarterly*, 2, 12-26
- Bury, Michael (2001). *The Print in Italy: 1550-1620*. London: British Museum Press.
- Cobianchi, Roberto (2006). «The Use of Woodcuts in Fifteen-century Italy». *Print Quarterly*, 23, 47-54.
- Crespi, Luigi (1769). *Felsina pittrice vite de' pittori bolognesi tomo terzo alla maestà di Carlo Emanuele 3. re di Sardegna &c. &c.* Roma: nella stamperia di Marco Pagliarini.
- Cristofori, Roberta (2005). *Agostino, Annibale e Ludovico Carracci. Le stampe della Biblioteca Palatina di Parma*. Bologna: Compositori.
- Davoli, Zeno (1996). *La raccolta di stampe "Angelo Davoli"*, vol. 2. Reggio Emilia: Diabasis.
- Davoli, Zeno (2015). «Immagini di carta e ricerca del Divino». *Bollettino storico reggiano*, 47.
- Faietti, Marzia; Scaglietti Kelescian, Daniela (1995). *Amico Aspertini*. Modena: Artioli.
- Fara, Giovanni Maria (2007). *Albrecht Dürer. Originali, copie, derivazioni*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Fara, Giovanni Maria (2014). *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche: 1508-1686*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Fara, Giovanni Maria (2016). *Giovanni Baglione, Intagliatori. Edizione, introduzione e note di Giovanni Maria Fara*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Giacomello, Alessandro (a cura di) (2000). *Achille Bertarelli e Trieste. Catalogo delle stampe donate alla Biblioteca Attilio Hortis*. Trieste: Stella Arti Grafiche.
- Goldoni, Maria (a cura di) (1988). *I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50 anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938-88) = Catalogo della mostra* (Milano, Castello Sforzesco). Milano.
- Goldoni, Maria (1994). «Dietro un acquisto. Molti inesperti nella cultura di Adolfo Venturi». Barocchi, Paola (a cura di), *Gli anni modenese di Adolfo Venturi = Atti del Convegno* (Modena, 25-6 maggio 1990). Modena: Panini, 147-79.
- Goldoni, Maria (1995). «Prospettive e implicazioni del lavoro sulle collezioni xilo-tipografiche modenese dopo l'acquisizione Mucchi». *Il Patrimonio Silografico modenese tra catalogazione e tutela: 1989-95. La raccolta Enrico Mucchi: significato e prospettive di una acquisizione. = Catalogo della mostra* (Modena, Galleria Estense, 15 dicembre 1995-5 gennaio 1996). Modena: Nuovagrafica Carpi, 3-13.
- Goldoni, Maria (1995-6). «Un legno di Francesco Marcolini da Forlì e altri legni veneziani nelle collezioni della raccolta Bertarelli». *Rassegna di Studi e Notizie*, 19, 195-296.
- Goldoni, Maria (2000). *Alle origini del nucleo bertarelliano di Trieste: i legni modenese e la loro sopravvivenza*. Giacomello, Alessandro (a cura di), *Achille Bertarelli e Trieste = Catalogo delle stampe donate alla Biblioteca Attilio Hortis*. Trieste: Stella Arti Grafiche.
- Goldoni, Maria (2010). «La "sentenza contro Gesù Cristo": qualche aspetto italiano di un'iconografia europea». *Rassegna di Studi e Notizie*, 37, 45-85.
- Greco, Maria F.; Onofrio, Katia F. (2006). *Le figure del libro. Miniature, Incisioni e Disegni dal Cinquecento all'Età Contemporanea*. Castrolibero (CS): Nuova Editoriale Bios.
- Griffiths, Antony (2016). *The Print Before Photography: An Introduction to European Printmaking 1550-1820*. London: The British Museum.
- Karr Schmidt, Suzanne (2011). *Altered and adorned. Using Renaissance Prints in daily life*. New Haven Conn.: Yale University Press.
- Kleinbub, Christian K. (2012). «Raphael's Quos Ego: forgotten document of the Renaissance paragone». *Word & Image*, 28, 278-300.
- Landau, David (1983). «Prints and Prejudice». *Oxford Art Journal*, 6, 3-10.
- Landau, David (2016). «L'arte dell'incisione a Venezia ai tempi di Manuzio». Beltramini, Guido; Gasparotto, Davide; Manieri, Elia; Giulio (a cura di), *Aldo Manuzio e il rinascimento a Venezia = Catalogo della mostra* (Venezia, 19 marzo-19 giugno 2016). Venezia: Marsilio Editori, 107-35.
- Landau, David; Parshall, Peter (1994). *The Renaissance Print: 1470-1550*. New Haven; London: Yale University Press.
- Lüdemann, Peter (2016). *Tiziano. Le botteghe e la grafica*. Firenze: Alinari.

- Malvasia, Carlo Cesare (1678). *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi [...]*. Bologna: per l'erede di Domenico Barbieri.
- Mancini, Giulio (1956-7). *Considerazioni sulla pittura*. Pubblicate per la prima volta da A. Marucchi; commento di L. Salerno, I, «Considerazioni sulla pittura - Viaggio per Roma - Appendici». Edizione critica e introduzione di A. Marucchi; presentazione di L. Venturi [1956], II, Commento alle opere del Mancini di L. Salerno [1957].
- Marcolini, Francesco (1540). *Le Sorti di Francesco Marcolino da Forlì intitolate Giardino di pensieri [...]*. Venezia: per Francesco Marcolini da Forlì.
- Mariani, Ginevra (2001). «La xilografia del primo Cinquecento: i grandi maestri». Mariani, Ginevra (a cura di), *Le tecniche d'incisione a rilievo: xilografia*. Roma: De Luca, 33-44.
- Marrow, James H.; Shestack, Alan (a cura di) (1981). *Hans Baldung Grien. Prints & Drawings = Exhibition catalogue* (Washington-Yale). New Haven: The Meriden Gravure Company.
- Milano, Ernesto (a cura di) (1986). *Annali della tipografia Soliani. Storia e pubblicazioni dal 1646 al 1776*. Modena: Mucchi.
- Milano, Alberto (1986). «La falsificazione dei legni». SBAS Modena e Reggio Emilia 1986, 31-3.
- Milano, Alberto (2000). «Le falsificazioni Barelli». Giacomello, Alessandro (a cura di) (2000). *Achille Bertarelli e Trieste. Catalogo delle stampe donate alla Biblioteca Attilio Hortis*. Trieste: Stella Arti Grafiche, 79-93.
- Montecchi, Giorgio (1986). «L'azienda tipografica dei Soliani tra Seicento e Settecento». SBAS Modena e Reggio Emilia 1986, 35-57.
- Mozzo, Marco (2017). «La raccolta di matrici della Galleria Estense di Modena, un progetto di riordino e valorizzazione» [online]. Num. spec., *Studi di Memofonte*, 28-54. URL <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-numero-speciale/numero-speciale-2017.html> (2017-04-30).
- Muraro, Michelangelo; Rosand, David (a cura di) (1976). *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*. Vicenza: Neri Pozza Editore.
- Olmi, Giuseppe; Tongiorgi Tomasi, Lucia (1993). *De Piscibus. La bottega artistica di Ulisse Aldrovandi e l'immagine naturalistica*. Roma: Edizioni dell'Elefante.
- Orlandi, Pellegrino Antonio [1704] (1753). *Abece-dario pittorico del M.R.P. Pellegrino Antonio Orlandi Bolognese: contenente le notizie de professori di pittura, scultura ed architettura*. Venezia: Pasquali.
- Piazzini, Maria Ludovica (2017) «Manipolazioni e falsificazioni nelle matrici xilografiche Soliani-Barelli e Mucchi» [online]. *Studi di Memofonte*. Num. spec., 134-58. URL <http://www.memofonte.it/contenuti-rivista-numero-speciale/numero-speciale-2017.html> (2017-04-30).
- Pistoni, Giuseppe (1983). *San Geminiano, vescovo e protettore di Modena nella vita, nel culto, nell'arte*. Modena: Banco S. Geminiano e S. Prospero.
- Rosand, David (1990). «The Soliani woodblocks». *Print Quarterly*, 7, 72-4.
- Silver, Larry; Wyckoff, Elizabeth (a cura di) (2008). *Grand Scale: Monumental Prints in the Age of Dürer and Titian = Exhibition catalog* (Wellesley, Davis Museum and Cultural Center, 2008; Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, 2008; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pennsylvania, 2009). New Haven: Yale University Press .
- SBAS Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le province di Modena e Reggio Emilia (a cura di) (1986). *I legni incisi della Galleria Estense. Quattro secoli di stampa nell'Italia Settentrionale*. Modena: Mucchi.
- Stella, Cristiana (1992). «Francesco de Nanto». *Grafica d'arte*, 3, 6-9.
- Stoltz, Barbara (2012). «Disegno versus Disegno stampato: printmaking theory in Vasari's Vite (1550-68) in the context of the theory of disegno and the Libro de' Disegni» [online]. *Journal of art historiography*, 7, 1-20. URL <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2012/12/stoltz.pdf> (2017-06-20).
- Takahatake, Naoko (2010). «Coriolano». *Print Quarterly*, 27, 103-30.
- Tasso, Torquato (1590). *Aminta fauola boscareccia del signor Torquato Tasso. Di nuouo corretta, & di bellissime', & vaghe figure adornata*. Ferrara: per Vittorio Baldini, stampator camerale.
- Tassoni, Alessandro (1744). *La secchia rapita... Colle dichiarazioni di Gaspare Salviani [...] la prefazione e le annotazioni di Giannandrea Barotti [...] e la vita del poeta composta da Ludovico Antonio Muratori [...]*. Modena: per Bartolomeo, Soliani Stamp. Duc..
- Tongiorgi Tomasi, Lucia (1987). «Libri illustrati, editori, stampatori, artisti e connoisseurs». *Produzione e circolazione libraria a Bologna nel Settecento. Avvio di un'indagine. = Atti del convegno* (Bologna, 22-3 febbraio 1985). Imola: Istituto per la storia di Bologna, 311-156.
- Travisonni, Chiara (2017) «Tra stampa a larga diffusione e accademia: la xilografia emiliana tra Seicento e Settecento nelle raccolte di matrici lignee della Galleria Estense» [online]. Num. spec., *Studi di Memofonte*. 90-133. URL [Travisonni. Firme di xilografi nelle matrici lignee della Galleria Estense di Modena](http://www.memofon-</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

- te.it/contenuti-rivista-numero-speciale/numero-speciale-2017.html (2017-04-30).
- Urbini, Silvia (2008). «“Cocci e gioielli”: Aspertini e l’incisione». Emiliani, Andrea; Scaglietti Kelescian, Daniela (a cura di), *Amico Aspertini 1474-1552 = Catalogo della mostra* (Bologna 2008). Milano: Silvana Editoriale, 281-7.
- Vasari, Giorgio (1966-97). *Le vite de’ più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. 6 Voll. di testo; 3 Voll. di indici. Testo a cura di R. Bettarini; commento secolare a cura di P. Barocchi. Firenze: Sansoni e S.P.E.S..
- Venturoli, Paolo (1982). «Introduzione ad Amico Aspertini incisore». *Ricerche di storia dell’arte*, 17, 77-9.
- Zanotti, Giampietro (1739). *Storia dell’Accademia Clementina di Bologna [...]*. Bologna: per Lelio dalla Volpe.
- Zava Boccazzi, Franca (1958). «Tracce per Gerolamo da Treviso il Giovane in alcune xilografie di Francesco de Nanto». *Arte Veneta*, 13, 70-8.

## **Il XX secolo**

a cura di | edited by  
Nico Stringa





## Edvard Munch's Toponymic Codes

Patricia G. Berman  
(Wellesley College, USA)

**Abstract** The Norwegian artist Edvard Munch (1863-1944) created upwards of 1789 paintings of which only 14 are inscribed with toponyms. The extreme rarity of place names in his work invites consideration. In some cases, these place names signify the direct witnessing of a location or a person. More interestingly, the toponyms operate as literary devices that focus attention on the artist's sickness and health, on physical collapse and rebirth. Interpreting toponyms as forms of 'time travel' and 'space travel', the article considers Munch's signatures and toponyms as elements in the formation of his public biography.

**Summary** 1 Introduction. – 1.1 Munch's Signatures. – 2 Toponym as Travel Archive. – 2.1 "Edvard Munch Kornhaug Sanatorium 1900". – 2.2 "Edv. Munch Kjøbenhavn 1909". – 2.3 "Warnemünde". – 3 Signatures as Texts. – 4 Toponyms as Signposts.

**Keywords** Edvard Munch. Toponym. Sanatorium. Clinic. Self-staging.

### 1 Introduction

In 1900, the Norwegian artist Edvard Munch (1863-1944) painted a crucifixion scene and signed it "Edvard Munch Kornhaug Sanatorium 1900" (fig. 1). In 1907, he painted a large scene of naked men on a beach, signing it "E. Munch Warnemünde 1907-1908" (fig. 2). A self-portrait is signed "Edvard Munch - Kjøbenhavn" – 1909 (Copenhagen) (fig. 3) as an artifact of his convalescence at a private clinic. All three were painted in well-known therapeutic sites, and these announce Munch's presence there through their inclusion of toponyms, or place names. As such, the signatures and place names, in concert with the motifs, structure performances, securing the artist's body and identity in illness and resurrection by association with place. Munch is increasingly recognized as an artist who mined events and sensations from his own experience as well as participating in inventive self-staging.<sup>1</sup> Particularly as the artist

approached middle age, he struggled to maintain his relevance in a changing European art context. His 'placements' were outward looking, texts directed toward his audience as much as they were artifacts of place and space. Munch produced upwards of 1789 paintings (the number included in Gerd Woll's systematic catalogue of the artist's work, herein cited as "Woll"), 748 print matrices (there are c. 20,000 prints alone in the Munch Museum), and thousands of drawings.<sup>2</sup> Of Munch's 1789 paintings, only 14, or less than 1% overall, display toponyms on their surfaces.<sup>3</sup> A productive writer as well as a visual artist, Munch composed extensive literary notes, a play, and a vast corpus of letters to friends, family, business associates, and institutions; some 15,000 pages are preserved. The relationship among his media, particularly between his literary texts and his visual art, is tangled and complex. (Guleng 2011). The toponyms deployed by Munch, in their extreme rarity and in light of the artist's experimentation with

1 I am grateful to Gerd Woll and Sam Engelstad for their generosity, and to the Theodora L. and Stanley H. Feldberg Chair at Wellesley College for research funds. Unless otherwise noted, all translations are my own. On Munch's inventive use of his own image and experience, cf. Berman 1993b, 627-46; Heller, 2006; Clarke 2009; Britt, Steihaug 2013.

2 Woll 2009; 2012. Magne Bruteig, Munch Museum, is currently completing the systematic catalogue of the drawings. A comprehensive introduction to the drawings and sketches may be found in Bruteig, Kuhlemann 2013.

3 In addition to the three cited above, four are identified with sites in France from 1890-1 (Woll 2009, 199, 202, 225, and 227); two, dated between 1904 and 1906, display "Weimer" (690 and 696), one from 1907 is identified as "Berlin" (768), an additional painting is labeled "Warnemünde" (818), and three additional paintings from 1908-9 bear the place name "København" (820, 822 and 824). This article considers only 4 of the paintings in depth. The signatures and inscriptions on Munch's graphic work are outside the parameters of this article. His dating on the graphic works was particularly eccentric as, in signing an earlier work, his recollections may have been inaccurate. Woll 2012, 32.



Figure 1. Edvard Munch, *Golgotha*. 1900. Oil on canvas, 80 x 120 cm. Oslo, Munch Museum. © Munch Museum

text, invite speculation regarding their function in his work. This paper proposes that Munch's rarely deployed toponyms operate as metanarratives, engaging artistic biography, performance, legacy, and mythologizing.

### 1.1 Munch's Signatures

The artist was in no way systematic in regard to his signatures. Many fewer than half of Munch's paintings bear his signature, and these he signed in various ways: E. Munch, E Munch, Edv. Munch, Edv. Munch (accompanied by a date), E. Munch (accompanied by a date), E.M., and EM. He occasionally signed a canvas twice. Rolf Stenersen, Munch's patron and friend in the

artist's later years, reported that he generally signed his pictures only at the time of sale [1944] (1994, 96).<sup>4</sup> Yet Munch's signature appears both on those works that he sold and those that he retained.<sup>5</sup> As reported by Stenersen, Munch willingly added signatures to works he had earlier sold to people who had shown him generosity: "If they ran into difficulties he was always willing to help. However, if anyone who had bought a picture inexpensively in the past came to have it signed he usually refused...yet if he liked the picture he would sign it anyway" (85). Stenersen quotes Munch as offering: "I'm going to get a brush and sign the picture. That'll make it go up in value, won't it?" (173). His lifelong friend, champion, and biographer Jens Thiis cited the historical value of Munch's signature when in

<sup>4</sup> Stenersen also reported that Munch was "curiously unreliable" in the dating of how works: "In his later period, he might add a few brush strokes to paintings that had been standing around for many years and then supply such works with very recent dates. On the other hand, paintings completed in the 1930s's might be given dates going ten to fifteen years back" (94).

<sup>5</sup> Munch's signature appears on 21% of the 997 paintings in his own collection, not held in Oslo's Munch Museum. Perhaps, speculates Mille Stein 2017, the artist was satisfied enough with those particular paintings to have exhibited them. Gerd Woll reports that approximately 760 of Munch's total output of paintings bear his full signature. Personal communication, October 9, 2012.

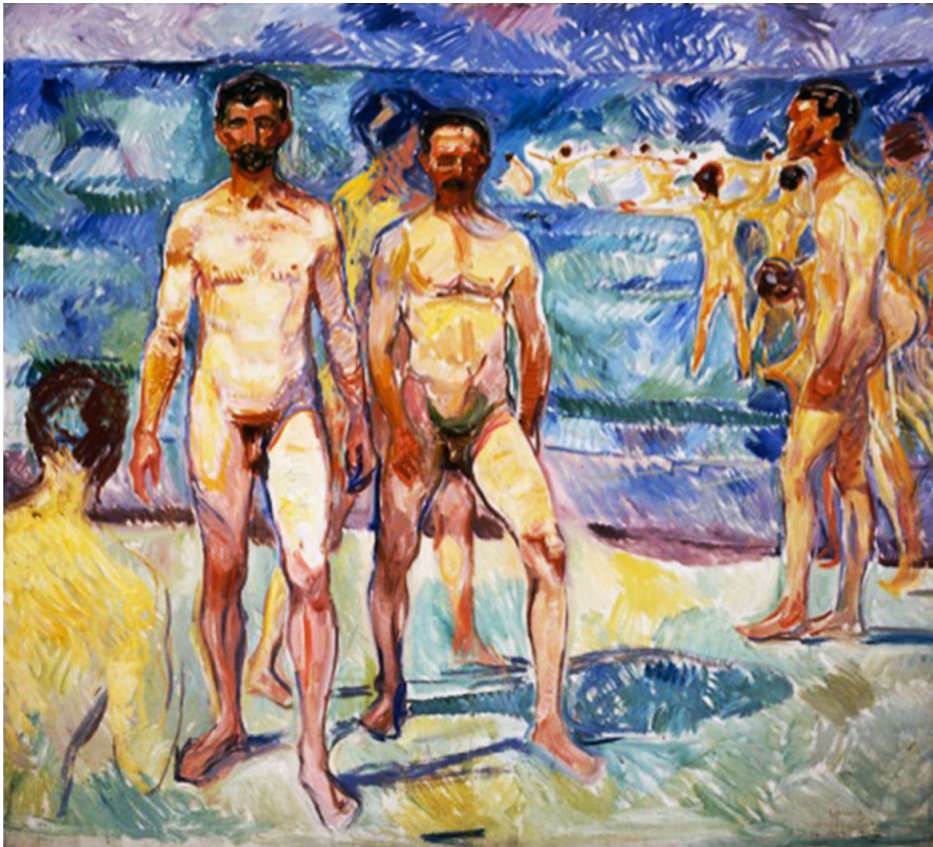


Figure 2. Edvard Munch, *Bathing Men*. 1907-8. Oil on canvas, 206 x 227 cm. Helsinki, Finnish National Gallery/ Ateneum Art Museum, coll. Antell

1941, he asked Munch to inscribe works formerly given as gifts:

several of these things, first and foremost the paintings, remain unsigned, and I think that is a shame. Their authenticity will certainly be clear throughout the ages, but I would wish [...] that you place your signature and if possible the dates on these things which are of art-historical significance.<sup>6</sup>

In the 1930s, Munch was embattled with the tax authorities that had attached a high duty to the artist's properties and art collection. A letter draft on behalf of Munch, addressed to the tax authorities, stated:

Munch does not consider [much of his holdings] to be finished and suitable for sale and

would under no circumstances sign them in their current condition. An unsigned image has altogether no market value and could raise doubts about who had painted it.<sup>7</sup>

In these instances, Munch's signature performed as a marker of authenticity, a form of currency, and a medium of connoisseurship and legacy.

Generally, his signature and date appear in a painting's corner and are not incorporated into the motif. In some cases, his signature was a constitutive element in a painting. One example is *Self Portrait in Hell* (fig. 4, 1903), on which the artist signed his name across the image of his naked belly, and excruciatingly, tantalizingly, just above the bottom of the canvas at his groin. Such a definite gesture may be interpreted from a psycho biographical perspective. However, as a material presence, the signature brands the

<sup>6</sup> Letter from Jens Thiis to Munch, dated 7 June 1941, MM K 1179 Munch Museum archives. [http://emunch.no/HYBRID-No-MM\\_K1179.xhtml#ENo-MM\\_K1179-01](http://emunch.no/HYBRID-No-MM_K1179.xhtml#ENo-MM_K1179-01) (2017-05-18).

<sup>7</sup> Letter draft to Akers Ligningsvæsen, Akers Ligningsråd, Akers ligningskontor, dated 4 September 1935, MM N 3635, Munch Museum archives. [http://emunch.no/HYBRIDNo-MM\\_N3635.xhtml#ENo-MM\\_N3635-00-03r](http://emunch.no/HYBRIDNo-MM_N3635.xhtml#ENo-MM_N3635-00-03r) (2017-05-18).

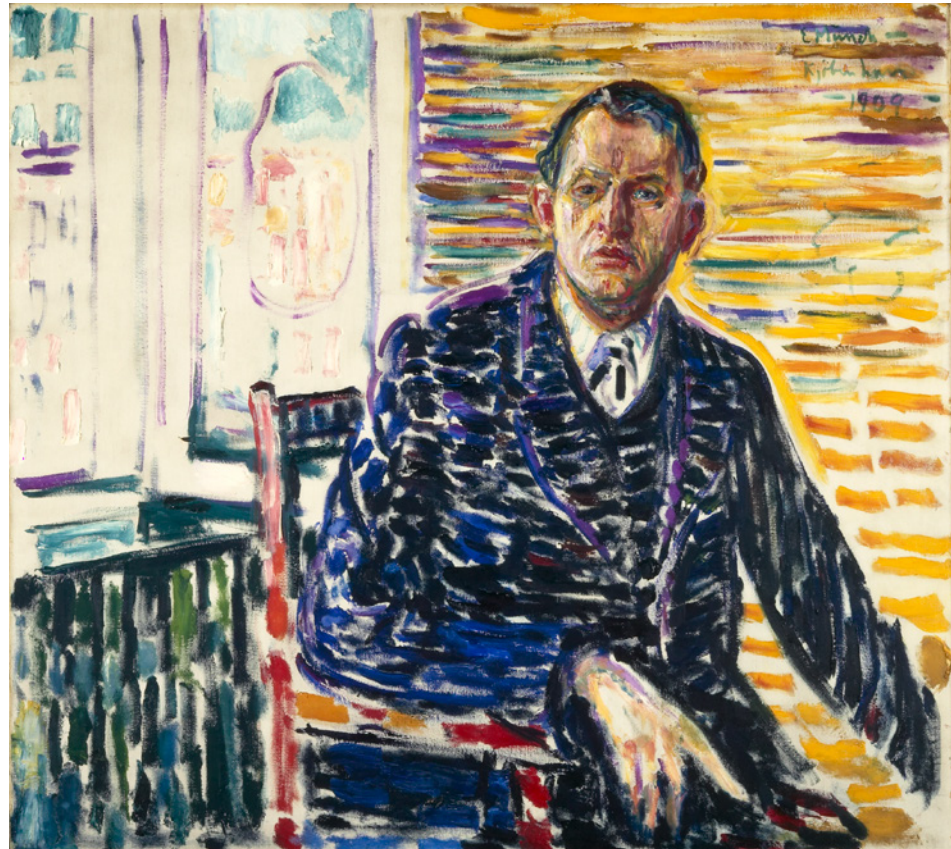


Figure 3. Edvard Munch, *Self Portrait in the Clinic*. 1909. Oil on canvas, 100 x 110 cm. Kunstmuseene i Bergen (Rasmus Meyers Samlinger)

artist's body, marking that representation of flesh as being by the artist and of the artist. As such, it is a literary code, a guide to the 'reading' of the body in concert with the fiery background.

## 2 Toponym as Travel Archive

Munch's rare toponyms are likewise constitutive elements. As a rule, Munch did not manifestly identify the sources for his motifs, preferring instead that his images remain open-ended: "Whether or not the painting looks like that landscape is beside the point. Explaining a picture is impossible. The very reason it has been painted is because it cannot be explained in any other way. One can simply give a slight inking of the

direction one has been working towards".<sup>8</sup> Given Munch's general reluctance to anchor his motifs in tangible place and space, and considering the exceptional rarity of place names that accompany his signature on his paintings, it seems clear that his few toponyms are significant.

The earliest of them follow the conventions of tourist views: Two of them, inscribed on paintings created in and around Paris in 1890, appear to be the self-conscious efforts by the Norwegian artist to assert his presence in Europe's artistic epicenter.<sup>9</sup> These works follow the tradition of itinerant artists in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries who routinely identified their landscape motifs with toponyms and the dates of the works' production. Such place names were mnemonic devices, prompts for the memory of places once

<sup>8</sup> Edvard Munch, N29, Munch Museum archives, Translated in Tøjner 2001, 134.

<sup>9</sup> *At the Wine Merchant's* (1890; Woll 2009 202), represents a slice of generic urban life, only located both temporally and spatially by the signature "Edv. Munch Paris 1890". The other, *The Seine at St. Cloud* (1890; Woll 2009 199), but for the vivacity of technique, has the appeal of a popular tourist's view. Two paintings from 1891, each entitled *Fisherboy from Nice*, resemble standard ethnographic depictions of exotic 'types'. They are signed in two languages: "E. Munch. Nice 1891" and "Edv Munch Nizza 1891".

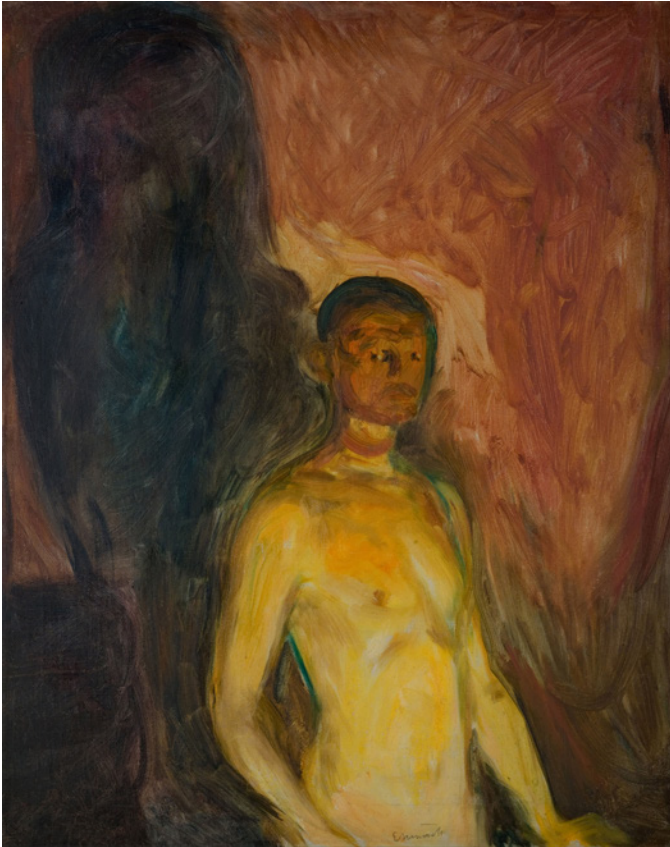


Figure 4. Edvard Munch, *Self-Portrait in Hell*. 1903. Oil on canvas, 82 x 66 cm. Oslo, Munch Museum. © Munch Museum

visited as well as empirical ‘evidence’ that gave credence to the sites and the artists as witnesses. Within the Nordic context, the Danish artist C. W. Eckersberg helped to initiate the practice of plein-air painting and emphasized to his students the importance of empiricism as the basis for individual inventiveness.<sup>10</sup> In these cases, pace names provided time and space travel, the elements of an archive of sensorial memory.

Symbolist artists of Munch’s generation typically eschewed identifying their landscape motifs by place name, instead endeavoring to create ‘mood paintings’. The material presence of a landform in a painting was only tethered to the geophysical site by a string of associations triggered by the suggestive painted motif. Munch’s countryman Harald Sohlberg identified his best-known motif, *Winter Night in the Mountains*, for example, not by the geographical site his many variations represent (the Rondane

mountain range), but by the more generalizing title ‘mountains’.<sup>11</sup> Likewise, Munch’s Swiss contemporary Ferdinand Hodler rarely identified his high-mountain motifs, allowing them, like Sohlberg’s ‘mountains’, to inspire more metaphysical speculation. A notable exception was a series of paintings of the Jungfrau from 1908 on which Hodler inscribed “Schynige Platte”. Sharon Hirsh notes that these particular named views mirrored and participated in the increasingly popular Alpine literature and touristic photography of the period. Hodler specified his exact location in relation to notable views (Hirsh 2001, 172). To identify the topography on the surface of his painting was to confirm that Hodler had followed that trail, experienced that view, evidence of an authentic witnessing at the core of the artist’s formal experimentation. When the addition of a toponym is so rare in an artist’s production, it stands outside of routine practice

<sup>10</sup> On C. W. Eckersberg’s pedagogy, cf. Hornung; Monrad (eds.) 2005.

<sup>11</sup> Øivind Storm Bjerke (1995, 64) notes that Sohlberg “wished to dissociate the experience of the sublime from its geographical anchor. It was his concept, *vis* vision that was supposed to count”.



Figure 5. Edvard Munch, *Golgotha*, detail. 1900



Figure 6. Edvard Munch, *Self-Portrait in Hell*, detail. 1903

and therefore signals a kind of event, an invitation to activate a narrative within, under, or over the motif itself.

### 2.1 “Edvard Munch Kornhaug Sanatorium 1900”

A leitmotiv in Munch’s early critical reception was the artist’s illnesses and alleged derangement and negative genetic endowment. As noted by Reinhold Heller, Munch endeavored to dispel this painful notion, particularly as the artist suffered from respiratory illnesses and harbored anxieties about his family inheritance. Yet he also helped to support such a reading by creating signposts that suggest the absolute confluence of “his person, his psychological state, and the image he produced” (Heller 2006, 17). Mieke Bal has identified this strategy as one of ‘narrator-character’, a “focaliser [...] the explicit or implicit holder of the point of view through or with whom the viewers gain access to the specific visions of the world we see in the images” (2017, 11). Several of Munch’s paintings display

toponyms that intersect expressly with, and are souvenirs and public proclamations of, his physical and psychological health. They help to focus and focalize. In 1900, Munch was a guest at Kornhaug Sanatorium where he painted (or where he identified himself as having painted) the crucifixion scene *Golgotha* (fig. 1), signing it with the place name “Kornhaug Sanatorium”.

The painting represents the crucified body of a male, vitiated and nearly genderless, at the base of whose cross a mass of figures congregates and swells toward the center. Such modern reinterpretations of Christian sacred imagery were widespread among members of Europe’s avant-garde in the 1890s, including James Ensor’s *Calvary* (1886), Paul Gauguin’s *Agony in the Garden* (1889) and the artists associated with Joséphin Péladan and the Ordre de la Rose+Croix (cf. Eisenwerth 1997, 403-4, 411-2). However, Munch’s invocation of the particular space of the modern sanatorium within this context is an extravagant form of self-staging. The motif may be understood as a kind of therapeutic outpouring and guided knowledge-

able viewers to identify the caricatural figures with Munch and his circle.<sup>12</sup> The place name does more straightforward work. The inscription occupies nearly 1/3 of the lateral composition, its red paint conspicuous against the explosive dark blue sky. It is also linked visually to the red cloud-like form to its left (fig. 5). These elements, in turn, echo the sky represented in *The Scream* (1893), and it is notable that *Golgotha* is listed as having been installed in 1902 at the Berlin Secession side-by-side with that canvas (Kneher 1994, 151). *Golgotha*'s signature, place, and date together both disrupt and direct interpretation. Claude Gandelman interprets such as inscription as a device that causes us to "leave the vantage point from which we can focus on the whole image and to come closer to the canvas in order to decipher them...They make us 'focus out' of the global picture in order to 'focus in' on them" (1985, 7). The prompt to envision a fashionable sanatorium, combined with the reputation of the artist founded in part in illness, directs the viewer's gaze, and belief, to the abstracted figure on the cross as, potentially, representing the artist himself. The painting's title, *Golgotha*, does not represent the hill upon which Jesus was crucified, but an existential Calvary. The toponym is a signal that the martyrial body is simultaneously historical and contemporary.

Kornhaug was one of Scandinavia's leading sanatoria,<sup>13</sup> an internationally acknowledged site within a growing 'geography' of health tourism (Williams 1998, 23-4). Munch's topographic specificity, with its resonances with *The Scream* and with a noted place of convalescence, was a map with which to locate his body and mind, a code that helped to narrate the artist's identity as agonist and martyr already manifest in the motif itself (cf. Jensen 1992, 138-45; Wilson 2006, 15). Munch repeated the gesture of site

naming several more times as a means of staging his intimate biography as artistic metaphor.

## 2.2 "Edv. Munch Kjøbenhavn 1909"

In October 1908, Munch suffered a physical and psychological crisis and sought treatment in Dr. Daniel Jacobsen's private clinic in Copenhagen. The *Self Portrait in the Clinic* (fig. 3) was painted during the artist's seven-month convalescence. In it, the artist rendered himself as facing the audience, his torso tilting forward, as though rising from the chair upon which he sits<sup>14</sup> He applied the thick paint in a rhythmic series of parallel lines and long, thickly laden dashes of pure color, leaving primed white canvas in reserve as background. At the upper right, in green paint that contrasts markedly with the hot colors of the variegated background, Munch wrote "E. Munch Kjøbenhavn -1909-", specifically locating his presence in that city (and for the knowledgeable public, at that clinic, at the time (fig. 6).

In the fall of 1908, Munch had been planning an exhibition at Copenhagen's Kunstforeningen (Artists' Organization) when he entered the clinic for treatment. The Danish newspapers were quick to capitalize on the artist's predicament by publishing articles entitled "Norwegian painter mentally ill", and "The Norwegian Painter Edv. Munch Residing in a Nerve Clinic".<sup>15</sup> When Munch's exhibition opened on 22 November, one month after he had entered Dr. Jacobsen's clinic, his treatment continued to be held up for public consumption: "Edvard Munch is currently a resident, as one remembers, in Daniel Jacobsen's Clinic".<sup>16</sup> It seemed particularly important for Munch to mitigate negative publicity.<sup>17</sup> Shortly after the artist had entered the clinic, his close

12 Munch had been involved in a complicated love affair, and at that time, two couples who were intimates of the artist were experiencing painful separations, and the characters alluded to in the painting may play out a drama of erotic misery. Cf. Høifødt 2010, 111-25.

13 Cf. Jacob, Pannwitz 1902, 307. On Kornhaug and the painting *Golgotha*, Cf. Berman 1997, 21-6, 211-15.

14 The posture is similar to a self-portrait photograph that Munch took while at Dr. Jacobsen's clinic. There also exists a photograph of the painting in its early stage of formation. Cf. Eggum 1989, 136-7.

15 Clippings from October 1908 in Munch Museum archives. Cf. Berman 2016, 85.

16 Anonymous, "Edv. Munch i Kunstforeningen", *Vort Land*, 22 November 1908, clipping in Munch Museum archives.

17 Four years prior to his clinical stay in Copenhagen, Munch had been the subject of bad publicity. Toward the end of August in 1904, Munch and the Norwegian writer Andreas Haukland had a public altercation, resulting in a court case against the writer. Between the end of August and mid-September 1904, the Danish newspapers were filled with reports of Haukland and Munch's fight, relishing the story of "The last Norwegian Battle", "The Norwegian Brothers in Violence", "Norwegian Life in Copenhagen", "The Norwegian Berserkers", and "The Bloody Drama outside the [Hotel] Bristol". Clip-





Figure 7. Edvard Munch, *Daniel Jacobson*. 1908-9. Oil on canvas, 204 x 111.5 cm. Oslo, Munch Museum © Munch Museum

friend Christian Gierløff placed an article in *Dagbladet*, a newspaper published in Kristiania (the older name for present-day Oslo), that attempted to re-script Munch's illness:

I thought you were sick. All of the newspapers reported that you are so grotesquely sick?' 'Munch laughs.' '[...]...It is my leg that is bad. The right one. Whether or not you want to believe me, I get massaged three times a day, and on Sundays and holidays, up to five times.<sup>18</sup>

While at Jacobsen's clinic, Munch planned a number of exhibitions of his work, including two large-scale exhibitions in his hometown, Kristiania. This would be the first time he exhibited there in several years. Perhaps remembering that in 1900, a critic for the newspaper *Morgenposten* that claimed "Munch is preoccupied with the same issues, year after year. Now he is old fashioned. Time gets away from him",<sup>19</sup> Munch wrote to his close associate Jappe Nilssen in Kristiania, expressing the desire for a fresh identity:

I must exhibit in Norway but it will be different from the past - my paintings were created abroad... I therefore no longer have that old combativeness - or more properly said, fighting spirit.<sup>20</sup>

Munch soon amended this statement to focus on his relationship to his market:

Sales are now very important for me - as I now must live in a different manner than in the past.<sup>21</sup>

pings in the Munch Museum archives. See also Buchhart et al. 2009, 21. This event continued to preoccupy Munch throughout his stay at Jacobsen's clinic, as reported in his letters to his friends.

<sup>18</sup> 'G.' (Gierløff, Christian), "Edv. Munch: Brev til Dagbladet", *Dagbladet*, 8 October 1908, clipping in Munch Museum archives.

<sup>19</sup> Arne Næss observes that for an artist who saw himself as a radical, approaching middle age, such a statement would be particularly devastating. *Morgenposten*, 4th December 1900, quoted in 2004, 225.

<sup>20</sup> Munch to Jappe Nilssen, letter dated 28 December 1908, in Bang 1946 23-4.

<sup>21</sup> Munch to Jappe Nilssen, letter dated 3 February 1909, Copenhagen, in Bang 1946, 30. When in May 1909 Munch moved back to Norway, his cousin Ludvig O. Ravensberg recorded him as saying "I hope a new star for my art will arise". Ravensberg, diary notation LR 537, dated 7 May 1909, Munch Museum archives.

The very next day, he wrote again to Nilssen, elaborating on his notion of staging his work for the Kristiania audience to signal new beginnings:

I think one ought to include some of my recent richly colored paintings – otherwise one would have a false sense of me as a painter. I believe I am on a roll despite my illness; I am selling well and working productively.<sup>22</sup>

Munch also explained to his Swedish patron Ernst Thiel that he hoped his stay in Jacobsen's clinic might itself initiate a new era for his art,<sup>23</sup> a sentiment that he repeated in 1909 as he left the clinic and moved back to Norway. His cousin Ludvig O. Ravensberg recorded him as saying "I hope a new star will arise for my art".<sup>24</sup>

Munch's inscription "Kjøbenhavn" signaled such a renaissance when the exhibition opened in March 1909 at Blomqvist, Kristiania's premier gallery. A review in the newspaper *Morgenbladet* notes that, "Among the exhibition's most consequential paintings, the standout is Munch's self portrait painted this year, located below, near the entrance. That painting has a deep human resonance, a gripping self-understanding. This is a man on whom life has left its mark, a man who has suffered...how distant this is from the youthful self-portrait in the museum [*Self Portrait with Cigarette*, 1895] or the current exhibition's other self-portrait with the proud, direct gaze. In addition, standing before this painting, I am reminded of the greatest artist of them all: Rembrandt".<sup>25</sup>

"Kjøbenhavn" was a code: as Oskar Bätschmann has noted, self-portraits are often of the highest interest to a viewing public and are seen to be direct expressions of an artist's psyche, assumed to be painted without commission, and therefore the "product of artistic freedom...[.] an intimate monologue, revealing personality" (Bätschmann 1997, 13). Calling forth his physical location at the clinic, and painted with what Munch's friend and

biographer Jens Thiis later termed, "violent brush strokes", the painting is a direct instruction to the audience to consider the illness and witness the exuberance. (1933, 289-90)

The artist may be for the moment in a clinic, and will always be known to have been at that clinic, but while there, the artist's energies seemingly exploded off of the canvas. Three other paintings, signed, dated, and bearing the name "Kjøbenhavn", attest to Munch's drive and ambition while at the clinic. Two of them are full-standing portraits of Dr. Jacobsen himself (1909, fig. 7; Woll 2009, 820 and 822), one created for the doctor and the other for Munch's own collection, as was his practice. The other represented Munch's friend, the writer Helge Rode (1908; Woll 2009, 824). Munch had exhibited the portrait of Rode in his 1908 exhibition in Copenhagen, both Rode and the larger of the Jacobsen portraits (in Munch's own collection) at Kristiania's Blomqvist and in the city of Bergen and at Copenhagen's Charlottenberg in 1909, among numerous other venues.<sup>26</sup> Attesting to an unusual sociality within the clinic, the paintings argue for a view of the clinical treatment as a period of vitalization and rebirth. They are to be read as well as seen.

### 2.3 "Warnemünde"

At the same exhibition at Blomqvist in spring 1909, Munch exhibited *Bathing Men* (fig. 2), a painting about which he had particular concerns and expectations. A large canvas, painted in bright, prismatic colors, *Bathing Men* displayed male frontal nudity without recourse to classical referencing or other art historical or literary trappings (cf. Berman 1993a, 71-83; Körber 2006, esp. 83ff.). The painting had been excluded from an exhibition in Hamburg in 1907, due, according to Gustav Schiefeler, to local 'prudery'.<sup>27</sup> Perhaps with a concern for the same potential

22 Munch to Jappe Nilssen, letter dated 4 February 1909, in Bang 1946, 32.

23 To Ernst Thiel, undated, quoted in Bardon et al. 1999, 197-8; and in Gry Hedin, "Edvard Munch and Contemporary Psychology", in Buchhart 2009, 144.

24 Ludvig O. Ravensberg, diary notation LR 537, dated 7 May 1909, Munch Museum archives.

25 Hans Dediken, "Edvard Munch", *Morgenbladet*, 27 March 1909. Clipping in Munch Museum archives.

26 The other Jacobsen portrait, in the collection of the doctor, was exhibited in Stockholm in 1913 among other venues. Woll 2009, 802, 804-5, 807.

27 Schiefeler wondered why male nudes should be more provocative than female nudes. Gustav Schiefeler's diaries, 30 October 1907, in Eggum 1987, 259, letter number 352.

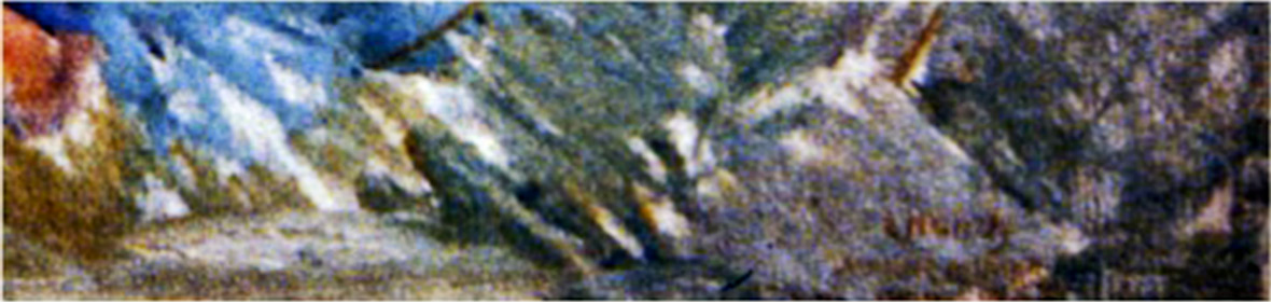


Figure 8. Edvard Munch, *Bathing Men*, detail.1907-8

for disquiet in Kristiania, Munch accorded the painting special attention when issuing installation instructions to his friends at home while he resided in the clinic.<sup>28</sup> In addition, in the summer of 1908, Munch envisioned the central painting as part of a polyptych, “on one side childhood and youth, on the other old age – In the middle Man in full power”.<sup>29</sup> Perhaps this plan was intended to defuse the specter of frontal male nudity by embedding it in a conventional *Stadien auf des Lebens Wegen* (stages of life).

The gesture of naming “Warnemünde” in the lower right corner of the canvas likewise rationalized the naked bodies by placing them in the physical space of a healthful bathing culture. Painted in a russet hue, matching the bodies of the men pictured in the painting, the words vibrate against the cool colors of the hatch-marked ground (fig. 8). The men pictured are therefore not merely performing bodily pleasures in a space of homosociality, but participating in the culture of bodily cleansing on that particular beach and in that specific environment of vigorous good health. A painting that is so clearly sexualized is consequently ‘explained’ by the place itself. His act of witnessing such a scene locates him within that environment as both spectator and participant.<sup>30</sup>

In the decades of Europe’s most rapid industrial and technological growth, and the increasing sense that the urban environment was dangerous to body and body politic, seashore resorts and health spas became popular retreats. Germany was particularly noted for its *Freiluft Kultur* (open air health culture): “It is increasingly normal to travel to a bathing place by the sea. A while ago, it was only the wealthy that had the possibility of settling by the sea each summer, but now many thousands of city dwellers hurry to the beach as soon as the heat sets in” wrote a contemporary commentator.<sup>31</sup> The village of Warnemünde, on Germany’s Baltic coast, was especially well known throughout Germany and Denmark as a bathing town, part of the circuit of ‘sanitary tourism’.

Munch painted numerous motifs in Warnemünde, in both the summers of 1907 and 1908. However, he only inscribed the town’s name on two canvases, *Bathing Men* and a portrait that he made of Gustav Schiefler (1908; Woll 2009, 818), the Hamburg art collector who was one of Munch’s chief patrons and the author of the first systematic catalogue of Munch’s prints. Schiefler visited Munch in Warnemünde in the summer of 1908 where he posed for the artist.<sup>32</sup> In the case of the portraits, the place names provide evidence of the proximity of model

<sup>28</sup> In contrast to the other works in the exhibition, Munch was very specific about the wall that the painting should occupy. Munch to Jappe Nilssen, letters dated 1 March 1909 and 3 March 1909, in Bang 1946, 39, 42.

<sup>29</sup> The format is discussed in relation to both sacred and art-historical tradition in Trine Otto Bak Nielsen (2006). Edvard Munch: The Three Life Ages: 1907-1908 [Unpublished MA thesis]. Oslo: University of Oslo.

<sup>30</sup> Photographs taken, and staged, by Munch picture himself painting directly on the beach using bathing attendants as his models. Eggum 1989, 132-3.

<sup>31</sup> Balticus, “Die Seebäder Mecklenburgs”, *Die Heimat. Volksblatt für Mecklenburg*, 9, 1 December 1907, 68, quoted in Annie Bardon 1999, 9.

<sup>32</sup> In a letter to his wife Luise, Schiefler described the posture that Munch had selected for the portrait, and the underdrawing that limned it. Schiefler, from Warnemünde, 23 July 1908, in Eggum 1987, 1: 286, letter number 401. Munch painted a second version that he retained for his own collection, as he had done in the case of Daniel Jacobsen’s portrait, which was typical of Munch’s work as a portraitist. One of the versions was exhibited in Copenhagen in 1908, along with a painting entitled *Warnemünde* as well as Munch’s portrait of Helge Rode from “Kjøbenhavn”.

to artist, and they testify to the Norwegian's cosmopolitanism and networks of prominent, creative people. This is also a context for three paintings, all portraits, inscribed with the name "Weimar".<sup>33</sup>

The painted word "Warnemünde" signifies a souvenir, as do the inscriptions of "Kornhaug Sanatorium" and "Kjøbenhavn". In each of those locations, Munch sought treatment for illness. As records of these experiences, one might view them as corollaries to *ex voto* paintings, as reminders of the body in pain and the body recovered. In each of these cases, the place names appended to Munch's signature operate as texts through which to read the motifs.<sup>34</sup>

### 3 Signatures as Texts

Signatures themselves have historically performed various tasks as texts, among them offering signs of authenticity and carrying the aura of individual genius.<sup>35</sup> In the 1890s, Munch had used texts strategically as functional elements in his paintings and prints. *The Scream*, the artist's most famous motif, repeated in several variations, is a particularly rich example of a work that mobilizes text with, and as, a signature element. *The Scream* was inspired by Munch's memory of a sunset over Ekebergåsen, a hillside overlooking Oslo's harbor. In a literary text dated "Nice, 22 January 1892", Munch wrote:

There I was walking along the road with two friends. The sun set. I felt a tinge of melan-

choly. Suddenly the sky became a bloody red. I stopped, leaned against the railing, dead tired [my friends looked at me and walked on] and I looked at the flaming clouds that hung like blood and a sword over fjord and city. My friends walked on. I stood there, trembling with fright. And I felt a loud, unending scream piercing nature.<sup>36</sup>

In the following year, Munch translated the text's attestations of fear, isolation, and sensorial dysphoria into wildly dissonant colors, perspectival exaggeration, and rhythmical brushwork of *The Scream*. Toward the top of this first painted version is an inscription penciled onto the most prominent red form in the sky: "Kan kun være malt av en gale mand" ("Could only have been painted by a madman"). Some scholars have conjectured that Munch rendered this sentence and others consider that a flustered gallery visitor may have inscribed it in the 1890s or early 1900s.<sup>37</sup> If the latter, it is significant that Munch did not erase or overpaint the statement, as Reinhold Heller argues, but Munch left the sentence to prompt the association between motif and state of mind: "Mad Artist at Work" (Heller 2006, 17). Heller further notes it is important to consider Munch's verbal texts and visual images as 'highly mediated', the result of conscious decision-making on the part of the goal-oriented artistic to "maximize their communicative capacity for an audience" (Heller 2006, 30). He argues that Munch's visual texts were specifically intended for audience consumption.

33 Munch spent considerable time in Weimar between 1904 and 1906, circulating within the circle of Harry Graf Kessler. The portraits are of Kessler (Woll 2009, 696), Hermann Schlittgen (1904; Woll 2009, 579), and a posthumous rendering of Friedrich Nietzsche (1906; Woll 2009, 690). The importance of Weimar as a cultural capital cannot be overstated, and the significance of Kessler as a vanguard cultural and artistic champion is immense. Munch's deployment of the city's name on his canvases was a mark of distinction for himself and for his subjects, the memento of a progressive cultural environment. On Weimar, cf. Easton 1996, 495-532.

34 Around the same time that Munch painted *Bathing Men*, Munch painted *The Death of Marat II* (1907; figure x), a motif is the culmination of five years of variations, some entitled *The Murder* (Woll 2009 741) and *The Murderess* (742). The painting seems to fictionalize an altercation between the artist and his then lover, Tulla Larsen. The event, which occurred in 1902, resulted in the mutilation of the artist's left hand. The title allegorizes the event, recalling Jacques-Louis David's canonical painting and recasting the violence as a sacred martyrdom. Gustav Schiefler reports that Munch painted the motif while staying in Berlin (Eggum 1987, 1: 232, Schiefler diary entry 9-12 March 1907). The place name that appears on the painting's upper left. The sole example of the word "Berlin" on a painting by Munch, despite the numerous other works he produced there, the toponym creates a fascinating dissonance, especially given the painting's inclusion at the Salon des Indépendants in 1908. "Berlin" manifestly locates the artist in the eponymous city but severs the motif spatially and culturally from the act of Munch's mutilation (which occurred in Norway) and the French national story. Like the existential "Golgotha/Kornhaug", the dissonance between "Berlin" and "Marat" re- and de-locates the martyrial image.

35 Matthew 1998, 630 as quoted in Guichard 2008, 1, 25, 54

36 Manuscript T2760, Munch Museum archives, translated in Heller 2006, 18.

37 Heller 2006, 17. *The Scream* is one of the most widely reproduced images worldwide, and one of the most examined in the scholarship on Munch. The two most comprehensive studies are Heller 1973 and Ydstie 2008.

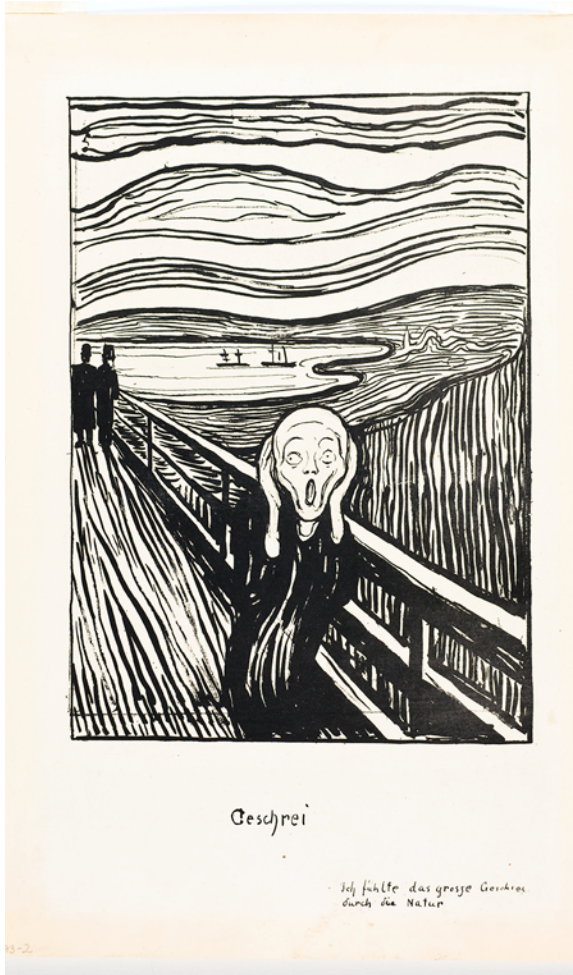


Figure 9. Edvard Munch, *The Scream*. 1895. Lithographic crayon and tusche, 355 x 254 mm. Printed by Liebmann, printed in black ink. Oslo, Munch Museum MMG 193-2. © Munch Museum

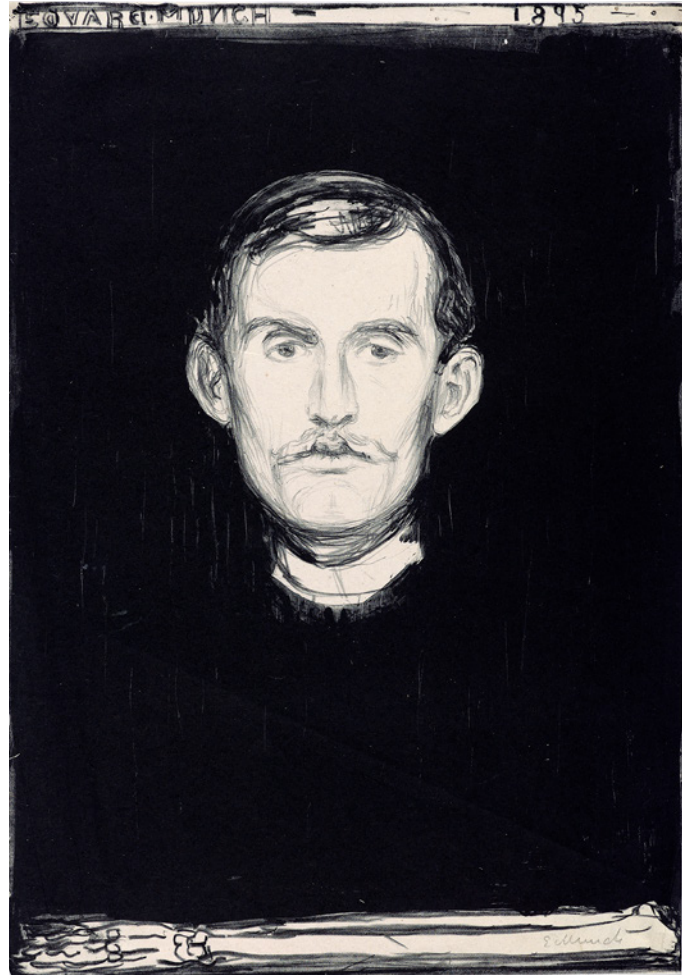


Figure 10. Edvard Munch, *Self-Portrait*. 1895. Lithographic crayon on cream paper, 45.8 x 36.8 cm. Oslo, Munch Museum, MM G 192-57. © Munch Museum

In 1895, Munch translated *The Scream* into a lithograph, inventing distinctive linear configurations as parallels to the painting's dissonant colors and forms (fig. 9). He wrote the title, in German, "Geschrei" onto the lithographic stone below the motif, and, to the right, he inscribed: "Ich fühlte das grosse Geschrei durch die Natur" ("I felt the great scream pierce nature"). He then varied the format of the lithograph by cropping it in three different formats: In one, the entire image and text ensemble is present. In another, only the motif and title remain. In the third, the pictorial motif is the

sole element and no text appears (cf. Woll 2012, 64-5). Each of the three formats does different textual work: the motif, title, and ekphrastic fragment together proclaim a first person witnessing, a personal confession. The configuration of motif and title is more suggestive and universalizing (not my scream, but a scream); and the motif alone operates itself as entirely open-ended.<sup>38</sup> The "Ich" may be seen as a speech effect that John L. Austin categorizes as 'perlocutionary', a statement that intentionally persuades the audience to act or understand an action in a particular way. (1962,

<sup>38</sup> Such variations seem to provide an experimental arena for narration, just at the time when Munch was exploring the sequencing of his paintings into what he later termed his *Frieze of Life*. Within the changing 'frieze', Munch arranged a number of his canvases on the walls of galleries such that his audiences could seek meaningful interrelationships among the motifs. In this way, he hoped to clarify his ideas, and to be persuasive, to his audience in the spaces of exhibition. The sequencing was linguistic as well as visual. cf. Heller 1993 and Guleng 2011b, 128-39.

107). The phrase “Ich fühlte” immediately identified Munch as both the locus of perception and production, conveying this inspired ‘madness’ to his audience in the years that his art had become a sensation in Germany. In a review from 1895, the French critic Thadée Natanson identified the text as a signpost of Munch’s aspiration as a writer, published a drawing based on *The Scream* along with the prose poem, and commenting:

The text that comments on the picture is one of the small poems that Monsieur Munch has the habit of supplementing his compositions with. The document thus confirms the Norwegian painter’s literary interests.<sup>39</sup>

Another example of a graphic work with literary ambition is Munch’s 1895 lithographic *Self Portrait* (fig. 10), in which the artist’s pale head floats in a black field and is bracketed by a horizontal form at the top of the motif and a skeletal hand and arm at the bottom. Munch fashioned the words “E. Munch 1895”, as though they were engraved in stone. As such, this print is one of the few instances in which Munch mobilized what Claude Gandelman identifies as a “functionally integrated signature”, an element that is fundamental to the design of the motif itself (Gandelman 1985, 2-3). The artist is present, or self-designating, through the lapidary-like inscription of his name, through his self-image, and through the suggestion of his (dead) hand. Like the signature branded on the figure’s groin in *Self-Portrait in Hell*, the name and date constitute both a formal element and a text to be read. In addition, Munch signed many impressions of this lithograph in graphite on the bones at the bottom of the image. This act, according to Gandelman, creates a ‘redoubling’ or ‘dedoubling’ of the artist’s signature. In what he calls ‘a philosophical irony’, the two signatures, produced at different moments, in different media, both identify the artist and emphasize his absence from the process of production and the place of witnessing.

Munch’s *Self-Portrait* is consequently an act of inventive self-commemoration, invested with Symbolist eeriness and perhaps tinged with the ironic gesture of leaving two letters reversed in the name “Munch” (Berman 2017). According to Jacques Derrida, a written signature “implies

the actual or empirical nonpresence of the signer”. It nonetheless will be understood to retain “his having-been present in a past *now*” to be carried forward “in the transcendental form of presentness”. (Derrida 1988, 20) A signature therefore has the capacity to record the moment of creation – the touch of the artist in time, the moment of viewing by the spectator, and the carrying forward of both identity and past temporality. Munch’s two lithographs, one glossed with *Ich fühlte* and the other resembling a tombstone, place the artist’s invention and execution in the past and the present. They are textual experiments, words that do the work of ‘focalizing’.

#### 4 Toponyms as Signposts

A signature is at face value a mark of authenticity and a ‘signpost’ of intention and invention, as much a “symptom of, but not necessarily the sign of, the individual” (Rubin 2006, 563-99). They are artifacts of will and desire as much as of place. In these works, intended for exhibition, Munch’s toponyms telegraphed bodily disintegration and resurrection to his audiences. The signatures contextualized the motifs, locating the medicalization of the artist. They help to tether his works to his autobiography, and they shape his public autobiography for critical understanding.

“E. Munch, Kornhaug Sanatorium 1900”, “Kjøbenhavn”, and “Warnemünde” advertised his incapacities and his endurance. They are perhaps the smallest and last details to be added to the paintings’ surfaces, but as signatures, they are the texts that move outward to provide indices for artist and viewer to interact in both time and space.

#### Bibliography

- Austin, John L. (1962). *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Bal, Mieke (2017). *Emma & Edvard Looking Sideways: Loneliness and the Cinematic*. Oslo; Brussels: Munch Museum and Mercatorfonds.
- Bang, Erna Holmboe (1946). *Edvard Munch og Jappe Nilssen: Efterlatte brev og kritikker*. Oslo: Dreyer.

39 Natanson, Thadée. “Salon des Indépendants”, *La Revue Blanche*, 14 November 1895. Translated in Jacobsen, Lasse, “Edvard Munch’s Own Publications”, in Guleng 2011a, 114.

- Bardon, Annie et al. (1999). *Munch og Warnemünde 1907 = Exhibition catalogue*. Oslo: Munch Museum and Labyrinth Press.
- Bätschmann, Oskar (1997). *The Artist in the Modern World: The Conflict Between Market and Self-Expression*. Cologne: DuMont Buchverlag.
- Berman, Patricia G. (1993a). "Body and Body Politic in Edvard Munch's *Bathing Men*". Adler, Kathleen; Pointon, Marcia (eds.). *The Body Imaged. The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*. New York; Cambridge: Cambridge University Press.
- Berman, Patricia G. (1993b). "Edvard Munch's *Self-Portrait with Cigarette*, Smoking, and the Bohemian Persona". *The Art Bulletin*, decembre, 75(4), 627-46.
- Berman, Patricia G. (1997). "Edvard Munch's *Maladie du Siècle*". Nozomi Endo (ed.), *Edvard Munch = Exhibition catalogue*. Tokyo: Setagaya Art Museum, 21-6, 211-15.
- Berman, Patricia G. (2016). "Self Portraits As...: Expressionist Embodiments". Lloyd, Jill (ed.), *Munch and Expressionism = Exhibition catalogue*. New York: Neue Galleri.
- Berman, Patricia G. (2017). "Scratching the Surface: On and In Self-Portrait 1895 [online]". *Kunst og Kultur*, 100, 1-2. DOI 10.18261/issn.1504-3029-2017-01-02-06 (2017-04-30).
- Bjerke, Øivind Storm (1995). *Edvard Munch Harald Sohlberg: Landscapes of the Mind, =Exhibition catalogue*. New York: National Academy of Art.
- Buchhart, Dieter et al. (2009), *Edvard Munch and Denmark = Exhibition catalogue*. Copenhagen: Ordrupgaard and Hatje Cantz Verlag.
- Clarke, Jay (ed.) (2009). *Becoming Edvard Munch: Influence, Anxiety, and Myth = Exhibition catalogue* (Chicago, Chicago Art Institute, 14 February-26 April 2009). Chicago: Art Institute of Chicago and Yale University Press.
- Derrida, Jacques (1988). "Signature Event Context". Transl. by Samuel Weber and Jeffrey Mehlman. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Easton, Laird (1996). "The Rise and Fall of the 'Third Weimar': Harry Graf Kessler and the Aesthetic State in Wilhelmina Germany, 1902-6". *Central European History*, 29, 4, 495-532.
- Eggum, Arne (ed.) (1987). *Edvard Munch/Gustav Schiefler Briefwechsel*. 2 Vols. Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte. Hamburg: Verlag Verein für Hamburgische Geschichte.
- Eggum, Arne (1989). *Munch and Photography*. New Haven; London: Yale University Press.
- Eisenwerth, J. A. Schmoll gen. (1977). "Zur Christus-Darstellung um 1900". Bauer, Roger et al. (Hrsgg.), *Fin de Siècle: Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 403-4, 411-2.
- Gandelman, Claude (1985). "The Semiotics of Signatures in Painting: A Peircian Analysis" [online]. *The American Journal of Semiotics*, 3(3), 73-90, 92-6, 98-9, 101-8. URL [https://www.pdcnet.org/scholarpdf/show?id=ajs\\_1985\\_0003\\_0003\\_0073\\_0108&pdfname=ajs\\_1985\\_0003\\_0003\\_0073\\_0108.pdf&file\\_type=pdf](https://www.pdcnet.org/scholarpdf/show?id=ajs_1985_0003_0003_0073_0108&pdfname=ajs_1985_0003_0003_0073_0108.pdf&file_type=pdf) (2017-4-20).
- Guichard, Charlotte (2008). "La signature dans le tableau aux XVIIe et XVIIIe siècles: identité, réputation et marché de l'art". *Sociétés et Représentations*, 1, 25, 1, 54.
- Guleng, Mai Britt (ed.) (2011a). *eMunch.no - Text and Image = Exhibition catalogue*. Oslo: Munch-Museum.
- Guleng, Mai Britt (2011b). "The Narratives of the Frieze of Life: Edvard Munch's Picture Series". *Guleng and Steihaug*, 128-39.
- Guleng, Mai Britt; Steihaug, Jon-Ove (eds.) (2013). *Edvard Munch 1863-1944 = Exhibition catalogue*. Milano: Skira; Oslo: Munch Museum and the National Museum.
- Heller, Reinhold (1973). *The Scream (Art in Context)*. New York: Viking Press.
- Heller, Reinhold (1993). "Form and Formation of Edvard Munch's Frieze of Life". *Edvard Munch: The Frieze of Life = Exhibition catalogue*. London: National Gallery.
- Heller, Reinhold (2006). "'Could Only Have Been Painted by a Madman,' Or Could It?". *Edvard Munch: the Modern Life of the Soul = Exhibition catalogue*. New York: Museum of Modern Art.
- Hirsh, Sharon L. (2001). "Ferdinand Hodler's *Eiger, Mönch and Jungfrau in Moonlight*: The Summit View and Alpinism". Freuler, Gaudenz et. al. (Hrsgg.), *Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Horizons. Essais sur l'art et sur son histoire...Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Hornung, Peter Michael; Monrad, Kasper (ed.) (2005). *C. W. Eckersberg - dansk malerkunsts fader = Exhibition catalogue*. Copenhagen.
- Høifødt, Frank (2010). *Kunsten, Kvinnen, og en ladd Revolver: Edvard Munch Anno 1900*. Oslo: Forlaget Press, 111-125.

- Jacob, Paul; Pannwitz, Gotthard (1902). *Einstehung und Bekämpfung der Lungentuberculose*, vol. 2. Leipzig: Verlag von Georg Thieme, 307.
- Jensen, Robert (1992). "Selling Martyrdom". *Art in America*, 80, 138-45.
- Kneher, Jan (1994). *Edvard Munch in seinen Ausstellungen zwischen 1892 und 1912*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft.
- Körber, Lill-Ann (2006). "Sunnhet versus homoerotikk? Badende menn, nakenhet og den mannlige akt rundt 1905", in *Livskraft. Vitalismen som kunstnerisk impuls 1900-30 = Exhibition catalogue*. Oslo: Munch Museum.
- Magne, Bruteig; Falck, Ute Kyhlemann (2013), *Munch på Papir. Tegning - Grafik - Akvarell = Exhibition catalogue* (Oslo, Munch-Museet). Oslo: Munch-Museet and Orfeus.
- Matthew, Louisa C. (1998). "The Painter's Presence: Signatures in Venetian Renaissance Pictures". *The Art Bulletin*, 80, 4, 630.
- Stein, Mille (2017). "Edvard Munch og 'hesstekuren'. En revurdering". *Kunst og Kultur*, 100, 1-2, 59. URL [https://www.idunn.no/file/pdf/66945445/kk\\_2017\\_01-02\\_pdf.pdf](https://www.idunn.no/file/pdf/66945445/kk_2017_01-02_pdf.pdf) (2017-06-05).
- Næss, Atle (2004). *Munch En biografi*. Oslo: Gyldendal.
- Rubin, Patricia (2006). "Signposts of Invention: Artists' Signatures in Italian Renaissance Art" [online]. *Art History*, 29, 4, September, 563-99. DOI 10.1111/j.1467-8365.2006.00515x (2017-04-25).
- Steihaug, Jon-Ove (2013). "Edvard Munch's Performative Self-Portraits". *Guleng and Steihaug*. Oslo.
- Stenersen, Rolf (1994). *Edvard Munch - Close-Up of a Genius* [1944]. Translation Reidar Dittmann. Oslo: Sem & Stenersen A/S.
- Thiis, Jens (1933). *Edvard Munch og hans samtid*. Oslo: Gyldendal.
- Tøjner, Poul Erik (2001). *Munch in His Own Words*. Munich; New York: Prestel.
- Müller-Westermann, Iris (2005). *Munch by Himself = Exhibition catalogue*. London: Royal Academy of Arts.
- Williams, Stephen (1998). *Tourism Geography*. London; New York: Routledge, 1998.
- Wilson, Michael (2006). "Rebels and Martyrs". Sturgis, Alexander et al., *Rebels and Martyrs: The Image of the Artist in the Nineteenth Century = Exhibition catalogue*. London: National Gallery.
- Woll, Gerd et al. (2009). *Edvard Munch: Complete Paintings. Catalogue Raisonné*. 4 Vols. London: Thames and Hudson, Cappelen Damm Forlag and Munch Museum.
- Woll, Gerd (2012). *Edvard Munch. The Complete Graphic Works*. Oslo: Orfeus Publishing.
- Ydstie, Ingebjørg (ed.) (2008). *The Scream*. Oslo: Fagbokforlaget.





## Firmare *merci* (Duchamp contro se stesso)

Nico Stringa  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Bisogna sputare ogni giorno sull'*Altare dell'Arte!*  
(F. T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, 1912)

J'en ai assez  
Je vais pisser  
(G. Apollinaire, *Chapeau-Tombeau*, 1914)

Frequenti nel caso dei dipinti, le firme sulle sculture sono invece alquanto rare (e non parliamo delle architetture, dove comunque non mancano del tutto, come si è portati a pensare). Certo, il *Torso del Belvedere* è firmato, eccome, ma è appunto un'eccezione. Non sono firmati i *Bronzi di Riace*, non abbiamo firme di Michelangelo sui suoi marmi (ad eccezione della *Pietà Vaticana*), né di Antonio Canova; non è firmata la *Donna che nuota sott'acqua* di Arturo Martini.

Invece Duchamp, è noto (è noto anche per questo) perché firma 'sculture' che non ha fatto lui. Però, firmandole, ha contribuito a 'farle' (diventare tali), almeno così come si presentano dopo essere state, da lui, firmate (o potremmo dire: controfirmate). Quindi fa *sue* 'sculture' che non ha 'fatto' lui, ma che diventano tali - sculture, opere - perché sono da lui 'firmate'. Le firma, insomma, non perché le ha fatte, come atto conclusivo della cosiddetta creazione, ma proprio perché non le ha fatte.

È indubbio che Duchamp punta a evidenziare il potere enorme, ed enormemente ambiguo, della 'firma'. 'Firmare' significa rendere *firmum*, cioè stabile, sicuro, fermo, qualcosa che non lo è. Firmare significa 'fermare' (e anche 'affermare') e rendere stabile e inamovibile una dichiarazione e/o un oggetto relativo a quella sottoscrizione; quindi anche 'autenticare'. Autentico è ciò che ha a che fare con *l'autòs*, con il sé. Il modo più diretto e semplice per attestare che ciò che si afferma e sostiene è veritiero sta nel firmare la dichiarazione che è in questione. Quando si passa a firmare un oggetto, entrando nel campo della produzione o artistica o seriale, facciamo però l'operazione più lontana dal sé. La firma in questo caso ha a che fare solo con la proprietà, ma non con la prerogativa della autorialità, come

avviene invece quando si firma una scultura perché ciò attesta che è stata realizzata e compiuta da me. Ma nel contempo egli intende evidenziare tutta la complessità e l'incertezza che grava sulla vita quotidiana, attraverso la relazione che si stabilisce tra questo simulacro del singolo che è la firma e le cose che ci attorniano e di cui ci serviamo.

Dunque, nel 1913, il pittore francese Marcel Duchamp, noto fino ad allora per una serie di dipinti di straordinaria fattura e ideazione, quali *Nudo che scende le scale*, esposto alla mostra della Section d'Or dell'autunno del 1912 dopo essere stato rifiutato, nel marzo, al Salon des Indépendants, smette di dipingere; esporrà il medesimo dipinto l'anno dopo all'Armory Show di New York dove lo (s)venderà per pochi dollari, facendo il vuoto dietro e davanti a sé.

Antecedentemente a *Fountain* (1917), su cui ci soffermiamo, il pittore francese aveva realizzato *Ruota di bicicletta* (1913), a posteriori considerato ready-made assistito o rettificato (cioè risultato di un assemblaggio e quindi ready-made improprio) e lo *Scolabottiglie* (1914), in questo caso un ready-made puro. Non c'era stata però occasione di esporli e quindi non si era verificata l'opportunità di farli passare dallo statuto di 'cose' a quello di 'opere' e quindi di 'opere-d'arte'. Se si osserva la data - 1913 - della prima idea di questo tipo si comprende che non si tratta di un'operazione avulsa dal contesto in cui Duchamp si trova a fare l'artista; siamo infatti a Parigi nella situazione in cui maturano le prime opere di Picasso e Braque storicamente definite di 'cubismo sintetico'. La *Roue de bicyclette* è opera di cubismo sintetico svolta in forma tridimensionale, posta in verticale, e si differenzia dalle opere di Picasso e Braque, realizzate sul

piano, per questa posizione ascensionale e per una semplificazione molto accentuata dei due elementi compositivi: sgabello in legno dipinto di bianco e ruota di bicicletta, priva di copertone, infilata a rovescio nello sgabello tramite la lunga forcina che la collegava al manubrio. Primo caso di *assemblage*, ready-made *ante litteram*, solo a posteriori così denominato da Duchamp, l'opera ha mantenuto il titolo descrittivo originale come è avvenuto per lo *Scolabottiglie* (*Porte-bouteille*).

Le cose cambiano quando nel 1917 Duchamp ha finalmente chiaro quello che vuole fare e dire; ed è anche questione di nomi, perché quando l'artista (o l'ex-artista?) francese (ma ormai attivo negli USA) incontra la soluzione, tutto va a posto: al titolo descrittivo se ne sostituisce uno metaforico (orinatoio/*fountain*), dal francese si passa all'inglese, al posto dell'eventuale termine 'opera-d'arte' compare il sintagma 'ready-made'. Duchamp avrebbe avuto a sua disposizione la locuzione francese *objet trouvé* ma non l'ha utilizzata per il fatto che l'elemento di casualità intrinseco alla formula francese non era adatto a esprimere il ruolo di atto volontario e selettivo che egli ha immesso nella sua attività di, potremmo dire, identificatore di forme già-fatte e ben-fatte. Perché, si noterà, queste cose prescelte come emblemi di un fantasma che deve ancora essere smascherato, hanno una loro perfezione: la ruota di bicicletta, una volta liberata dalla costrizione a veicolare, privata della copertura e ribaltata di 180 gradi, manifesta tutta la 'bellezza' della forma circolare, sia da ferma che in movimento (aspetto quest'ultimo che sarà sviluppato dall'artista in seguito); lo scolabottiglie ha un ritmo ascensionale, quasi una implorazione, così efficace proprio perché genericamente proteso verso l'alto; l'orinatoio ha tutto il fascino di un marmo levigatissimo, di una scultura cava.

Il primo ready-made (denominazione, dunque, inglese, usata da un artista francese in terra USA) fu 'battezzato' con un titolo metaforico *Fountain*, e classificato esplicitamente come ready-made, come prima opera di questa tipologia, realizzata quindi in 'America', nel Nuovo Mondo. Era un orinatoio in porcellana prodotto dalla ditta statunitense Mott Iron Works e acquistato da Duchamp in un negozio a Manhattan. La ditta Mott era specializzata già nel corso dell'Ottocento nella produzione di fontane (!) in ghisa; probabile pertanto riconoscere nel cognome del presunto autore («Mutt») con cui la porcellana

fu firmata, e nel titolo con cui fu contrassegnata (*Fountain*), un duplice omaggio all'industria che aveva suggerito a Duchamp di effettuare una 'scelta' così anticonvenzionale su un oggetto da proporre per una esposizione d'avanguardia, dove fu rifiutato, come si sa.

La firma e la data furono da lui apposte sul fianco destro in basso: «R. Mutt/1917». Duchamp quindi firmò una merce anonima con il nome e cognome di un'altra persona, o comunque, con le credenziali non sue. E propose alla Society, di cui era socio, di esporre quell'opera non sua ma di un altro (artista); di fronte al rifiuto, si dimise dall'associazione e la espose da Stieglitz, per breve tempo, dove fu fotografata.<sup>1</sup>

Conseguentemente con l'intenzione originaria di provocare la rottura dello statuto epistemologico dell'opera (cosiddetta) d'arte, Duchamp in seguito fece sparire questo ready-made, diciamo così 'originale', di cui si sono perse le tracce. Ma, sollecitato da più parti, negli anni '50 e '60 replicò l'opera, firmandola ancora, come nella prima edizione: «R. Mutt 1917». Così facendo, l'artista dichiarava una volta di più la falsità - e quindi l'inattendibilità - della sua azione; perché mentre nella prima edizione almeno la data - 1917 - corrispondeva a verità, tanti anni più tardi ciò non era più vero o almeno veritiero. Certo, lui, Duchamp, era la stessa persona che nel 1917 aveva scritto su *Fountain* «R. Mutt 1917». Aveva cioè dichiarato il falso. Egli, ora, ripetendo quella dichiarazione di appartenenza a tanti anni di distanza, non solo ribadiva la propria originaria falsificazione, ma la confermava e raddoppiava, per così dire, platealmente, dal momento che retrodatava una firma e una data sapendo di dichiarare il falso, stavolta, *coram populo*.

Non è da escludere che così, falsificando un 'falso', Duchamp mettesse tutti sull'avviso che l'artista non poteva non manifestarsi che come falsario, degli altri e di se stesso.

Ma la questione della falsità, o doppiezza, dell'opera (cosiddetta) d'arte aveva radici ancora più profonde che sono iscritte nello statuto stesso della forma-merce. Difficile dire se e fino a che punto Duchamp avesse meditato, in altro modo, sulla funzione della merce nella società del capitalismo dispiegato. Sta di fatto che mentre nel caso della *Ruota di bicicletta* Duchamp aveva messo in atto una rielaborazione dell'oggetto prelevato, staccandolo dalla bicicletta e inserendolo a rovescio all'interno di uno sga-

1 Cf. anche la recente mostra *Marcel Duchamp and the Fountain scandal* al Philadelphia Museum of Art di Philadelphia (2017).

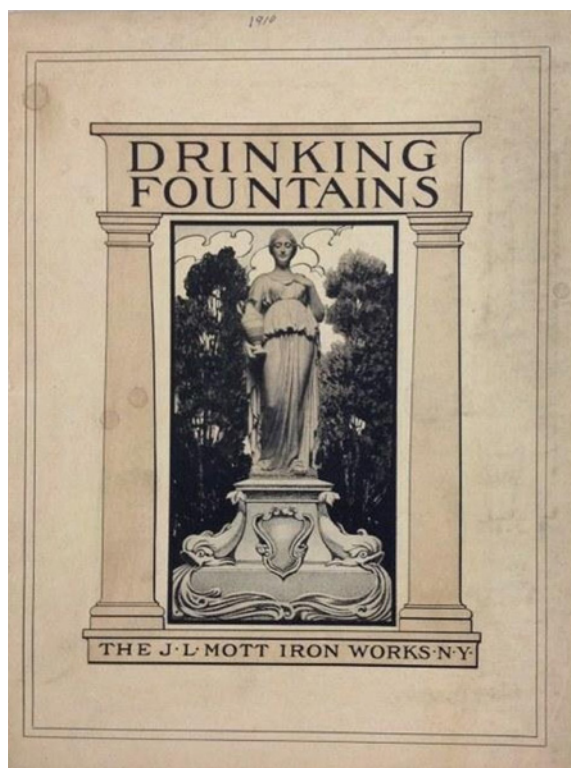


Figura 1. Catalogo della ditta Mott di New-York

Figura 2. *Fountain* fotografata da Alfred Stieglitz nel 1917 a New-York

Figura 3. Duchamp da anziano mentre osserva una delle repliche di *Fountain*

bello, con l'esito di una vera e propria composizione evidentemente 'firmata' dal disinnesco e dall'innesto in altro contesto; e mentre nel caso dello *Scolabottiglie* sembra di vedere un oggetto usato, con tipica caratterizzazione francese, da *objet-trouvé*; nel caso della *Fountain* siamo di fronte a una merce con maggiore purezza e semplicità. Per quanto rovesciata, in modo da presentare i fori di scolo come invece punto di sorgente dell'eventuale 'fontana', l'orinatoio appare nella sua indiscutibile forma elementare di merce (sia pure, a differenza di altri oggetti-merce, inutilizzabile in quella duplice troncatura dalle tubazioni). Ma appunto è come merce che la *Fountain* contiene e esprime la più sostanziale contraddizione e 'falsità'. Essa infatti, la merce, come risulta dall'analisi che Marx compie nel primo libro del *Capitale* (1867), non è altro che un sublime inganno.<sup>2</sup>

Non trovo nelle dichiarazioni rilasciate da Duchamp elementi relativi a una sua eventuale lettura o conoscenza del testo marxiano. In ogni caso sarà utile riflettere su alcuni passaggi del paragrafo nr. 4, intitolato *Il carattere di feticcio della merce e il suo arcano*, dove si legge:

A prima vista, una *merce* sembra una cosa tri-viale, ovvia. Dalla sua analisi risulta che è una cosa imbrogliatissima, piena di sottigliezza metafisica e di capricci teologici. [Prendiamo ad esempio un tavolo]; appena si presenta come merce, il tavolo si trasforma in una cosa sensibilmente sovrasensibile. Non solo sta coi piedi per terra, ma si mette a testa in giù (Marx [1867] 1970, 103-passim).

Il problema, argomentava Marx, sta nel fatto che non appena il lavoro umano assume la «forma di merce», esso assume un «carattere enigmatico» al punto che si può dire ci troviamo di fronte a un vero e proprio «arcano».

Può essere che Duchamp, nel suo oggettivo approssimarsi a pensieri molto simili a quelli marxiani, abbia preso le mosse da una equivalenza che egli constatava e che voleva denunciare e scardinare, e cioè dall'equiparazione tra 'arte' e 'merce'. Nel mercato, infatti, l'arte è ridotta a merce e quindi, se noi scriviamo l'equivalenza come segue: arte=merce, ne segue che vale anche l'inverso: merce=arte. Che il pittore Du-

champ avesse ben presente - e rifiutasse categoricamente - le implicazioni del mercato risulta evidente da come egli svendette a poco prezzo il suo capolavoro in pittura, quel *Nudo che scende le scale*, esposto all'Armory Show del 1913. È quindi conseguente dedurre che alla base del suo operare ci fosse la convinzione che l'unico modo per eliminare il peso del mercato sulle opere d'arte fosse quello di operare in senso inverso: introdurre le merci nel contesto dell'arte. Come ha fatto.

Le sculture, più dei dipinti e più delle incisioni, sono gli oggetti d'arte più prossimi alle merci; come queste, sono tridimensionali, occupano spazio, quasi sempre hanno più di un punto di osservazione, necessitano di una base. Le merci, una volta isolate e depotenziate del loro valore d'uso, di norma perdono per strada anche il loro valore di scambio. Sappiamo cosa sono le sculture. Ma cosa sono le merci? Marx ha iniziato il suo discorso critico sull'economia politica, da filosofo, prendendo le mosse non da un punto di vista storico ma, al contrario, cominciando dalla fine.

Anche Duchamp è interessato a evidenziare la condizione di incertezza che grava su quelle cose particolari che sono le 'merci' e le 'opere-d'arte'; e sul problematico passaggio che può avvenire nei due sensi: 'opere' che diventano merci (o *come* merci, molto di frequente), merci che diventano 'opere' (solo a partire da lui). Oppure oggetti che restano a metà strada, che non sono né questo né quello, non più merci e non ancora opere-d'arte, oppure questo e quello. Come *Fountain*, per esempio. Una ruota di bicicletta o un orinatoio, uno scolabottiglie o un attaccapanni sono prodotti industriali anonimi dei quali non conosceremo mai l'autore; sono merci. Nessuno, tantomeno Marx (ovviamente) che sciolse l'enigma della forma-merce, si chiede chi abbia fatto una merce di tipo industriale, ma si impegna al contrario a dimostrare che nella merce c'è una quantità indifferenziata di lavoro rappreso (di 'forza-lavoro' astratta) che è occultato per sempre e vi appare trasfigurato sotto forma di rapporti sociali. Secondo Marx solo il ribaltamento sociale potrà raddrizzare una situazione che nasce capovolta. Secondo Duchamp tutti possono contribuire a denunciare gli equivoci connessi al bello/brutto della società moderna.

Tramite 'firme' e accostamenti apparentemen-

<sup>2</sup> *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie* di Karl Marx, edito ad Amburgo nel 1867, fu tradotto in francese già pochi anni dopo, in un testo rivisto e corretto, anche se non in modo soddisfacente, da Marx stesso, tra il 1872 e il 1875. Numerosissime sono le traduzioni in tutte le lingue.

te impropri, Duchamp ha messo sotto gli occhi di tutti un percorso falsificatorio, una 'falsificazione' che, egli sembra suggerire, è lo statuto specifico sia dell'opera d'arte sia della merce: l'opera d'arte tradizionale 'imita' e perciò 'falsifica'; la merce si presenta, per così dire, sotto falso nome. La merce, in conclusione, non è quello che sembra, non è quello che appare. Ed è invece quello che non sembra, un agglomerato di contraddizioni. Frutto del lavoro alienato, collettivo, seriale, le merci anonime sono (almeno apparentemente) agli antipodi rispetto al prodotto artistico, frutto del lavoro del singolo, consapevole, libero, riconoscibile, firmato. Da una parte forza-lavoro 'astratta', dall'altra un autore. L'artista francese-statunitense, diviso e unito tra vecchio e nuovo continente, ha gettato sulla lontananza immensa che separa merce e arte un ponte fatto del più semplice strumento a disposizione dell'uomo: il nome, mettendo in relazione due ambiguità: firma e merce, che di solito stanno ben lontane tra di loro. Questo accostamento ha prodotto uno stridio unico, che ancora si percepisce, a tanta distanza.

La firma, in conclusione, diventava indispensabile proprio perché di fronte all'inautentico per eccellenza - la merce - solo l'autentico (o il ritenuto tale o ritenuto il suo legale rappresentante: l'autore) poteva non tanto pareggiare e riequilibrare la disparità, quanto esaltarla. La firma, che solitamente apposta alla fine dell'opera d'arte la trasforma in merce, in Duchamp trasforma la merce in opera. Ma è un qualcosa che, fotografata, si può anche buttare.

### Bibliografia essenziale

- Marx, Karl [1867] (1970). *Il Capitale, Libro I*. Trad. di Raniero Panzieri. Roma: Avanzini e Toraca editori. Trad. di: *Das Kapital. Kritik der politischen Oekonomie*. Hamburg: Verlag von Otto Meissner.
- Filipovic, Elena (2016). *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp*. Cambridge: The MIT Press.
- Ades, Dawn; Jeffett, William; Parkinson, Gavin (eds.). *Dali/Duchamp = Exhibition Catalogue* (London, Royal Academy of Arts, 7 October 2017-7 January 2018). London: Royal Academy of Arts.



## La firma dell'artista nel contesto dello *happening* *Joseph Pascali fecit anno in Requiescat in Pace Corradinus* di Pino Pascali alla Mostra a soggetto della galleria La Salita

Martina Rossi  
(Sapienza - Università di Roma, Italia)

**Abstract** Pino Pascali's *Requiescat in Pace Corradinus* is a *happening* that took place on 22nd July 1965 in the castle of Torre Astura, in the frame of an exhibition promoted by La Salita gallery (Rome). The artist performed a funeral rite in a crypt, in front of a 'fake' monument – that he made – in memoriam of Conradin of Swabia. Here his own signature is present as an inscription: *Joseph Pascali fecit anno*. This *happening* – one of the first example in Italy – constitutes a significant case study that consents us to focus on what happen to the signature during a phase of radical mutation of the artistic media.

**Sommario** 1 Premessa. – 2 La scelta di Torre Astura. Racconto di una mostra. – 3 Tra arte e teatro: la nozione comune di spazio. – 3.1 Gli anni dell'Accademia: Toti Scialoja e la conoscenza della storia del teatro. – 3.2 Il contesto culturale romano e il *Living Theatre*. L'aspirazione a un'arte «senza divisioni né barriere». – 4 Ritualità firmata. Identità e autorialità messe in scena.

**Keywords** Pino Pascali. *Requiescat in Pace Corradinus*. Galleria La Salita. Torre Astura. *Happening*.

«Un sogno che tutti noi abbiamo fatto, ma che tuttora non riusciamo a ricordare»  
Julian Beck

### 1 Premessa

*Requiescat in Pace Corradinus* è l'azione messa in scena da Pino Pascali il 22 luglio 1965 a Torre Astura: caso esemplare che ci permette di approfondire cosa accade alla firma nel profondo mutarsi dei mezzi dell'arte una volta scelte le modalità linguistiche dello *happening*, «incrocio tra mostra d'arte e rappresentazione teatrale» (Sontag 1962, 353), di cui questo di Pascali è uno dei primi esempi in Italia.

Vedremo che in tal caso la firma può accompagnarci lungo un cammino che parte dai preamboli della creazione dell'azione dell'artista pugliese, per arrivare alle coeve suggestioni degli esempi italiani e stranieri, per poi condurci in seno alle nuove problematiche generate dal trasformarsi degli strumenti dell'arte. Arti visive e teatro cominciano a confondersi, la firma – residuo di un'attestazione identitaria – mette al cen-

tro della scena problemi quali l'impermanenza dell'esperienza artistica così fatta, la dimensione partecipata dell'opera, i modi in cui si modella il concetto di autore d'avanguardia nel momento in cui si innesca un dialogo con la storia e come si ridisegna il ruolo dell'artista creatore nell'espansione ambientale dell'opera (che continua a portare il nome del suo autore).

In questo specifico caso la firma è un'iscrizione – «*Joseph Pascali fecit anno*» – con cui Pino Pascali decora lo zoccolo di *Requiescat in Pace Corradinus* (fig. 1), un monumento funerario costituito da una struttura lignea rivestita di panno felpato e tela dipinti a smalto su cui, oltre alla firma, sono riportate scritte in latino inerenti la morte del Re Svevo. Il pannello, che riproduce simbolicamente la lapide di Corradino di Svevia, funge da puro elemento scenografico per lo *happening* svolto all'interno di una cripta nel castello medievale di Torre Astura.<sup>1</sup>

Desidero ringraziare Claudio Zambianchi, Elisa Genovesi ed Emanuela Iorio per il tempo che mi hanno dedicato e per i loro preziosi consigli. Inoltre Daniela Lancioni e Francesca Gallo per le loro osservazioni e per gli essenziali spunti. Per la collaborazione e la cortesia nel concedere scritti, documenti, informazioni, immagini e i diritti di riproduzione vorrei ringraziare: Raffaella Perna; Archivio Pino Pascali, Museo Pino Pascali, Polignano a Mare, Bari; Archivio Bioiconografico e Fondi Storici della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma; Archivio Toti Scialoja, Roma; Archivio Teatro Club, Biblioteca Statale Antonio Baldini, Roma; Sergio Lombardo.





Figura 1. Pino Pascali, *Requiescat in pace Corradinus*. 1965. Elemento per happening. Struttura lignea, panno felpato e tela dipinti a smalto. 249 × 165,5 × 54cm. Iscrizione latina con caratteri tipografici moderni: in alto *REQUIESCAT IN PACE CORRADINUS*; sopra la croce *REX SUEDORUM*; sotto al centro *SAECULA SAECULORUM*; sul piedistallo *DECAPITE OBTRUNCTUS ALICUIUS OPERA PRODITUS*; sullo zoccolo *JOSEPH PASCALI FECIT ANNO*. Roma, Galleria Nazionale d'arte Moderna e Contemporanea. © Archivio Bio-Iconografico e Fondi Storici GNAM, Roma

## 2 La scelta di Torre Astura. Racconto di una mostra

La *Mostra a soggetto. Corradino di Svevia 1252-68*, della galleria La Salita,<sup>2</sup> costituisce la cornice in cui l'azione di Pascali si svolse una sola volta per la serata di inaugurazione e la proclamazione del vincitore del Premio Nettuno.<sup>3</sup> La rassegna si articola in due atti: il primo svoltosi il 22 luglio 1965, con l'assegnazione del Premio a Sergio Lombardo – per *Scacco al Re* – e con l'esposizione delle opere all'interno del castello di Torre Astura, il secondo il 7 agosto 1965<sup>4</sup> con la riproposizione della mostra presso il Castello San Gallo di Nettuno. Il corpus dell'esposizione è costituito dai lavori dei partecipanti al premio, ovvero Mario Ceroli, Tano Festa, Ettore Innocente, Sergio Lombardo, Renato Mambor, Fabio Mauri, Aldo Mondino, Pino Pascali, Mario Schifano, Cesare Tacchi e Antonio Titone.

Il regista, ideatore e organizzatore, di questa rassegna a tema fu Gian Tomaso Liverani, proprietario della galleria La Salita, uno dei punti di riferimento imprescindibili per l'arte contemporanea a Roma dalla fine degli anni Cinquanta ai Settanta. La galleria,<sup>5</sup> fin dalla sua apertura nel 1957, si contraddistinse come polo di ricerca d'avanguardia al pari di altre realtà romane come L'Obelisco, la Cometa, Selecta e La Tartaruga. Il programma di rottura di Liverani prevedeva l'alternarsi di maestri già affermati e di nomi nuovi della giovane realtà artistica che in maniera

esplosiva si imponeva a Roma, mentre si apriva all'aggiornamento delle vicende internazionali<sup>6</sup> (cf. Lancioni 1999, 65-6; 2001, 9; Carandente 1999, 10-1).

Considerando i precedenti della galleria, i primi quesiti da porsi vertono sulle possibili motivazioni per le quali un gallerista così audace decise di creare una rassegna su un tema storico incentrato sul Re Svevo e per di più richiedendo ad artisti di ricerca della scena italiana un'opera a soggetto. Infatti, Daniela Lancioni, nella prima ricostruzione storica dello *happening* di Pascali, sottolinea come la richiesta da parte del gallerista di un'opera che dovesse rispettare le limitazioni di un determinato soggetto, fosse considerata dagli artisti anomala e persino oltraggiosa (2011, 10).

L'ipotesi più semplice trova forza nel rapporto di amicizia che legava Liverani a Stefano Borghese, a cui apparteneva Torre Astura che resterà proprietà della famiglia Borghese fino al 1984. Il gallerista era dunque solito frequentare la fortezza e numerose erano le feste che in quegli anni furono organizzate con il principe nel castello medievale (cf. Lancioni 2010, 10; Carandente 1999).<sup>7</sup>

La diretta e frequente disponibilità del luogo da parte del gallerista potrebbe averlo portato a elaborare la scelta di Corradino, pensando alle vicissitudini dello sfortunato Re Svevo tradito dal padrone del castello, Giovanni Frangipane che lo imprigionò nella fortezza per poi conse-

1 Per una breve descrizione del rilievo *Requiescat in pace Corradinus* e la completa menzione delle mostre in cui fu esposto vedi D'Elia 2010, 186.

2 Per quanto concerne la cronologia del premio e dell'esposizione, i nomi e le opere degli artisti partecipanti alla rassegna vedi *Corradino di Svevia* 1965.

3 Il Premio Nettuno fu indetto dalla galleria La Salita per la prima volta in occasione della *Mostra a soggetto, Corradino di Svevia 1252-68*. Comitato per l'assegnazione: Lazzaro Bruni, Sindaco di Nettuno; Borghese Don Stefano, Principe di Nettuno; Cavalli Sergio, Presidente Ass. Turismo di Nettuno.

4 Cf. Lancioni 2011. L'autrice indica un'ulteriore data quella del 9 ottobre 1965, l'esposizione venne allestita questa volta nella galleria La Salita di G.T. Liverani a via Salita San Sebastianello, Roma.

5 Per una completa ricognizione di tutte le mostre realizzate dalla galleria La Salita cf. Lancioni 1999; 2003.

6 Valga solo a titolo di esempio il passaggio compiuto dalla mostra *Pittori italiani d'oggi* del giugno 1959, che presentò opere degli artisti di ricerca più impegnati della generazione del dopoguerra (la mostra fu inaugurata il 9 giugno 1959, parteciparono all'esposizione: Carla Accardi, Afro, Alberto Burri, Gianni Dova, Lucio Fontana, Gastone Novelli, Adriano Parisot, Mimmo Rotella, Toti Scialoja, Emilio Vedova. Testi in catalogo di Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Tominaga. Lancioni 1999, 25), alla scelta compiuta nel novembre del 1960 con la mostra *5 pittori. Roma 60. Angeli, Festa, Lo Savio, Schifano, Uncini* (fu inaugurata il 18 novembre 1960. Testi in catalogo di Pierre Restany). Questa esposizione, di una novità dirompente, vide una prevalente tendenza all'azzeramento dimostrando l'impellenza di rinnovate ricerche dopo l'Informale. Non mancarono essenziali contributi internazionali a La Salita, fra i tanti si può porre come riferimento *ante quem* della mostra svoltasi a Torre Astura, il celebre *empaquetage* di Christo nell'ottobre 1963 (la mostra su Christo fu inaugurata il 29 ottobre 1963. Durante il periodo dell'inaugurazione l'artista realizzò un *empaquetage* a una statua di Villa Borghese, Roma. Testi in catalogo di Pierre Restany). Cf. Lancioni 1999, 25-6, 32.

7 Sergio Lombardo intervistato nell'aprile 2017 da chi scrive, conferma che Liverani era solito frequentare il castello di Torre Astura per via delle feste organizzate dal principe Stefano Borghese.

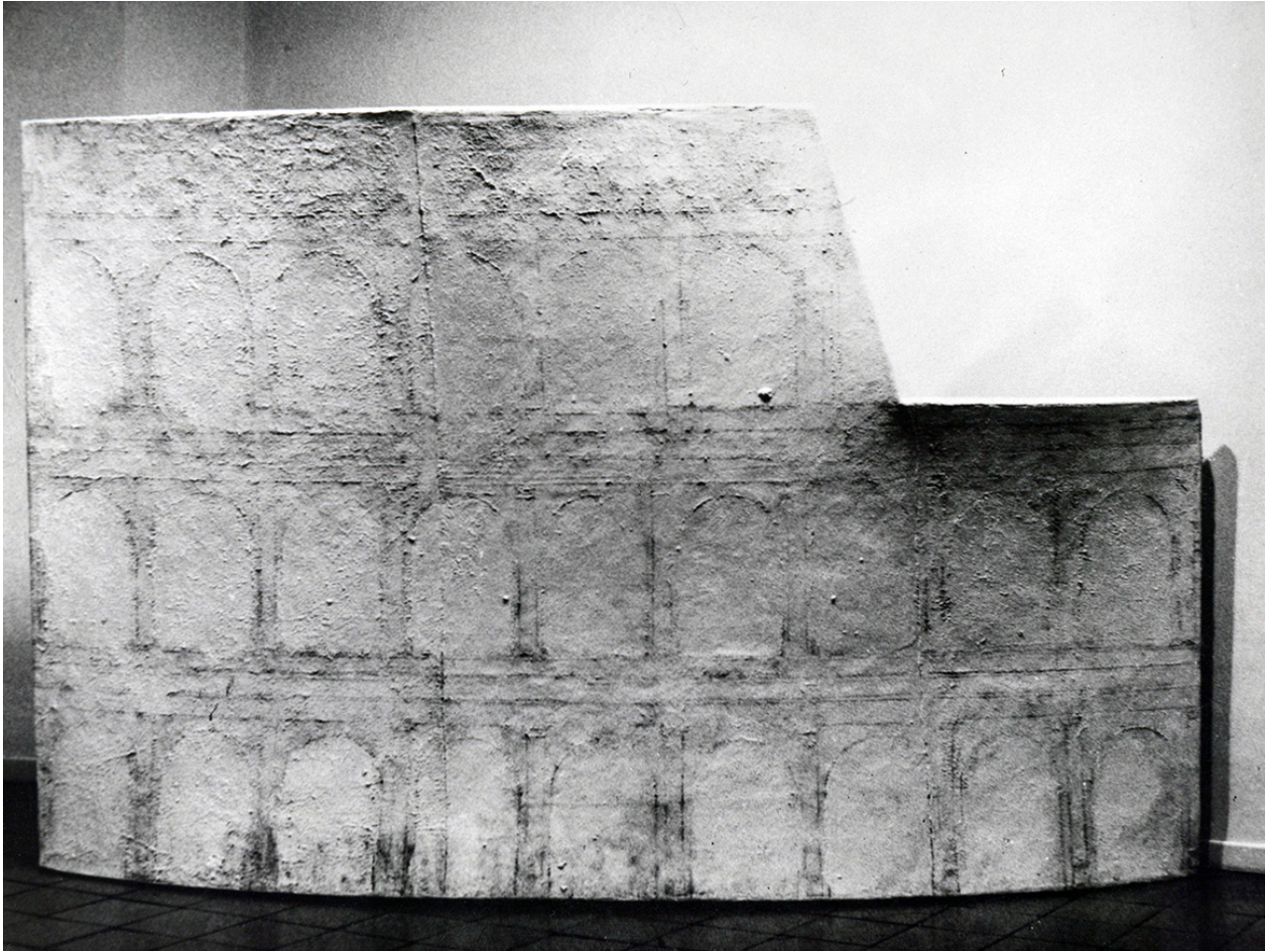


Figura 2. Pino Pascali, *Colosseo*. 1964. Struttura lignea rivestita di tessuto spugnoso a tela dipinti a smalto. 170 × 220 cm. Reggio Emilia, Collezione Maramotti. Fotografia dell'allestimento durante la mostra *Pino Pascali*, a cura di Palma Bucarelli, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma © Archivio Bio-Iconografico e Fondi Storici GNAM, Roma

gnarlo a Carlo D'Angiò. Restano però aperte le questioni sul perché Liverani avesse scelto la modalità di una mostra a soggetto, decidendo di realizzare una rassegna dove la storia veniva interpellata e attualizzata tramite le ricerche degli artisti d'avanguardia. Una decisa presa di posizione culturale, in quanto storica ed euro-

pea, mentre la situazione italiana era stata scossa dalla valanga americana della Biennale del 1964<sup>8</sup> e frequenti erano i contatti che intercorrevano tra Roma e New York. Basti pensare allo stesso catalogo della mostra la cui introduzione è dedicata esclusivamente alla storia di Corradino di Svevia e al castello di Torre Astura,<sup>9</sup> poste

8 Daniela Lancioni sostiene che anche questa iniziativa si iscrive all'interno di una posizione dialettica de La Salita rispetto alla pop art, maturata a Roma intorno alla galleria di Liverani e intorno alla galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis (Lancioni 2014, 48). Conflitto che si risolveva in una fascinazione rispetto all'immaginario della società dei consumi, ma sovrapponendo un proprio filtro mediato dalla storia e dal retroterra culturale europeo.

9 L'introduzione del catalogo della mostra è dedicata alla storia di Corradino di Svevia: «Storia di Corradino di Svevia. Decapitato nella piazza del mercato di Torre Astura, il cadavere fu depositato sotto l'altare maggiore della vicina chiesa del Carmine, donde nel 1847 i resti vennero trasferiti nella base del monumento eretto nella chiesa stessa dal Thorwaldsen per incarico di Massimiliano II di Baviera»; e alla storia di Astura: «Castello medievale costruito su una villa romana. La località è celebre ancora per il tradimento operato da Giovanni Frangipane, padrone del castello e signore del luogo, nel 1268, a danno del giovane Corradino di Svevia, che fu imprigionato col suo seguito, prima di essere consegnato a Carlo D'Angiò» (*Corradino di Svevia* 1965).

come necessaria premessa per la presentazione dei lavori dagli artisti, dichiarando dunque una chiara ed esplicita intenzione storica come presupposto basilare della costruzione dell'impianto critico. Pochi articoli<sup>10</sup> si possono rintracciare sui giornali generalisti e sulle riviste di settore riguardo la rassegna, ma due sono interessanti per una lettura in questa direzione. Innanzitutto il commento di Maurizio Fagiolo:

Manca oggi un qualsiasi corrispettivo degli antichi cicli di affreschi, un gruppo di pittori che si impegni intorno a un tema per sviscerarne ogni segreto: ed ecco perché ci rendono curiosi alcuni tentativi di illustrazione moderna. Nella galleria La Salita troviamo oggi i quadri esposti questa estate a Torre Astura sul tema di Corradino di Svevia. (1965).

Analogamente, il rapporto con la storia è segnalato come elemento fondante anche in un altro articolo di Arturo Bovi che si sofferma sul tema prescelto da Liverani:

Il tema questi artisti lo hanno svolto con libertà di esecuzione tale da sembrare una gentile protesta pop art. È indubbiamente l'inizio che quello che in seguito potrebbe diventare, con maggiore impegno da parte degli artisti, una rievocazione di elementi storici. (1965).

Protesta pop art e storia sono dunque i due elementi che sembrano ambigualmente intrecciarsi in questa mostra e che la rendono un tassello

di un complicato clima fra estetica dell'azzerramento, immaginario pop e la presenza ingombrante della storia, che caratterizza il contesto romano alla metà degli anni Sessanta. Esempio di questo immaginario sono le opere di Pascali esposte alla sua prima mostra monografica alla galleria La Tartaruga di poco precedente, svoltasi nel gennaio 1965,<sup>11</sup> dove vengono presentati una parte dei *Rilievi* realizzati con la tipica tecnica dell'artista dedotta dall'esperienza di scenografo (tela dipinta a smalto su centine lignee), importanti precedenti per il rilievo di Torre Astura. Al riguardo Cesare Vivaldi scrive il primo testo sull'artista dove emerge l'impellenza di sottolineare come la storia, anche se giocosa e demistificata, faccia sempre la sua parte in quanto retroterra culturale non sopprimibile. Nelle diverse vesti che l'oggetto assume, sia attraverso le forme di un *Colosseo* (fig. 2), di un *Rudere* o di un *Grembo Materno*, la comparsa del Passato è sempre prepotente, seppure sotto la veste di una sua manipolazione oggettuale e divertita.<sup>12</sup>

Da una ricognizione delle opere in mostra a Torre Astura, riprodotte nel piccolo catalogo dell'esposizione di luglio, si può constatare che i lavori, anche se spiccatamente di ricerca, si presentano attraverso i canonici 'media' pittorico e scultoreo.<sup>13</sup> Diversamente, il rilievo realizzato da Pascali si discosta nettamente da tutte le altre opere. La diversità del pannello *Requiescat in pace Corradinus* non si evidenzia tanto nel rilievo in sé, ma più precisamente nella sua funzione, ossia per il fatto di fungere da puro pretesto, da

**10** Dallo spoglio compiuto sulle riviste del 1965, si sono rintracciati i seguenti articoli riguardanti la mostra in esame (oltre a semplici annotazioni presenti sulle segnalazioni delle mostre in programma diffuse in molte riviste generaliste e di settore): Bovi 1965; Fagiolo 1965; «Paese Sera» 10 agosto 1965; «I premi dell'estate» in *Le Arti*, settembre 1965.

**11** La prima mostra dell'artista fu realizzata alla galleria La Tartaruga di Plinio De Martiis. Inaugurata il 11 gennaio 1965, vennero esposti una selezione dei *Rilievi* di Pascali: *Seni*, *Grande bacino di donna* (poi sostituito con *Muro di pietre*), *Labbra*, *Colosseo*, *Ruderi sul prato*, *Biancavvella* (Pinto 1969, 17).

**12** Vivaldi così descrive l'opera del giovane artista: «nuova conferma delle possibilità europee, anzi italiane, di superare la pop art per creare una pittura e una scultura più complesse, più attente alla molteplicità del reale, se mi è lecito dirlo più 'colte' [...] Ma c'è in essi uno spessore culturale, nonostante la loro dichiarata semplicità, che li rende cosa molto lontana [...]. Il diaframma attraverso il quale l'oggetto è messo a fuoco, non è il mass medium (e neppure l'obiettivo fotografico, che sino a non molto tempo fa sembrava il minimo comune denominatore della giovane pittura romana) ma i miti tipici della nostra cultura spicciola: usati con gusto ironico e demistificante, ma insieme presi sul serio, per quel che valgono e contano e contano realmente sotto la patina del luogo comune. Così Pascali ci restituisce un Colosseo, dei ruderi di colonne, un muro di tufo che sono sì una satira della romanità di cartapesta, ma anche un omaggio ironico-commosso a un passato, a una tradizione non tanto facilmente sopprimibili» (1965).

**13** Le opere in mostra furono: Mario Ceroli, *Monumento a Corradino*; Tano Festa *Dinastie des Hohenstaufen*; Ettore Innocente, *Corradino o delle vicissitudini*; Sergio Lombardo, *Scacco al Re*; Renato Mambor, *Corradino di Svevia*; Fabio Mauri, *La cronaca di Corradino*; Aldo Mondino, *Serie di Corradino di Svevia*; Mario Schifano, *Quadro astratto per la morte di Corradino*; Cesare Tacchi, *Decollazione di Corradino*; Antonio Titone, *La bandiera di Corradino*.



Figura 3. Pino Pascali, *Requiescat in pace Corradinus*. Documentazione fotografica dello happening svolto da Pino Pascali il 22 luglio 1965 a Torre Astura (Nettuno), durante la rassegna *Mostra a soggetto. Corradino di Svevia 1252-68*, Galleria La Salita. © Archivio Bio-Iconografico e Fondi Storici GNAM, Roma

semplice *décor* per l'azione messa in scena da Pascali.<sup>14</sup>

In una cripta della fortezza di Torre Astura, difatti l'artista, con maschera sul volto e con un costume che rievoca le forme della mitria e del piviale, mette in scena un rito funebre dinnanzi al monumento da lui costruito in memoria di Corradino, diffondendo per ore incenso in un angusto spazio, turbando lo spettatore con il

potere stordente dei vapori della mistura di erbe e impedendo una visione chiara tramite l'uso di fumogeni (fig. 3). Un divertito comunicato stampa della galleria definisce l'azione come un «*happening-scenografia*» della durata di due ore, mentre gli invitati degustavano vino e salumi locali<sup>15</sup> (cf. Pinto 1969, 17-8).

A questa visione dissacrante associamone anche un'altra che completa la sfaccettata sembianza che assunse lo *happening*, tra gioco divertito e parodiante e una dimensione allucinatoria e onirica, come presumibilmente si può immaginare partendo dal ricordo di Alberto Boatto:

a Torre Astura, per Corradino di Svevia, in un lago di luce di un crepuscolo che si prolungava fin dentro la sera estiva, ce ne siamo andati via un po' in apprensione: Pascali non era ancora venuto fuori dal fondo delle scale e dall'oscurità del sotterraneo dove, fra nuvole di incenso e ruvidi scossoni al campanello, proseguiva imperterrito ad officiare la sua funebre commemorazione in onore di un sventurato rampollo della dinastia degli Hohenstaufen (1991).

### 3 Tra arte e teatro: la nozione comune di spazio

La definizione di '*happening-scenografia*' è ciò che ci guida verso la firma, ovvero l'iscrizione. Così strutturata l'azione implica l'interdipendenza reciproca della messa in scena dell'artista con il rilievo in quanto oggetto scenografico, e non come opera compiuta in sé. Proprio lì si situa la firma *Joseph Pascali fecit anno* su quel rilievo di cui fu data completa attuazione solo una volta, il 22 luglio del 1965 e che ora rimane come documentazione dell'accadimento. Inserita in un artefatto che trova compimento solo come elemento funzionale alla messa in scena del rito, la firma raggiunge la sua funzione esclusivamente all'interno di uno spazio teatralizzato, partecipe delle nuove sperimentazioni che investono la *mise en scène* dell'opera.

<sup>14</sup> Come riportato da Sandra Pinto nella sua celebre biografia, Pascali aveva già pensato precedentemente a un'azione da realizzarsi in occasione della collettiva *Realtà dell'Immagine* dell'aprile 1965 (mostra inaugurata 8 aprile 1965, alla Libreria La Feltrinelli, Roma. Presentazione di Giorgio De Marchis). L'artista aveva intenzione di far scivolare per lo spazio un pianoforte a coda appoggiato su sfere d'acciaio, che avrebbe dovuto emettere alla percussione dei tasti suoni di tromba. Il progetto fallì perché considerato dagli organizzatori troppo 'ingombrante' e fu presentato *Teatrino* del 1964 con alcuni personaggi come la *Pentola*, la *Spugna* e la *Frutta* che ne animano la scena e *Muro del sonno*. (Pinto 1969, 10-7).

<sup>15</sup> L'articolo uscito su «Paese Sera» del 10 agosto 1965 riporta il medesimo testo indicato da Sandra Pinto nella sua biografia su Pascali (1969, 17-8). Su questo articolo però sussiste un importante refuso, difatti Sergio Lombardo viene riconosciuto come autore dell'azione e non Pino Pascali.

In quegli anni molte trattazioni si susseguono sulle sperimentazioni dello spazio scenico, ma illuminante, per quanto ci riguarda, è lo sguardo di una storica dell'arte come Carla Lonzi. In una conferenza del 1959, in occasione di una rassegna organizzata da Giovanni Carandente presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna la studiosa presenta un intervento su *Le arti figurative e il teatro contemporaneo*<sup>16</sup> e avverte, come necessaria premessa alle possibili interazioni fra sperimentazioni teatrali e artistiche, che:

la funzione che spetta sia alle arti figurative sia alla scenografia, è quella di elaborare una nozione comune di spazio, come convenzione prima, eppure necessaria e feconda, ad accogliere i segni, le visioni, le immagini delle varie società umane nelle varie epoche. Queste funzioni tipiche di entrambe permette di affrontare i rapporti intercorsi in maniera più interna e sostanziale di quanto abitualmente non si faccia sul piano del gusto o delle analogie (2012, 85-6).

Ed è dunque questa ricerca di una 'nozione comune di spazio' che può aiutarci a individuare la natura delle relazioni tra sperimentazioni teatrali e artistiche messe in campo nello *happening* studiato e a comprendere con maggior chiarezza, mediante la firma, cosa dell'autore va mutando.

### 3.1 Gli anni dell'Accademia: Toti Scialoja e la conoscenza della storia del teatro

La formazione di Pascali offre uno scenario indispensabile per la comprensione delle conoscenze in possesso dell'artista, che hanno poi determinato un repertorio culturale e immaginativo che si può porre come una delle premesse della genealogia di *Requiescat in pace Corradinus*.

Arrivato a Roma per iscriversi all'Accademia di Belle Arti, nell'anno accademico 1955-6 al corso di Scenografia, entra immediatamente in contatto con la personalità più dirompente del corpo insegnanti, Toti Scialoja. L'artista non

era il titolare della cattedra di Scenografia, ricoperta da Peppino Piccolo, ma di Scenotecnica, per poi essere trasferito nell'anno accademico 1957-8 alla cattedra di Bianco e Nero. Il pittore più anziano stimolava i suoi allievi allo studio della storia del teatro, dell'arte moderna e della filosofia contemporanea, non concentrandosi prettamente sull'insegnamento che gli era stato attribuito (Pinto 1969, 6). Suo grande merito fu quello di allontanarsi dal tradizionalismo che dominava gli insegnamenti dell'Accademia, facendo avvicinare i giovani alle sperimentazioni più audaci delle ricerche artistiche italiane e straniere e di aver concepito l'insegnamento come un impegno e un'azione globale, puntando a capire e interpretare al meglio le qualità dell'allievo (Simongini 2010, 208).

All'interno di questo arco cronologico, tra il 1956 e il 1959, Pascali compie la sua formazione alimentando la sua inesauribile spinta creativa. Delle tesine scritte dall'artista (rintracciate in forma dattiloscritta presso l'archivio Pino Pascali) sono la conferma di questo fecondo periodo.

Le tesine si concentrano su precise tematiche che a vario modo riguardano le sperimentazioni teatrali che si sono susseguite nel corso della storia, fra cui: *Le Origini della Sacra Rappresentazione, Dai luoghi deputati medioevali alla prospettiva scenica rinascimentale; Nascita del teatro giapponese e della danza sacra*; uno studio monografico su Edward Gordon Craig e la sua tesi di laurea in storia del teatro su André Antoine.<sup>17</sup> Le tesine attestano uno studio della storia del teatro e una conoscenza delle basi storiche delle ricerche sceniche, come di alcuni autori innovatori che hanno riscritto le funzioni degli elementi scenografici e dei rapporti intercorsi tra attore e spazio dell'azione. Gli esempi proposti ci possono dunque guidare verso la comprensione dei riferimenti culturali che hanno portato Pascali all'espansione verso una dimensione ambientale dell'opera, alla dilatazione nella direzione di uno spazio scenico dove il ruolo 'dell'attore-artista' con la sua corporeità risulta essenziale. Ad esempio, nella tesina su Craig, Pascali indugia su dei punti interessanti per quanto concerne il ruolo dell'attore e della

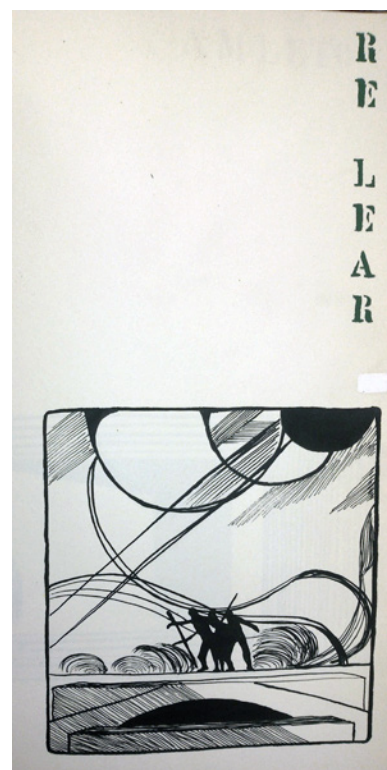
<sup>16</sup> Carla Lonzi, *Le arti figurative e il teatro contemporaneo*, conferenza tenutasi 11 gennaio 1959 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Dattiloscritto posseduto da Archivio Bioiconografico e Fondi Storici GNAM, Roma e pubblicato su Lonzi 2012, 85-101.

<sup>17</sup> Gli scritti di Pino Pascali degli anni dell'accademia, rintracciati da chi scrive presso la Fondazione Pino Pascali a Polignano a Mare (Bari), sono: *Le Origini della Sacra Rappresentazione; Dai luoghi deputati medioevali alla prospettiva scenica rinascimentale; Nascita del teatro giapponese e della danza sacra; Edward Gordon Craig*; tesi di laurea su André Antoine. Le tesine di Storia del teatro sono databili dal 1956 al 1959, mentre la tesi di laurea è del 1959.

Figura 4. Pino Pascali, *Disegno da Macbeth versione di Edward Gordon Craig*. Da Edward Gordon Craig, tesina di Storia del Teatro. 1956-9. Acquarello e inchiostro. Polignano a Mare (Bari), Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali. © Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali. Polignano a Mare (Bari)



Figura 5. Pino Pascali, *The Storm*. Disegno da *King Lear* versione di Edward Gordon Craig, da Edward Gordon Craig, tesina di Storia del Teatro. 1956-9. Acquarello e inchiostro. Polignano a Mare (Bari), Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali. © Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali. Polignano a Mare (Bari)



scena, in particolare concentrandosi sulla teoria della Super-Marionetta, tentativo di superamento dell'individualità dell'attore, scrivendo di come non si tratti:

di un misterioso automa, ma: l'attore con il fuoco in più e l'egoismo in meno; con il fuoco sacro, il fuoco degli dei e degli [sic.] demoni [...]. Gli attori ricreeranno una maniera di recitare nuova, consistente per la massima parte in gesti simbolici.

Dai riferimenti presenti nel testo si può presupporre che Pascali abbia letto la raccolta di scritti *On the Art of the Theatre*, originariamente pubblicato da Craig nel 1911. Molte citazioni inserite dall'artista nel suo scritto indicano la fonte nel celebre libro del maestro del teatro, sottolineandoci come solide basi teoriche erano conosciute e assimilate da Pascali ancor più se consideriamo le sue prove grafiche inserite a corredo della tesina. Sono studi che ripropongono i disegni di scena di Craig, a

partire dal Macbeth del 1911 (fig. 4) per arrivare al King Lear del 1920. Nello specifico esiste una precisa corrispondenza fra l'incisione di Craig della scena *The Storm* (da King Lear) e lo studio di Pascali (fig. 5) che riprende letteralmente la fonte originaria. È dunque ipotizzabile la fascinazione subita dal giovane artista della teoria teatrale e scenica di Craig, studiata e analizzata attraverso il mezzo conoscitivo del disegno, e da cui avrebbe colto il valore simbolico e rituale del corpo in azione sulla scena.

Altre due tesine sono fondamentali per comprendere il substrato culturale da cui deriva in parte la dimensione simbolica e rituale di Requiescat, a partire da un testo dedicato a *Le Origini della Sacra Rappresentazione*. Per realizzare quest'ultimo Pascali studiò l'origine del teatro europeo sui volumi di Silvio D'Amico *Storia del Teatro Drammatico* e di Paolo Toschi *Dramma liturgico e rappresentazione sacra*.<sup>18</sup> Da questa premessa articola il suo discorso soffermandosi su punti utili alla riflessione sullo spazio scenico e rituale, come:

<sup>18</sup> Per tale tesina è possibile rintracciare indiscutibilmente la fonte sui cui Pascali ha studiato, difatti la bibliografia è trascritta alla fine dello scritto. L'artista indica i seguenti testi: *Storia del Teatro Drammatico*, Silvio D'Amico e *Dramma liturgico e rappresentazione sacra*, Paolo Toschi, senza indicazioni sulle edizioni utilizzate.

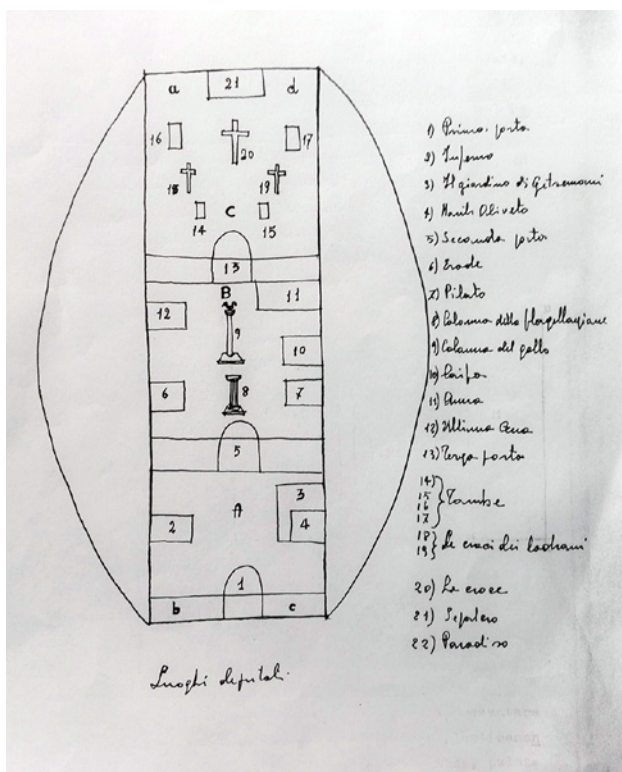


Figura 6. Pino Pascali, *Studio per scenografia*. 1964. Disegno su carta. Polignano a Mare (Bari), Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali. © Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali. Polignano a Mare (Bari)

il teatro nuovo nasce dunque in Occidente, e nasce dalla liturgia romana, [...], il novello dramma nacque dunque nel tempio, e la forma drammatica fu l'ampliamento della cerimonia religiosa. [...] è facile osservare come questa liturgia, sotto il simbolismo da cui è pervasa, contenga elementi drammatici.

L'artista prosegue analizzando le caratteristiche del Dramma liturgico, rintracciandole nel «rimanere strettamente connesse al rito; d'essere in latino; e d'essere affidato esclusivamente a ministri del santuario», erano quest'ultimi a sostenere le parti più diverse, affermando infine che «il primitivo attore era il sacerdote». A questo punto come non pensare all'azione che compirà qualche anno più avanti, quando decise di mettersi al centro della scena con mitria e piviale a simulare un rito funebre?

Per il suo primo *happening* messo in atto, decise di associare l'azione dell'attore a quella del sacerdote, in una doppia dimensione di 'accadimento' mediante l'utilizzazione dei mezzi dell'arte, il 'rilievo-scenografia', e la dimensione rituale, luogo del cerimoniale.

Pascali, per meglio mostrare i legami con il rito, sottolinea come, in un primo periodo, i

drammi liturgici non fossero recitati, ma cantati, concludendo:

Il novello dramma nacque quindi nel tempio, e la forma drammatica fu ampliamento della cerimonia religiosa [...]. Nel XI XII secolo gli uffici ecclesiastici giunsero al massimo esplicitamento drammatico senza cessare ancora di essere riti nel tempio, ma senza essere ancora venuti a forma teatrale. [...] A questo punto la rappresentazione si decide ad uscire dal tempio per arrivare sulla piazza, da qui inizia il dramma moderno.

Dunque attraverso la storia dei primordi del teatro moderno, Pascali rintraccia una linea di continuità che parte dal rito, giunge al dramma liturgico per poi esprimersi nel dramma moderno, come spazio scenico aggiornato. Genealogia applicabile all'azione messa in scena a Torre Astura dove i tre livelli sembrano sovrapporsi e stratificarsi.

Un'altra tesina completa la riflessione proposta, uno scritto complementare a quello appena discusso e dunque probabilmente legato a uno stesso programma didattico. Dai luoghi deputati medioevali alla prospettiva scenica rinascimentale prende avvio nuovamente dalla



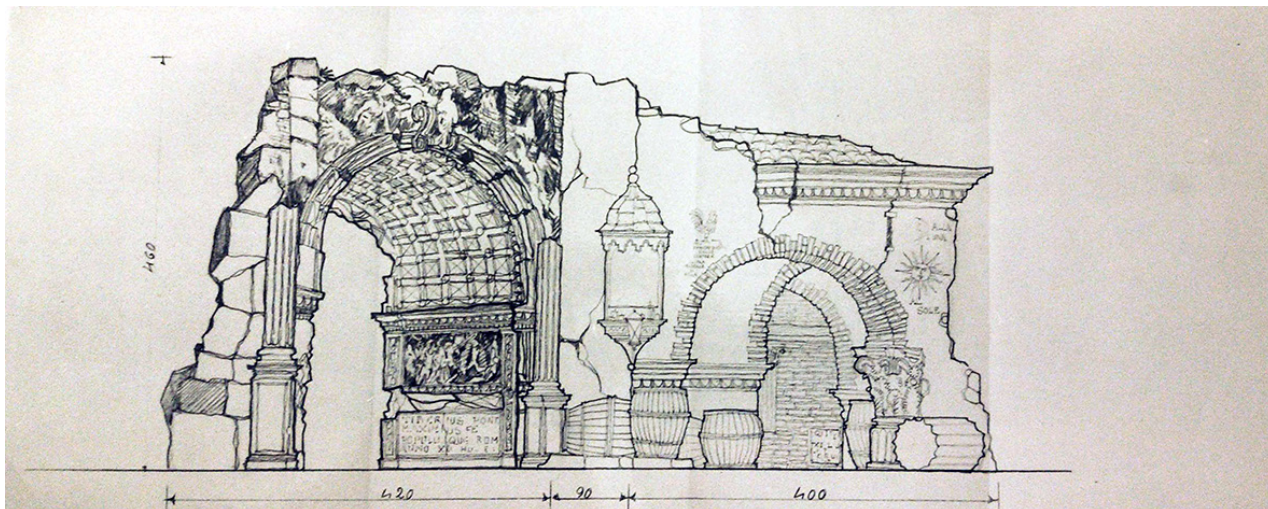


Figura 7. Pino Pascali, *Studio, Dai luoghi deputati medioevali alla prospettiva scenica rinascimentale*. Tesina di Storia del Teatro, Prof. Toti Scialoja. 1956-9. Inchiostro su carta. Polignano a Mare (Bari), Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali. © Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali. Polignano a Mare (Bari)

constatazione che con i drammi sacri si ebbero in Italia i primi apparati scenici. Di questi ne presenta un'elaborazione del XV secolo, disegnando lo schizzo scenografico originale (fig. 6), che consiste in una strada tracciata nel mezzo di una piazza, dove ai lati vengono allestite una serie di scene atte a inquadrare la Passione di Cristo. La sacra rappresentazione era così composta da tanti 'luoghi deputati', ognuno con un piccolo sipario adatto a nascondere e poi fare apparire durante l'azione l'attore. Risulta molto interessante nel discorso costruito dall'artista la visione chiara che riesce ad avere nell'analisi della costruzione complessiva della piazza come grande scena della Passione; così scrive:

trattandosi di scene costruite, apparivano simultaneamente allo sguardo dello spettatore. Questo sviluppo di scene successive si riflette oggi nel concetto tecnico della sequenza cinematografica.

Prosegue poi soffermandosi sull'evoluzione che dai 'luoghi deputati' all'aperto porta alla grande scenografia moderna nei teatri, concludendo:

Ora la prospettiva, la pittura e il giuoco delle luci danno una nuova vitalità alla scenografia, la quale concorre all'interpretazione del dramma e del suo clima.

Questi documenti possono essere considerati come un'effettiva prova di un repertorio caratterizzato culturalmente verso alcune scelte sceniche teatrali, creato durante il periodo di formazione, a cui presumibilmente Pascali attingeva nel caos fantasioso del suo immaginario. Non dimenticando di leggerle alla luce del lavoro da scenografo che Pascali porterà avanti dalla fine degli anni d'accademia fino al 1964.<sup>19</sup> Gli studi degli impianti scenografici realizzati per la Rai (fig. 7) dimostrano non solo una disinvoltura nell'esecuzione, ma anche la padronanza dei mezzi del mestiere e della gestione e articolazione dello spazio teatrale.

Gli anni di formazione risultano così fertili e profondamente stimolanti, assumendo un ruolo considerevole nella creazione di un immaginario dello spazio scenico che deriva direttamente dalla storia del teatro italiano, come dalle ricerche d'avanguardia dei pionieri del teatro contemporaneo. Sono queste precise scelte compiute da Pascali che indicano la sua preferenza verso forme rituali dello svolgersi dell'azione.

Solo partendo da queste premesse sullo spazio, come precedenti di un luogo caratterizzato in cui il rilievo *Requiescat* viene inserito, possiamo comprendere quali problematiche porta con sé la firma sul finto monumento funebre, in un legame inscindibile con il luogo scenico e l'azione del corpo dell'artista simbolicamente connotata.

<sup>19</sup> Pino Pascali lavorò come scenografo, grafico e sceneggiatore per l'Agip, Incom, Lodolo e Saraceni Film e per la Rai dal 1960 al 1964. In quel periodo non mostrava pubblicamente le sue opere New Dada e Pop, almeno fino al 1965 (D'Elia 2010, 268).

### 3.2 Il contesto culturale romano e il *Living Theatre*. L'aspirazione a un'arte «senza divisioni né barriere»

Lo *happening* di Pascali fu realizzato nell'effervescente e movimentato mondo romano degli anni Sessanta dove i protagonisti della realtà artistica erano, come ebbe da definire Fabio Mauri, una tribù pericolosamente senza guinzaglio, dove le novità si alternavano con voracità:

ogni mese è un anno. Ogni giorno un mese. I secondi, giorni. Alle 5 un'idea, alle 6 un quadro. Alle 7 una parola, alle 8 una scultura. La storia corre sotto le gambe come un nastro bianco di rotativa. Non ci sono soldi per trattenerla. La calca delle possibilità disordina gli studi. Gli anni '60 grandinano in poche ore su ogni centimetro quadro (1983, 67).

All'interno di questo complicato magma, soffermiamoci sulle ricerche più vicine a Pascali che possono aiutarci a completare i riferimenti di questa rinnovata configurazione dello spazio e della nuova ridefinizione dell'autore, giungendo infine alle questioni intorno l'affermazione identitaria, dimensione esplicitamente dichiarata attraverso l'iscrizione.

Pascali, come altri artisti a lui vicini, aveva risentito l'eco delle ricerche che intorno ad Allan Kaprow – quello che più di ogni altro contribuì a formulare il nuovo genere degli *happenings* – andavano sperimentandosi. Le problematiche fatte emergere dall'artista americano, trovavano riscontro anche nelle necessità espressive italiane allorché su presupposti diversi. La domanda posta da Kaprow era chiara: cosa fare dopo Pollock? Le possibili strade percorribili erano due, o continuare su quello stesso percorso realizzando buone varianti della sua estetica, oppure lasciare andare qualsiasi intenzionalità di realizzare dipinti [1958] (1993, 7). Molti giovani artisti italiani scelsero la seconda via. Secondo la testimonianza di Mauri notizie sugli *happenings* arrivarono a Roma grazie alla figura di

Gabriella Drudi<sup>20</sup> (1983, 69). La sua attività di traduttrice e inviata per riviste italiane e straniere fu fondamentale al riguardo. In una lettera del giugno 1963, che la studiosa indirizzò al suo compagno Toti Scialoja allora a Parigi, scrisse: «mi piacerebbe molto vedere gli *happenings* di Kaprow, chissà se Sipario mi pagherebbe il viaggio?». <sup>21</sup> Ugualmente come inviata di *Sipario* l'anno precedente aveva riferito a Scialoja di un suo incontro sconcertante e folle con dei rappresentanti del *Living Theatre*, scrisse difatti il 12 giugno 1962:

Lunedì sono stata alla Bompiani per conoscere gli attori. Sono solo tre di tutta la compagnia del *Living Theatre*. Off Broadway Stabile. Sono arrivati a Roma in vacanza, una ragazza giovanissima, bella tutta tonda, come le donne di Renoir [...] E John è piccolo, biondo calvo per metà, molto più vecchio degli altri due, molto più attore, regista, *public relations man*. Anna Guerrieri ha detto che potevano fare uno spettacolo al Teatro Parioli. Ma uno spettacolo in tre senza soldi e senza bagagli. Così si sono messi a girare per la città in cerca dei testi degli scrittori contemporanei americani, li hanno tagliati in nuclei, hanno estratto i nuclei che servivano a loro e hanno cominciato a leggerli ad alta voce seduti sulle poltrone dell'Ufficio di Valentino Bompiani.<sup>22</sup>

Dunque di estrema importanza il ruolo della Drudi per la diffusione di quanto di nuovo circolava oltreoceano, considerando per di più quanto peso avesse nell'ambiente artistico romano grazie alle sue attività di traduttrice e di inviata.

In questa vivace vicenda tra Roma e New York, un ruolo cruciale è inoltre svolto dal *Living Theatre*. Lo sconvolgente arrivo in Italia del gruppo teatrale americano, creato da Judith Malina e Julian Beck, si deve al lavoro del Teatro Club,<sup>23</sup> per la prima volta a Roma nel giugno 1961 con *The Connection* di Jack Gelber al teatro Parioli, per poi tornare ufficialmente una seconda volta invitati dall'associazione in occasione del *Marzo Teatrale Americano* nel 1965 quando realizzarono una

<sup>20</sup> Gabriella Drudi è stata una traduttrice, scrittrice, critica d'arte e corrispondente per riviste italiane e straniere. La sua carriera di traduttrice fu fondamentale per il clima romano e in più in generale italiano, è sua difatti la prima traduzione in italiano de *L'oggetto ansioso* (1964), per Milano: Bompiani, 1968. Per una ricognizione dell'attività critica e di traduttrice di Gabriella Drudi vedi De Vivo 2011.

<sup>21</sup> Lettera di Gabriella Drudi a Toti Scialoja, timbro postale 21 giugno 1963, Archivio Toti Scialoja, Roma.

<sup>22</sup> Lettera di Gabriella Drudi a Toti Scialoja, timbro postale 16 giugno 1962, Archivio Toti Scialoja, Roma.

<sup>23</sup> Il Teatro Club è una associazione di cultura teatrale, i fondatori furono Gerardo Guerrieri e Anne d'Arbeloff Guerrieri. L'attività del Teatro Club s'inaugura, ufficialmente, il 25 settembre del 1957 con il *recital* di Vittorio Gassman *La pulce*

piccola tournée<sup>24</sup> proponendo sia *Mysteries and Smaller Pieces* (d'ora in poi *Mysteries*)<sup>25</sup> sia *The Brig* di Kenneth H. Brown. La loro seconda visita fu accompagnata da grande clamore, i *Mysteries* generarono al contempo grande fascinazione e repulsione nel pubblico, tanto che alla serata della prima al Teatro Eliseo, il 12 marzo 1965, le reazioni furono varie ed estreme fino ad arrivare alla rissa di due spettatori, tra chi era scandalizzato e voleva interrompere lo spettacolo e chi invece non voleva essere disturbato. Fu dunque un vero 'accadimento' sul palco e nella platea. I *Mysteries* sconvolsero in quanto si allontanavano da qualsiasi forma di narratività, erano giochi rituali che si strutturavano in nove parti non sequenziali, ma nello stesso tempo profondamente legati. In un articolo, fresco dell'evento appena passato, Renzo Tian racconta come durante la pausa gli spettatori 'persi' cercavano febbrilmente di consultare i programmi, per cercare di capire, orientarsi. Ma sul libretto di scena veniva riportata soltanto una dichiarazione di Malina e Beck:

questa sera è costituita dalla rappresentazione pubblica di giochi rituali che fanno parte del nostro lavoro e ne sono la preparazione (1965,10).

Programmatica inoltre la lunga citazione di Antonin Artaud<sup>26</sup> presente nel programma di sala ripresa da *Il Teatro e il suo Doppio*, incentrata su magia, psicanalisi e rifiuto dell'empirismo immaginativo. La dimensione rituale dello spettacolo era ottenuta mediante una corporeità e gestualità portata ai limiti, e dove il linguaggio perdeva di importanza, tant'è che nella locandina romana dello spettacolo (fig. 8) viene sottolineato: «non occorre sapere l'inglese!».

Questa concezione del teatro fondata su un nuovo ruolo dello spettatore, del corpo e dello spazio come arena rituale colpì fortemente il mondo culturale romano. Lo stesso Pascali ne fu affascinato, a tal punto che si recò assiduamente a Rocca Sinibalda, dove il gruppo del *Living* risiedeva, realizzando delle azioni esclusivamente per loro, recitando e utilizzando degli oggetti da lui creati, come *la Pentola*<sup>27</sup> (fig. 9) che attraverso un marchingegno poteva muoversi a terra da sola.<sup>28</sup>

Un evento in particolare può darci la misura del peso che ebbe la presenza del gruppo di Malina e Beck a Roma: il 26 marzo 1965 fu organizzata un'asta a favore del *Living* per permettergli di finanziare il tour europeo. L'evento fu anticipato, il giorno precedente, da una con-

*nell'orecchio*, con l'obiettivo di creare un'attività che mirasse a costituire un centro internazionale di cultura teatrale in Italia. Il Teatro Club voleva essere un «centro di informazione che permettesse al pubblico italiano di conoscere attraverso conferenze, dibattiti e film, quanto avveniva nel mondo culturale a livello internazionale, centro di promozione e sperimentazione che desse la possibilità ad autori nuovi di misurarsi con il teatro, centro pedagogico attento alle esigenze dei giovani da coinvolgere attraverso *workshops* e seminari e, infine, centro di studi con una biblioteca di teatro. Nasce proprio da una donazione di alcune migliaia di libri americani e inglesi, ricevuti da Anne Guerrieri, l'avventura del teatro Club» (Columba 1995, XV). Per una storia completa delle attività del Teatro Club vedi Castoldi, Columba, Casali 1995.

**24** Il *Living Theatre* nel 1965 mise in scena: 12-4 marzo *Mysteries and Smaller pieces*, Teatro Eliseo; 26-8 marzo *The Brig*, Teatro Parioli; 9-13 aprile *Mysteries and Smaller pieces*, Teatro dei Satiri. Cf. Biner 1968, 194

**25** *Mysteries and Smaller Pieces* è un'opera inedita del *Living Theatre*, rappresentata per la prima volta il 26 ottobre 1964 al *Center for Students and Artists*, Parigi. Lo spettacolo è composto da nove parti distinte, che non hanno consequenzialità, ma si intersecano l'una nelle altre: 1. *The Brig Dollar*; 2. *La Raga*; 3. *L'Incenso*; 4. *Street Songs*; 5. *Il Coro*; 6. *Il Respiro*; 7. *Tableaux Viventi*; 8. *Suoni e Movimento*; 9. *La Peste* (Biner 1968, 73-83).

**26** Il testo di Antonin Artaud, da *Le Theatre et son Double*, riportato sul programma di sala è: «Propongo di riportare nel teatro l'elementare idea magica, adottata dalla psicologia moderna, che consiste nel rendere efficace la cura di un paziente facendogli assumere gli atteggiamenti apparenti ed esteriori della condizione desiderata. Propongo che si rinunci al nostro empirismo immaginativo, nel quale il subcosciente fornisce immagini a caso e che il poeta anche lui dal canto suo, sistema a caso, chiamandole immagini poetiche e quindi ermetiche, come se il genere di trance che la poesia fosse una forza vaga i cui movimenti sono invariabili. Propongo di tornare attraverso il teatro ad un'idea della conoscenza fisica delle immagini e dei mezzi con i quali provocare stati di trance, come nella medicina cinese che conosce, nell'intera estensione dell'anatomia umana, in quali punti pungere per regolare le più sottili funzioni. Coloro che hanno dimenticato il potere di comunicazione e la mimesi magica del gesto, potranno essere riistrutti dal teatro, perché un gesto porta la sua energia con sé stesso e ci sono ancora esseri umani nel teatro per manifestare la forza del gesto compiuto». Archivio Teatro Club, Biblioteca Statale Baldini, Roma.

**27** *La Pentola* fu presentata poco dopo, nell'autunno 1965, in un'altra occasione in cui teatro e arte si fondevano: alla galleria Vigna Nuova di Firenze con la collettiva *Operetta alla galleria Vigna Nuova del Gruppo '70*. Cf. *Sette giorni*, nr. 34, 4 febbraio 1968; D'Amico 1987, 65; e fogli sciolti con un elenco di mostre a cui Pascali partecipò, manoscritto presso l'Archivio Bioiconografico e Fondi storici GNAM, Roma.

**28** Cf. Paparatti 2015, 63; 1991. Secondo i ricordi personali dell'autrice, compagna di studi di Pascali, i due si recavano molto frequentemente alla residenza dove il *Living* erano ospitato, e lì l'artista pugliese realizzava azioni con gli oggetti protagonisti del suo *Teatrino*, inoltre ricorda come intendeva utilizzarli vestito con cappelli e manti fatti di stracci (2015, 63).

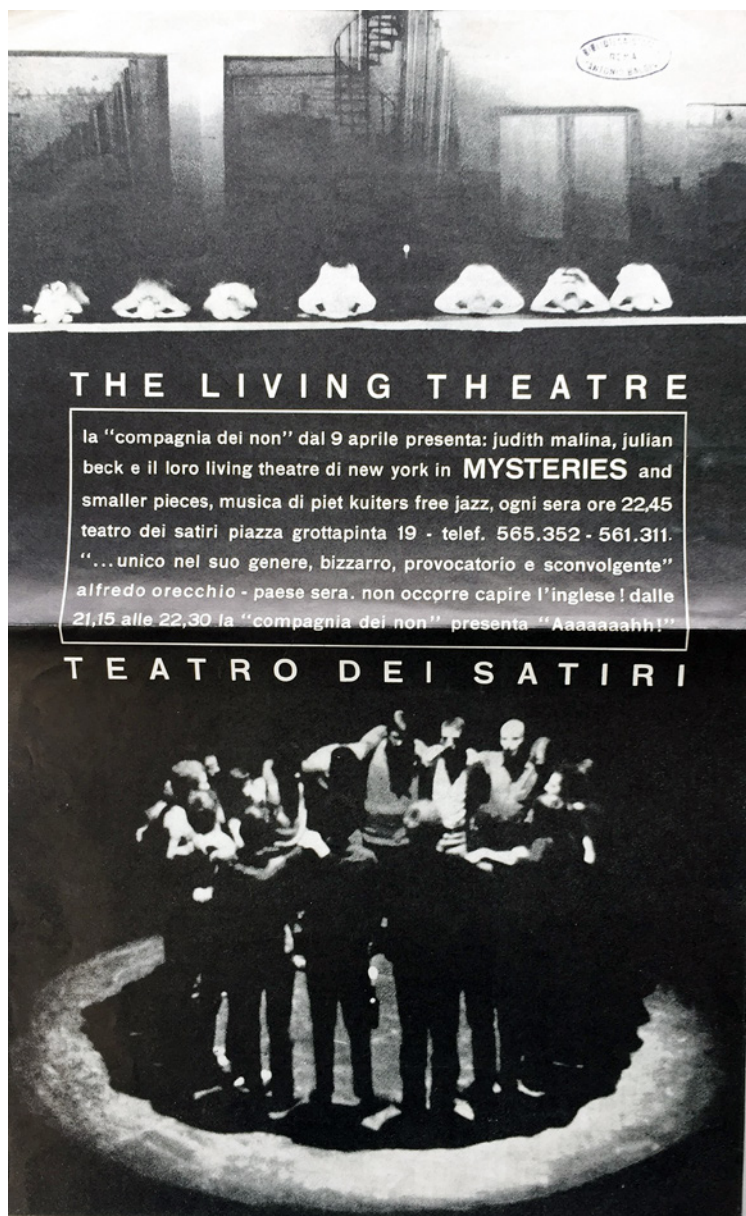


Figura 8. Manifesto del Living Theatre, *Mysteries and Smaller pieces*. 9 aprile 1965. Roma, Teatro dei Satiri. © Archivio Teatro Club, Biblioteca Statale Antonio Baldini, Roma



Figura 9. Pino Pascali, *Pentola*, parte del *Gruppo dei personaggi*. 1965. Fotografia dell'allestimento durante la mostra *Pino Pascali*, a cura di Palma Bucarelli, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 1969. © Archivio Bio-Iconografico, Galleria Nazionale d'arte Moderna e Contemporanea, Roma

ferenza stampa presso la Libreria La Feltrinelli di via del Babuino, Roma. Proprio lì si svolse l'asta che vide partecipi i nomi più importante della cultura italiana, fra artisti e scrittori come Carla Accardi, Afro, Nanni Balestrini, Alberto Burri, Giuseppe Capogrossi, Ettore Colla, Antonio Corpora, Mario Diacono, Alfredo Giuliani, Jannis Kounellis, Leoncillo, Fabio Mauri, Gastone Novelli, Elio Pagliarani, Beverly Pepper, Achille Perilli, Goffredo Petrassi, Arnaldo Pomodoro, Giò Pomodoro, Piero Sadun, Antonio Sanfilippo, Toti Scialoja, Giulio Turcato, Emilio Villa e Giuseppe Ungaretti. Giovanni Carandente era il battitore dell'asta, che cercava di promuovere pitture, sculture, manoscritti, autografi e perfino gioielli, donazioni (in totale 30 elementi), dell'*establishment* artistico italiano, che consentirono di ottenere al gruppo teatrale quasi tre milioni di lire.<sup>29</sup> Come ricorda Furio Colombo, in un articolo che uscì pochi giorni dopo, fu un'asta insolita e improvvisata (1965, 19) e anche se Pascali non partecipò, risulta ugualmente un dato molto rilevante nel comprendere come il *Living* generasse molto interesse e come si auspicasse un loro trasferimento stabile a Roma, dopo le vicissitudini con il fisco americano. Chiaro segnale di stima e di fascinazione dunque, che si estendeva in vari rami della cultura e che colpì profondamente soprattutto il mondo artistico. Ugualmente, qualche anno prima, nel 1961, negli Stati Uniti fu organizzata un'asta a favore del *Living* e, anche in quel caso, la predominanza delle donazioni provenne da artisti. L'evento fu organizzato per permettere al gruppo di poter realizzare la sua prima tournée europea (che doveva iniziare a Roma nel giugno del 1961), in conseguenza del mancato finanziamento del Dipartimento di Stato. Realizzata a New York, all'asta parteciparono artisti e scrittori fra cui: Willem de Kooning, Franz Kline Robert Rauschenberg, Grace Hartigan, Louise Nevelson, Perera, Allen Ginsburg e Paul Goodman. Misero così in vendita dipinti e manoscritti, per un totale di

61 elementi, riuscendo a raggiungere la somma di ventunmila dollari.<sup>30</sup> La generosità di questi artisti può essere considerata presumibilmente il modello su cui si basarono successivamente gli artisti italiani per realizzare l'asta del 1965.

Le donazioni degli artisti americani ed europei, ci indicano come l'arte di avanguardia fosse molto attenta alla ricerca compiuta dal *Living* e allo stesso modo alle basi critiche su cui si basava il gruppo americano, ovvero il pensiero di Artaud. Il clima culturale italiano era così recettivo alle problematiche che circolavano intorno alle teorizzazioni sullo spazio, l'attore e l'azione che proprio nel giugno del 1965 un numero speciale di *Sipario* fu dedicato al Teatro della Crudeltà, dove fu ripubblicato il primo manifesto di Artaud, dove si afferma:<sup>31</sup>

noi aboliamo la scena e la sala, che sono sostituite da una specie di luogo unico senza divisioni, né barriere di alcun genere, che diventeranno il teatro stesso dell'azione. Sarà ristabilita una comunicazione diretta fra spettatore e spettacolo, fra attore e spettatore perché lo spettatore, situato al centro dell'azione, sarà da esso circondato e coinvolto (1965, 10 ).

Affermazione quanto mai appropriata per le ricerche degli anni Sessanta, dove lo spazio scenico diviene spazio di 'accadimento' e di incontro tra autore e spettatore e il *Living* con la sua conturbante e bizzarra espressione rispecchiava queste nuove esigenze linguistiche condivise da vari settori dell'arte.

D'altro canto questa ricettività si andava a inserire su un terreno già fertile d'interesse degli artisti italiani verso forme d'arte più performative. I riferimenti alla base di *Requiescat* si completano pensando alle azioni messe in scena da due artisti italiani.

Fra i primi *happening* registrabili in Italia, quello di Manzoni: *Consumazione dell'arte Di-*

29 La ricostruzione dell'asta svolta a Roma, da parte di chi scrive, è stata possibile attraverso l'individuazione di tre articoli del marzo 1965: s.n., *Avanti*, 24 marzo 1965, 5; Furio Colombo, «Modugno finanzia i beatniks. Gli artisti romani organizzano un'asta a favore del Living Theatre» in *L'Espresso*, 4 aprile 1965, a. XI, nr. 14, 19 (il titolo si riferisce alla notizia riportata da Colombo, secondo cui Domenico Modugno comprò a questa asta un'opera di Ettore Colla); s.n. «Conferenza stampa per il Living Theatre» in *La Voce Repubblicana*, 25 marzo 1965; un breve accenno sulla presenza di Toti Scialoja all'asta è confermata da D'Amico 1999, 173.

30 La ricostruzione dell'asta svolta a New York nella prima metà del 1961 è stata possibile grazie al ritrovamento dell'opuscolo *The Living Theatre. Repertory 1961-2. 10th Anniversary*, Archivio Teatro Club, Biblioteca Statale Baldini, Roma.

31 Sul numero speciale di *Sipario*, dedicato al Teatro della Crudeltà, viene dedicata una intera sezione di approfondimento alla figura di Artaud e viene ripubblicato il suo primo manifesto *Il Teatro della Crudeltà* dell'ottobre del 1932, estrapolato da *Le Théâtre et son double*, ed. Gallimard, 1938, tradotto da Ettore Capriolo.

*namica del pubblico. Divorare l'arte alla galleria Azimut* (Milano) il 21 luglio 1960 e *Sculture Viventi* realizzate per la prima volta in pubblico a Roma nel 1961 (Perna 2017, 15); è stato riconosciuto un legame fra le azioni di Manzoni e quelle messe più tardi in campo da Renato Mambor e Pino Pascali (15). Per quanto concerne *Requiescat* in particolare viene individuato un similare gioco rituale, che lo *happening* di Torre Astura condivide con *Consumazione dell'arte. Dinamica del pubblico. Divorare l'arte* azione letta anche come messa in scena simbolica eucaristica, a partire dalla lettura critica di Emilio Villa (18). Sta di fatto la forte impressione che l'inedito approccio processuale di Manzoni possa aver generato nell'ambiente romano, facendo innescare l'esigenza di dare delle risposte a queste sollecitazioni e attivando l'interesse verso un nuovo approccio alla pratica artistica, fra cui si può iscrivere la versione originale di Pascali.

D'altronde l'opera dell'artista pugliese trova un esplicito precedente nell'azione realizzata nel 1960 da Jannis Kounellis nel suo studio (cf. Lancioni 2014, 47-8). Non ben documentata, se non tramite una sola foto di cui non si conosce l'autore, l'artista greco presenta un paramento analogo a quello che ritroveremo poi a Torre Astura. Nell'azione del 1960 Kounellis, avvolto da una sua tela, usata come costume, cantava leggendo i simboli presenti sui suoi dipinti appesi alla parete. Anche quest'azione è la messa in atto di un rito, i numeri, le lettere e i segni (che dominavano le sue pitture di quegli anni) prendevano una loro vita attraverso il suono verso un'immersione nel dipinto e una sua proiezione sonora all'esterno. Kounellis affermava così un'arte ancora inserita nella sua aura di sacralità, seppur nella ricerca di nuovi mezzi di rottura. Celant riconosce in quel paramento un costume ieratico, da sacerdote (1972, 34), ripreso dal celebre costume indossato da Hugo Ball durante l'esecuzione del poema *Karawane* al Cabaret Voltaire del 1916. Si tratterebbe quindi dell'affermazione d'appartenenza a una precisa cultura europea. La cultura dadaista viene colta come fondamento delle proprie ricerche e come un ponte già consolidato per andare oltre la pittura.

Riprendendo la domanda posta da Kaprow: «cosa fare ora»? L'artista americano invita a stupirci dello spazio, degli elementi della nostra vita quotidiana, dove gli oggetti di ogni tipo sono materiale per la nuova arte. Così la nuova generazione di artisti, non solo ci mostrerà il mondo che abbiamo sempre avuto e che abbiamo ignorato, ma riveleranno degli 'accadimenti' ed eventi senza precedenti [1958 ] (1993, 7-9). Anche Pascali rivela un accadimento, ma come Kounellis, il suo aprirsi al mondo comporta il portare con sé la propria storia culturale, un immaginario che i due amici di Accademia condividevano, tra la fascinazione per le sperimentazioni linguistiche d'oltreoceano e il dialogo con la storia.

#### 4 Ritualità firmata. Identità e autorialità messe in scena

In uno spazio scenico e poi rituale così caratterizzato, diversi livelli si stratificano sull'iscrizione «Joseph Pascali fecit anno».

Posta su un finto monumento funebre, *décor* dell'azione, la firma non è elemento esterno all'opera atto conclusivo di affermazione dell'autore, ma è parte integrante dell'"oggetto-scenografia". Cosiffatta la firma, nel suo inserimento nell'azione interagisce con la corporeità dell'"attore-autore". Giovanni Carandente in una sua conferenza del 1959 incentrata su *Le arti figurative e la danza contemporanea*<sup>32</sup> parte, come premessa del suo approfondimento, da Cesare Brandi e dai suoi *Dialoghi sulla scultura*, introducendo il nesso fra scultura come forma immobile e danza come successione di forme nel tempo e nello spazio. Questa diversa natura fra stasi e movimento è letteralmente riproposto nello *happening* di Pascali, pensato come un rituale determinato da un corpo in movimento e da una scultura che funge da scenario che ne illustra e ne esplicita i contenuti.

L'identità dell'autore è così doppiamente indagata: tramite la corporeità di Pascali che diventa lo strumento del celebrante, occupando lo spazio e ponendosi come protagonista dell'azione; e tramite l'oggetto scultoreo dove è apposta la firma, che attesta e identifica l'artefice dell'opera.

32 Giovanni Carandente, *Le arti figurative e la danza contemporanea*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, 2 febbraio 1959. Dattiloscritto conservato presso Archivio Bioiconografico e Fondi Storici GNAM, Roma. Conferenza parte della rassegna organizzata da Carandente dal 1955 al 1960: 12 dicembre 1955, *La pittura inglese dell'Ottocento* di G. Carandente; 4 marzo 1956, *Kandiskij* di G. Carandente; 20 gennaio 1957, *Giorgio Morandi* di G. Carandente; 17 febbraio 1957, *Giorgio Morandi* di G. Carandente; 7 dicembre 1958, *Il rinnovamento della scenografia al tempo dei Ballets russes* di Segej Diaghilev di G. Carandente; 11 gennaio 1959, *Le arti figurative e il teatro contemporaneo* di C. Lonzi; 20 febbraio 1959, *Le arti figurative e la danza contemporanea* di G. Carandente; 15 maggio 1960, *La Secessione* di G. Carandente.

La firma però non è autografa, è un'iscrizione in latino per di più posta su una lastra funeraria e all'interno di una cornice storica come quella di Torre Astura. A partire dallo scenario della mostra, pare che lo sfondo comune fra esposizione e opera sia la storia. Lo sguardo viene quindi puntato verso il proprio substrato culturale e la finta iscrizione acquista così valore di consacrazione della propria legittimazione come artista.

Pensiamo innanzitutto che il monumento funebre è per un Re che non ebbe immediata sepoltura, per di più lo stile a cui Pascali si è ispirato per realizzare la scenografia non riprende per nulla il vero monumento funebre di Corradino presente nella Chiesa del Carmine a Napoli, realizzato postumo nell'Ottocento. In maniera diacronica Pascali si vuole inserire in un momento precedente alla realizzazione del vero monumento per il Re, si legittima come il primo realizzatore, inserendosi in una definita linea genealogica storica e culturale.

Un groviglio di riferimenti e stimoli si intrecciano intorno a questa azione tra la grande fascinazione delle sperimentazioni processuali degli *happening* e del teatro di ricerca, come i raggiungimenti corporei e rituali del *Living*, sebbene questi nuovi strumenti linguistici vengano riportati all'interno di una precisa cultura europea, dai primordi del teatro alle azioni Dada (attraverso il tramite di Kounellis).

Non si deve però dimenticare che il tutto è filtrato da una visione ironica e giocosa, la struttura difatti è di legno e rivestita di panno felpato: è un finto monumento, come finto è il rito. L'iscrizione è una parodia e il rito una messa in scena.

Queste stratificazioni di significati intorno alla firma, al rilievo e all'azione parlano di autorialità: il rituale di morte messo in scena in maniera giocosa e allucinatoria porta con sé, tramite l'iscrizione, la volontà dell'artista di rimanere nella memoria, di iscriversi nella storia con un'identità culturalmente definita.

## Bibliografia

Artaud, Antonin (1965). «Numero doppio dedicato al Teatro della Crudeltà». Capriolo, Ettore; Quadri, Franco (a cura di), *Sipario. Rivista di teatro, scenografia, cinema*, 20(230), 8-11.

Biner, Pierre (1968). *Il "Living Theatre"*. Bari: DeDonato Editore. Trad. di Valerio Fantinel e Miro Silvera. Trad. di: *The Living Theatre*. Lausanne: Editions l'Age d'Home, La Cité.

Boatto, Alberto (1991). «Testimonianza su Pino Pascali». Sargentini, Fabio (a cura di), *Pascali performer = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria L'Attico, gennaio 1991). Roma: Associazione Culturale L'Attico.

Bovi, Arturo (1965). «Premio Nettuno 1965». *Il Messaggero*, 21 agosto.

Carandente, Giovanni (1999). «Che sia un disegno lungimirante». Lancioni, Daniela (a cura di), *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la galleria La Salita dal 1957 al 1998*. Torino; Londra: Umberto Allemandi e C., 14-6

Carandente, Giovanni (1959). *Le arti figurative e la danza contemporanea*. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea. Archivio Bioiconografico e Fondi Storici della Galleria Nazionale d'arte Moderna e Contemporanea.

Castoldi, Giustina; Columba, Paola; Casali, Tiziana (a cura di) (1995). *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-84*. Roma: Istituto Poligrafico Zecca dello Stato.

Celant, Germano (1972). «Intervista inedita a Jannis Kounellis». Celant, Germano (a cura di), *Jannis Kounellis = Catalogo della mostra* (Rimini, Musei Comunali, 16 luglio-30 settembre 1983). Milano: Mazzotta Editore, 34-5.

Colombo, Furio (1965). «Modugno finanzia i beatniks. Gli artisti romani organizzano un'asta a favore del *Living Theatre*». *L'Espresso*, 4 aprile, 11(14), 19.

Columba, Paola (1995). «L'avventura del Teatro Club». Castoldi, Giustina; Columba, Paola; Casali, Tiziana (a cura di), *Il Teatro Club nelle carte della Biblioteca Baldini. Catalogo 1957-84*. Roma: Istituto Poligrafico Zecca dello Stato, XV-XXIII.

*Corradino di Svevia* (1965). *Corradino di Svevia, 1252-68 = Catalogo della mostra* (Torre Astura, Nettuno, 22 luglio 1965). Roma: Galleria la Sa lita

D'Amico, Fabrizio (a cura di) (1999). *Toti Scialoja. Opere 1955-63*. Milano: Skira.

D'Amico, Fabrizio (a cura di) (1987). *Pino Pascali 1935-68 = Catalogo della mostra* (Milano, Padiglione d'arte contemporanea, 15 dicembre 1987-31 gennaio 1988). Milano: Arnoldo Mondadori; Roma: De Luca Editore.

D'Elia, Anna (a cura di) (2010). *Pino Pascali*. Milano: Electa Mondadori. Riedizione del volume D'Elia 1983. Bari: Laterza, 264-6..

De Vivo, Maria (2011). «Gabriella Drudi. La scrittura dell'arte», in Fiorino, Vinzia; Gissi, Ales-

- sandra (a cura di), «Plastiche», num. monogr., *Genesis*, 10(1), 203-16.
- Fagiolo, Maurizio (1965). «Mostra a soggetto alla Salita». *Avanti*, 2 novembre.
- Kaprow, Allan [1958] (1993). *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press, 1-9.
- Lancioni, Daniela (a cura di) (1999a). *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la galleria La Salita dal 1957 al 1998*. Torino; London: Umberto Allemandi e C.
- Lancioni, Daniela (1999b). «Nota biografica». Lancioni, Daniela (a cura di), *Gian Tomaso Liverani. Un disegno dell'arte: la galleria La Salita dal 1957 al 1998*. Torino; Londra: Umberto Allemandi e C., 65-7.
- Lancioni, Daniela (a cura di) (2003). *Omaggio a Gian Tomaso Liverani. Gentiluomo Faentino e gallerista d'avanguardia = In occasione della mostra* (Faenza, Galleria Comunale d'Arte, 28 settembre-7 gennaio 2003). Torino; Londra; Venezia: Umberto Allemandi e C.
- Lancioni, Daniela (2011). «Pino Pascali a Torre Astura». *Quaderni di scultura contemporanea*, 10, 9-18.
- Lancioni, Daniela (2014). «Perché Jannis Kourellis ha consegnato la realtà della vita alla fissità del quadro?». Gallo, Francesca (a cura di), *La performance in Italia. Temi, protagonisti, problemi. Ricerche di Storia dell'arte*, 114. Roma: Carocci Editore, 46-59.
- Lodolo, Claudia (2010). «Gli anni dell'Accademia». D'Elia (a cura di) 2010.
- Lonzi, Carla (2012). *Scritti sull'arte*. A cura di Lara Conte, Luara Iamurri, Vanessa Martini. Milano: Et al. Edizioni, 85-101
- Mauri, Fabio (1983). «Roma anni 60: riflusso o Storia? Nel 1960 gli anni 50 avevano 10 anni. Anticipazioni e illuminazioni, successi e fallimenti in una rievocazione sul filo della memoria nella Roma del 1960». Christov-Bakargiev, Carolyn; Cossu, Marcella (a cura di), *Fabio Mauri: opere e azioni, 1954-94 = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea, 1994). Milano; Roma: Carte Segrete, 64-76
- Paparatti, Anna (1991). «Lettera a Pino». Sargentini, Fabio (a cura di), *Pascali performer = Catalogo della mostra* (Roma, Galleria L'Attico gennaio 1991). Roma: Associazione Culturale L'Attico.
- Paparatti, Anna (2015). *Arte-Vita a Roma negli anni Sessanta e Settanta*. Roma: De Luca Editore d'Arte, 58-63
- Pascali, Pino. (1956-9a). *Le Origini della Sacra Rappresentazione* [tesina di Storia del teatro]. Polignano a Mare: Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali.
- Pascali, Pino (1956-9b). *Dai luoghi deputati medioevali alla prospettiva scenica rinascimentale* [tesina di Storia del teatro con il prof. Toti Scialoja]. Polignano a Mare: Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali.
- Pascali, Pino (1956-9c). *Edward Gordon Craig*. [tesina di Storia del teatro]. Polignano a Mare: Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali.
- Pascali, Pino (1959). *Tesi di laurea in storia del teatro su André Antoine* [tesi di laurea]. Polignano a Mare: Archivio Pino Pascali, Museo Fondazione Pino Pascali.
- Perna, Raffaella (2017). *Piero Manzoni e Roma*. Milano: Electa.
- Pinto, Sandra (1969). *Pino Pascali nella storia dell'arte italiana dal 1956 ad oggi*. Milano: D'Ars.
- Sargentini, Fabio (a cura di) (1991). *Pascali performer*. Roma: Associazione Culturale L'Attico.
- Simongini, Gabriele (2010). *Il segno didattico di Toti Scialoja*. D'Acchille, Tiziana; Damigella, Anna Maria; Simongini, Gabriele (a cura di), *Romaccademia: un secolo d'arte da Sartorio a Scialoja = Catalogo della mostra* (Roma, Complesso del Vittoriano, 20 ottobre-21 novembre 2010). Roma: Gangemi editore, 207-9.
- Sontag, Susan (1962). «Happening. Un'arte di accostamento radicale». Sontag, Susan (1998), *Contro l'interpretazione*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 353-68. Trad. di Ettore Capriolo. Trad. di: *Against interpretation and other essays*. New York: Laurel, 1970.
- Tian, Renzo (1965). «Movimentata serata all'Eliseo. Spettacolo polemico del Living Theatre di New York». *Il Messaggero*, 87(71), 10.
- Vivaldi, Cesare (1965). «Catalogo 2». *Rivista della Galleria La Tartaruga*.





## Alighiero & Boetti: sulla firma come identità e duplicazione

Stefania Portinari  
(Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

**Abstract** On a 1968 spring morning, on Peschiera avenue in Turin, Alighiero Boetti (1940-94) splits himself in two, portrayed by the photograph *Twins*: a photomontage that not only shows a replica of him, as much as reveals him as a 'different' reduplication, with minute modified details. From that work of art, previously disclosed from others evoking the topic of the double, in 1972 he separates also his name as artist's signature and from 1973 will entitle many exhibitions "Alighiero and Boetti", until the graphic variation "Alighiero & Boetti" in 1984. The permutation of the formal variant of his signature – combining with a perturbation of his biography – reveals a self-awareness investigation and a strategy of poetics. He claims a specific role as artist embedded in the art system, attracting attention on a certain type of authorial presence in a moment when – especially for minimal and conceptual art – reflections about author's disappearance and not autograph creation are singularly increasing. The declared multiplication or replacement of himself becomes a device validated by the enactment of collaborative practices, but also bonds on a time of artistic experimentations.

**Keywords** Alighiero Boetti. Duplication. Contemporary Art. Signature. 1968. 1972.

Una mattina di primavera del 1968, in corso Peschiera a Torino, Alighiero Boetti (1940-94) si sdoppia, ritratto nella fotografia *Gemelli* (1968): un fotomontaggio in bianco e nero che non mostra solo una replica di se stesso che tiene per mano l'altro sé mentre avanzano sotto un viale d'alberi, quanto una duplicazione 'differente', con minuti dettagli modificati. Da quell'opera, anticipata da lavori come *Ping Pong* (1966) e *Shaman/Showman* (1968) che evocano il tema del doppio, giunge nel 1972 alla scissione del suo nome anche come firma autoriale. Dalla personale del 1973 alla Galleria Franco Toselli a Milano, inoltre, molte sue esposizioni si intitolano proprio *Alighiero e Boetti*, fino alla variante grafica *Alighiero & Boetti* assunta in occasione della retrospettiva alla Pinacoteca Comunale di Ravenna curata da Alberto Boatto nel 1984, così come sigla con doppio nome cataloghi-libri d'artista come quello per il Kunstmuseum di Lucerna curato nel 1974 da Jean-Christophe Ammann o per la galleria di Lucio Amelio a Napoli nel 1987.<sup>1</sup>

Il mutamento formale della sua firma rivela un'indagine di autocoscienza, ma anche una strategia di poetica. La scissione però, più che avvenire in sincrono con la creazione di opere che celebrano il doppio – già in atto in realtà nella sua arte – coincide piuttosto con un cambiamento di luoghi, anche mentali, e dunque di

prospettive, con una perturbazione della sua biografia. La dualità e la radicalità che conducono quelle esplorazioni accompagnano la diaspora dell'arte povera come gruppo e decretano un impegno più affilato verso espressioni concettuali che caratterizzeranno le sue opere successive. Doppia firma e doppia identità allora coincideranno, nella schizofrenia di gestire un ruolo pubblico e uno privato: quello di Boetti, intelligente e scaltro ma anche poetico abitante del sistema dell'arte, e quello dell'inquieto Alighiero, viaggiatore e mesmerico aspirante sciamano.

*Gemelli* dunque è un punto sorgivo: si mostra come una «doppia immagine» da cui – per ammissione anche della critica e prima moglie Annemarie Sauzeau – deriverà, qualche anno più tardi, la nuova firma «Alighiero e Boetti» (Sauzeau 1996, 245), ma è pure un'«opera senza originale» in quanto scatto eseguito da Giorgio Colombo e reso multiplo, annoverabile tra le «opere di dimensioni piccole a statuto speciale» (Sauzeau Boetti 2001, 16) e persino come «opera postale» (Roberto 1996, 29). Diviene infatti una cartolina tirata in cinquanta esemplari spediti agli amici, con annotati dei motti tra cui il 'non marsalarti' che Boetti – intervistato nel 1972 da Mirella Bandini per NAC – rivela di aver inventato con l'ironico significato di «non addolcirti con il marsala nella vecchiaia» o non intristirti:<sup>2</sup>

1 Cf. il catalogo generale dell'opera di Boetti: Ammann 2009-12-15; sui suoi libri e libri-cataloghi d'arte: Maffei, Picciau 2011.

2 L'intervista è pubblicata parzialmente in Bandini 1972 e integrale in Ammann, Roberto, Sauzeau 1996, 200-1: l'altra delle arguzie sovrascritte è «de-cantiamoci su» e le due si ripetono con minime varianti a seconda del destinatario. Una copia

e, con quell'esortazione resa titolo, l'immagine compare infatti nel catalogo dedicato all'*Arte Povera* curato da Germano Celant nel 1969 (fig. 157, 11).

I due *alter ego* che incedono differiscono un poco per la posa, l'atteggiamento della mano libera dalla stretta dell'altro, l'espressione del labbro, ma soprattutto per la disposizione dei capelli, dando adito all'ipotesi - conferma dall'artista alla figlia Agata bambina (Boetti 2016, 263) - che «uno aveva i capelli puliti, l'altro sporchi». Non assumono però il valore di un *doppelgänger* buono e uno cattivo: sono piuttosto manifestazioni di differenti possibilità, considerato il suo pensiero sulla non simmetria delle parti del corpo e delle mani, sulla constatazione che una possiederebbe «l'automatismo della calligrafia, l'altra no. Una scrive, l'altra disegna», come se una agisse a favore della razionalità, l'altra della creatività (i due poli praticati da Boetti, grande estimatore di giochi matematici e linguistici e al tempo utopico sognatore). Questi *Gemelli*, provando a tenersi uniti, le 'impugnano' dunque insieme.

Lavori che evocano il doppio sguardo o una duplice azione, un ribaltamento speculare di prospettiva, sono in nuce già nel procedimento delle incisioni che sperimenta tra 1962 e 1963 a Parigi nell'atelier di Johnny Friedlander e che, come i lavori 'segreti' che comprendono le sculture-strutture metalliche galleggianti nell'aria e dotate di visore, verranno rinnegati dopo la personale alla galleria Christian Stein di Torino nel gennaio 1967 e in seguito distrutti. Sono invece proprio strumenti di percezione e messa a fuoco, che suggeriscono una posizione stereottica tra l'osservatore e ciò che è osservato, i disegni a china nera di quegli anni dedicati a dispositivi tecnologici come microfoni, apparecchi fotografici, macchine da presa. Quel Boetti raddoppiato inoltre è un componente di una sequenza di altri evocativi parziali autoritratti eseguiti nello stesso 1968 - *Autoritratto in negativo* e *Shaman/Showman* - e compartecipa con loro a un tentativo di precisazione d'identità.

Il primo è un masso ovoidale di pietra su cui è scolpito in negativo il ritratto del suo volto, eseguito in tre esemplari all'inizio del 1968, di cui uno è portato alla personale che tiene in aprile alla galleria De Nieubourg di Milano, due sono collocati in ottobre alla mostra *Arte Povera + Azioni Povere* ad Amalfi, un altro è soltanto pubblicato nel catalogo della mostra *When Attitudes Become Form* che si tiene nel 1969 alla Kunsthalle di Berna, riprodotto in una fotografia intitolata *Ritratto e autoritratto in negativo (Pietra)* scattata nel 1968 nello studio di corso Principe Oddone, in cui Boetti è steso a terra a fianco dell'opera.<sup>3</sup> *Shaman/Showman*, stampato in offset come manifesto della personale di Milano e tirato in litografia come opera, in formato più piccolo e in trentacinque esemplari, è ugualmente un'immagine nata per essere moltiplicata, composta direttamente in tipografia. Nel contrapporre l'innesto di una figura bianca su una nera, al modo di una carta dei tarocchi, crea un altro fotomontaggio 'specchiante' in cui il volto dell'artista sostituisce quello dell'Adamo Kadmon trovato nel libro dello Zohar (un testo che tratta della genesi del mondo, dei numeri e delle lettere secondo la Cabala), la cui immagine egli aveva presa probabilmente dalla *Storia della magia* (1860) scritta da Eliphas Lévi e che adombra l'idea di un suo riflesso «nell'oceano della creazione», «mettendosi al mondo» nel ruolo di sciamano contrapposto a giullare. Come scrive Annemarie Sauzeau, *Shaman/Showman* «annuncia» i *Gemelli*, allora essi «non sono il riflesso narcisistico l'uno dell'altro. Così come il corpo di luce non è quello di tenebre». Tanto quanto «due gemelli non sono la stessa persona, così Alighiero non è Boetti»: allora «lo sdoppiamento era il destino di A. e B.» (Sauzeau Boetti 2001, 51, 53-5, 58).

Se l'idea del dualismo viene a Boetti anche dagli studi esoterici, a cui lo predispongono l'ambiente torinese e letture di testi come *Corpo d'amore* (1966) di Norman Brown, quel *Gemelli* del 1968 è uno *statement*, potenziato oltretutto dal porsi come un'immagine frontale, un'opzione che egli ritiene essere il potere segreto dell'arte di tutti i tempi. Poiché è il suo corpo quello che

della stampa fotografica *Gemelli* (1968), 15x10cm, è sempre stata parte della sequenza di sue opere e d'altri, oltre che di 'appunti di lavoro', chiamati il *Muro*, costituito a partire dal 1973 su una parete dell'appartamento a Trastevere; su questo cf. Cherubini 2016, 38: è un'«iconostasi privata della sua esistenza», tra le opere c'è anche un disegno donato da Marco Tirelli, *Untitled (Uomo che sega se stesso in due)* (1977). L'azione influenzerà anche artisti come Maurizio Cattelan per le sculture in resina *We* (2010) e i due gemelli inviati ad assumere il ruolo di Alighiero e Boetti all'*Alighiero&Boetti Day* del 28 maggio 2011.

<sup>3</sup> La galleria De Nieubourg cambierà il nome in Franco Toselli (che dapprima aveva impiegato il cognome della madre) solo nel 1969. Alla mostra di Berna - cf. Szeemann 1969, s.p. - presenta, tra le altre opere, una 'modellatura' della sua firma incisa in negativo e in positivo su due lastroni di ghisa, «in un certo modo un quarto autoritratto gemellato» annota Annemarie Sauzeau Boetti (2001, 52) che, rivelando la *location* dello scatto fotografico riprodotto in catalogo, lo interpreta come una compresenza di «uomo e sasso come fratelli gemelli sdraiati per terra in un doppio autoritratto».

entra nell'opera, come è tipico di molte pratiche degli anni Settanta, essa diventa topica al punto da poter essere citata successivamente in versioni scherzose come *I miei quattro papà* (s.d.), che ne prevede un quadruplice montaggio realizzato come dono alla figlia (Boetti 2016, 262-3). La complessità della moltiplicazione e della ripetizione sarà una costante del suo lavoro, dall'impiego di francobolli a quello di collaboratori alla realizzazione degli arazzi, ma questo è il momento fondante in cui egli 'diventa due'. C'è un cambiamento in atto nella sua vita, una perturbazione che - racconterà nelle interviste più tarde - lo sta portando dalla frequentazione del gruppo dell'arte povera, con cui era felice di condividere degli entusiasmi dopo esordi molto solitari, alla percezione che le ribellioni di quell'anno rivoluzionario fossero un clima eccessivo: si tratta di una scissione che per lui assume i toni di una ricerca di equilibrio e assieme di differenziazione. Quando nel 1972 Alighiero Boetti diventerà Alighiero e Boetti dunque - visivamente - egli aveva già iniziato a 'essere due'.

Nella storia dell'arte il tema del soggetto riflesso in uno specchio o accostato a un altro simile o nella stessa posa (che dà origine a più identità o mostra età differenti della stessa persona) offre vaste suggestioni, dall'*Autoritratto allo specchio* (1524; Vienna Kunsthistorisches Museum) di Parmigianino al *Doppio ritratto* (1502 ca.; Roma, Palazzo Venezia) di Giorgione, dal *Doppio ritratto dei duchi di Urbino* (1465-72; Firenze, Museo degli Uffizi) di Piero della Francesca a *La reproduction interdite* (1937; Rotterdam, Museo Boijmans Van Beuningen) di Magritte. Gli effetti stranianti della duplicazione dell'apparizione di sé sono coltivati con ironia da lavori fotografici come quello di Maurice Gilbert con *Henri de Toulouse-Lautrec come artista e modello* (1892) o dal fotomontaggio di Umberto Boccioni *Io Noi Boccioni* (1907), ripreso nel 1917 da Duchamp in *Attorno alla tavola* (che mostra il suo alter ego artistico Rose Sélavy).<sup>4</sup> Se anche Frida Kahlo duplica se stessa in *Le due Frida* (1939; Città del Messico, Museo di Arte Moderna) e Warhol moltiplica le *Brillo Boxes* e le Marylin e persino le mucche sulle carte da parati, l'operazione di Boetti è però piuttosto nel solco delle azioni impossibili dischiuse dalla foto che ritrae Yves Klein ne *Il vuoto* (1961) di una

stanza del Museum Haus Lange di Krefeld nel *re-enactment* della mostra tenuta nel 1958 da Iris Klert a Parigi, dal tentativo di Gino De Dominicis di compiere salti nel vuoto o cerchi quadrati nell'acqua o di Pino Pascali per cavalcare la falsa bomba *Colomba della pace* (1965). A Torino inoltre, come eccentriche suggestioni, si trovano sia i *Dioscuri* eseguiti da Abbondio Sangiorgio in forma di statue equestri, collocati fin dal 1847 a guardia della cancellata di Palazzo Reale, che certe opere plastiche al Museo delle Antichità Egizie che, nel presentare figure affiancate simili ma differenti, come il gruppo statuario dei coniugi Pendua e Nefertari (Nuovo Regno, XIII-X dinastia) della collezione Schiaparelli, sono interessanti per il procedimento mentale che sottostà alla loro composizione.

Altri artisti del raggruppamento dell'arte povera praticano inoltre la poetica del doppio prima di lui: Pistoletto con i quadri specchianti in cui il fruitore ha l'esperienza di trovare il riflesso di se stesso assieme a quello di una presenza fissa che già si staglia nell'opera e soprattutto Giulio Paolini - che pare essere quello a lui più vicino o anticipatorio e che proseguirà con i calchi in gesso delle statue classiche affiancate - con opere come l'inchiostro su carta quadrettata *Presunto ritratto di Pirro* (1963) o *Duepiùdue* (1965), in cui il lavoro si autoesibisce attraverso la fotografia di un pannello posto al centro del pannello stesso, con le fotografie su tela emulsionata *Delfo* (1965) e *Giovane che guarda Lorenzo Lotto* (1967), «ricostruzione nello spazio e nel tempo del punto occupato dall'autore (1505) e (adesso) dall'osservatore di questo quadro» (Paolini 1969). Altri presunti ritratti di Paolini compaiono nel telaio sagomato *Monogramma* (1965), che assume la sua posa al lavoro mentre regge il pennello, così come nella foto *1421965* (1965), che lo sorprende di spalle davanti a un fotografo, mentre lo scatto è colto da un altro, o in *Diaframma 8* dello stesso anno, dove è ripreso mentre trasporta una tela, come a svelare i procedimenti dell'arte ma secondo una lettura concettuale, in cui l'ortodossia della rappresentazione e la percezione del tempo vanno in cortocircuito, in un momento in cui - come riconosce Celant - «il problema dell'identità costituisce un punto così cruciale, nella produzione di Paolini, dalla fine del 1968 al 1972» (1972, 58). Proprio del 1968 è il suo *Autoritratto con il Doganiere*, un

<sup>4</sup> Sul tema cf. anche Longari 2014, 61-3. Nel libro dedicato al padre, la stessa Agata Boetti riporta il dittico con il *Doppio ritratto dei duchi di Urbino* dipinto da Piero della Francesca accostato a una coppia di polaroid che ritraggono lei e il padre nella stessa posa, in ambiti domestici (Boetti 2016, 268).

fotomontaggio con personaggi come Carla Lonzi e Lucio Fontana che riprende un dipinto di Henri Rousseau del 1890<sup>5</sup> e coglie la medesima analogia delle finzioni boettiane, quanto la riproduzione 'a memoria' del dipinto *M.lle du Val d'Ogne* del 1801, al tempo attribuito a David e ora a Marie Denise Villers, che riporta però nella parte alta anche il titolo *Et quid amabo nisi quod aenigma est?* (1970), che impiega la famosa epigrafe dell'*Autoritratto* (1911) di Giorgio de Chirico, che Tullio Catalano legge come una vocazione di Paolini per il metodo della citazione, «una citazione doppia che attinge la propria fonte su se stessa» (Catalano 1971). Mentre questi raddoppia il materiale altrui per renderlo suo, Boetti si sdoppia alla ricerca di una identità, ma Paolini - sebbene con senso differente - ne anticipa certe pose in cui si mostra di schiena intento in attività come *Vedo (la decifrazione del mio campo visivo)* (1969) o *1421965* (1965), rispetto a lavori boettiani come il video *Oggi è venerdì ventisette marzo millenovecentosettanta* (1970), poi incluso in *Identification* (la mostra televisiva curata da Gerry Schum sul canale Sudwestfunk di Baden), in cui scrive la data su un muro con entrambe le mani, partendo dal centro dell'immagine. Li accomunano inoltre i libri di cose impossibili, quali *The Thousand Longest Rivers in the World* (1976-82) di Boetti e *Ciò che non ha limiti e che per la sua stessa natura non ammette limitazioni di sorta* (1968) di Paolini, che raccoglie firme e date di lavori dal 1960 al 1971, oltre che l'idea della ripetizione infinita (ad esempio nelle colonnine poste su colonne riprodotte a matita sulle pareti nell'installazione *Early Dynast* del 1971 rispetto a *Rotolo di colonna* del 1966 di Boetti); ma se la ricerca di Paolini è tutta mentale, basata sul linguaggio e sulle proposizioni teoriche, quella di Boetti è incentrata sulla riflessione e la visione.

Solo quattro anni più tardi quella suggestione di scindimento diviene per Boetti una variazione di nome e di firma: l'inserzione di una congiun-

zione tra nome e cognome cambia la sua identità conferendogli un nuovo status, che non è speculare ma distinto. L'artista in persona dichiara che «basta che funzioni come fatto teatrale», facendo assumere toni agiografici alla rivelazione di «piccole conferme di realtà» quali l'episodio di una signora in visita allo studio che, vedendo un disegno appena terminato e firmato Alighiero e Boetti, domanda «Chi sono questi due?» (Bandini 1972), o le domande su un misterioso gemello o l'arrivo di due inviti o due biglietti di viaggio per una inaugurazione (Boetti 2016, 263).

Se già la madre - nobildonna violinista, poi rivenditrice di corredi fatti eseguire da un laboratorio fiorentino per la bella società torinese e dunque precorritrice delle 'pratiche di collaborazione' boettiane - così come il fratello Gualtiero e gli amici torinesi, compresi gli esponenti dell'arte povera, pare che fin dagli anni Sessanta lo chiamassero Ali (Sauzeau Boetti 2001, 13), la proliferazione dei suoi nomi - così come una suggestione orientalista - si connette anche alla mitologia familiare che esalta le gesta dell'antenato settecentesco Giovanni Battista Boetti, che assume appellativi multiformi mentre compie una leggendaria carriera che da frate domenicano missionario tra Kurdistan e Armenia lo rende medico e spia negli ambienti scismatici di Costantinopoli e, convertitosi al sufismo, persino profeta e capo ribelle della resistenza contro l'espansionismo russo nel Caucaso, con i nomi di Pafflis o Abdalla Bacase, o epiteti come Imam, Sheik e persino el Mansur 'il vittorioso'.<sup>6</sup> A Boetti piace la sua doppiezza, il suo cercare una dimensione spirituale, e in lui ritrova una sintonia anche quando in Afghanistan, per alimentare l'equivoco, si fa chiamare volentieri Ali Ghiero o Ghiero Ali o si finge i due Ali e Ghiero, modellandosi su un'assonanza esotica, così come gli piaceva che Ali fosse anche l'inizio del nome della compagnia aerea Alitalia.<sup>7</sup>

5 L'opera si rifà anche alla copertina dell'album dei Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, uscito nel maggio del 1967, cf. Dantini 2013. Un'altra opera significativa è *Autoritratto col busto di Eraclito ed altre opere* (1971-2) in cui Paolini è attorniato da riquadri che tendono a un punto di fuga.

6 Cf. *Giovanni Battista Boetti* (1989); Sambonet 1992. Sulla fascinazione che ha il personaggio sull'artista cf. tra gli altri Sauzeau Boetti 2001, 98-9, 111; Cherubini 2016, 237; Di Pietrantonio, Levi 2004, 34-5.

7 Cf. Boetti 2016, 140, 263: «Alighiero rigirava il suo nome in tutti i sensi, lo faceva girare come la ruota della fortuna, aspettando una sorpresa. Amava le parole, tanto quanto le lettere. La sorpresa a volte era un robot... o Ali, che oltre a essere il suo soprannome affettuoso all'epoca torinese, era anche l'inizio del nome Alitalia. Amava quest'idea. L'inizio del suo nome, Ali... fosse quello di un aereo!» (la sua predilezione per i giochi di parole si ritrova anche nell'opera a penna biro intitolata *ABEEGHIIILOORTT*, 1972, che mette in ordine alfabetico le lettere del suo nome - cf. Trini 1972, 50-7 - o nel comporre riquadri di 4x4 caselle in cui riversare il suo nome con l'aggiunta della 'e', leggibile secondo la stessa logica di interpretazione degli arazzetti). Sugli equivoci ingenerati dal suo doppio nome Agata Boetti annota: «La paura di alcuni di trovarsi di fronte a un malato psichiatrico, un bipolare o uno schizofrenico. Gli interrogativi imbarazzanti su un gemello sconosciuto e fantasmagorico. "Dopo Gilbert & George, Alighiero and Boetti!", mi diceva divertito, scoprendo di aver

La sua scissione anagrafica avviene dunque nel 1972: è allora che dice «Io sono io, lui è lui» (Sauzeau Boetti 2001, 58), tradendo il «Je est un autre» di Rimbaud. È un anno bisestile - lo sottolinea nel 1973 in un'intervista con Achille Bonito Oliva [1973] (1984, 79) - in cui conferma di aver molto lavorato sui concetti di metà, doppio e unità mancante e di aver impiegato questa modalità anche in quella che considera un'operazione artistica: il suo «nome e cognome che si mette una 'e' di mezzo», facendolo diventare due persone. È un momento di cambiamenti. Nel marzo del 1971 era stato per la prima volta in Afghanistan, soggiornando per più di un mese a Kabul, dove era tornato in settembre iniziando una frequentazione durata fino all'invasione russa del 1979, e aprendo il *One Hotel*: in quell'occasione aveva dato avvio alla pratica dei lavori ricamati commissionando due stoffe decorate con la presunta data della sua morte e quella del centenario di nascita, *11 luglio 2023* e *16 dicembre 2040* (1971). Nell'autunno del 1972 si trasferisce a Roma, dopo che a marzo è nata la figlia, e dopo che la Biennale di Venezia ha dapprima rimandato e poi annullato la rassegna di performance che avrebbe dovuto curare Bonito Oliva, intitolata *Pérsona 2*, a cui era stato invitato assieme a esponenti dell'arte povera ma anche, tra gli altri, a Acconci, Beuys e Gilbert&George.<sup>8</sup>

Tra 1971 e 1972 si compie anche la frattura del gruppo dell'arte povera: «criticamente» - afferma Celant - già nel 1971, concretamente con la mostra di Paolini alla galleria Sonnabend di New York per la quale il critico compone una monografia edita dalla Sonnabend Press, intendendo chiudere con il «gruppismo» militante e prediligendo seguire, di lì in poi, le carriere dei singoli artisti (Cattoi, Soldaini 2011, 20). Nel momento in cui il sodalizio si separa,<sup>9</sup> Boetti si scinde an-

teponendo anche una certa distanza geografica e crea una formazione composta da un doppio se stesso, cercando altrove, in una città profondamente diversa da Torino, un altro orizzonte creativo. Continua così quel processo di invenzione di sé già iniziato con le prime mostre dell'arte povera - a cui presenta lavori molto in sintonia con quella temperie come *Catasta* (1967) a *Arte Povera-Im Spazio* alla galleria La Bertesca di Genova o *Tubi eternit, pavimento, collina* (1967) a *Con/temp/l'azione* a cura di Daniela Palazzoli, che si snoda tra le gallerie Il Punto, Christian Stein e Gian Enzo Sperone - annunciato dall'affermazione pubblicata nel volume sull'*Arte Povera* del 1969, in cui Celant invita gli artisti a spiegare una loro opera o a comporvi direttamente un lavoro e Boetti, pubblicando proprio la foto con i *Gemelli*, fa scrivere su una pagina completamente bianca: «Esistevano le condizioni per una vita appassionata, ma ho dovuto distruggerle per poterle recuperare» (1969).

Da quella foto della coppia di sé dissociati, nel 1969 inizia delle opere che costeggiano una tematica più personale, come *Io che prendo il sole a Torino il 19.01.1969* (1969), presentata anch'essa a *When Attitudes Become Form*, le cui centoundici componenti di cemento che formano l'idea del suo scheletro a dimensione raddoppiata, rese dalla pressione applicata dalle sue mani (altre tracce di identità), rimanderebbero secondo la lettura di Sauzeau Boetti e di Andrea Bellini all'idea di lui che si scioglie come neve al sole e dunque alla nostra mortalità. La data enunciata nel titolo corrisponde però anche a quella in cui muore il dissidente cecoslovacco Jan Palach, dopo essersi dato fuoco tre giorni prima nella piazza San Venceslao a Praga per protesta contro l'oppressione moscovita, e è comunque suggestivamente a tempo con *Il tempo*,

ricevuto doppi inviti alle inaugurazioni. Ma l'aneddoto più divertente fu il giorno in cui ricevette due biglietti aerei per andare all'inaugurazione di una sua mostra. Uno a nome del signor Alighiero, l'altro a nome del signor Boetti!».

<sup>8</sup> Cf. Fondazione La Biennale di Venezia, Archivio Storico delle Arti Contemporanee: Biennale 1972, busta 271, *Pérsona*: la rassegna è proposta da Graziella Londardi, direttrice degli *Incontri internazionali d'arte*, al commissario straordinario per le arti figurative Mario Penelope fin dal mese di gennaio, a seguito di una prima edizione tenutasi a Roma nell'anno precedente a cui aveva partecipato anche Boetti, e avrebbe previsto 30 serate di performance in un auditorium che il 20 maggio non è ancora allestito. Spostata ad agosto, poi a settembre, poi annunciata al teatrino di Palazzo Grassi, la manifestazione non avrà mai luogo, sebbene nel catalogo della Biennale - cf. 36. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte 1972*, 33-5 - sia presentata da un testo di Bonito Oliva e elenchi i nomi di Pistoletto, Kounellis, Pisani, Paolini, Fabro, De Dominicis, Boetti, Merz, Prini, Calzolari, Beuys, Ben Vautier, Buren, Rinke, Gilbert & George, Acconci, Badassarri, Oppenheim, Fox.

<sup>9</sup> Celant aveva già organizzato mostre dedicate all'arte povera nel 1969 al Guggenheim Museum di New York e nel 1970 al MoMA (in quell'anno anche la mostra *Conceptual art arte povera land art* alla Galleria civica d'arte moderna di Torino che poneva il punto sulla situazione in senso retrospettivo) e ritiene non occorra più presentarsi come gruppo: per la mostra del 1971 al museo Kunstraum di Monaco suggerirebbe di impiegare i nomi degli artisti invece che la denominazione arte povera, ma viene ostacolato dagli artisti e dal museo, presenta allora la sua posizione in catalogo e su *Domus*, per ribadire che 'l'etichetta' arte povera deve dissolversi perché ognuno assuma la sua singolarità.

lo sbaglio, lo spazio (1969) di De Dominicis o le mani di Ketty La Rocca in *Appendice per una supplica* (1969). Nel 1970 però Boetti già ha virato verso il concettuale, con opere come il *Dossier Postale 1969/70* e la performance *Senza titolo* del 1970 (in cui conta i numeri primi, ritornando ogni volta a zero e aumentando in seguito di uno, accompagnandosi con uno strumento a percussione) che presenta a *Gennaio 70* a Bologna.

Se la questione del ruolo dell'autore affascina i protagonisti del sistema culturale di allora, riverberando da *La morte dell'autore* (1968) di Roland Barthes alla conferenza *Che cos'è un autore?* (1969) di Michel Foucault a testi come *Il passo dello strabismo* (1978) di Bonito Oliva, lo stesso affiancamento di due nomi è una prassi già seguita, ad esempio, da Gilbert & George che lavorano assieme dal 1968 e da Christo e Jean Claude che nel 1961 compiono il loro primo lavoro con *Rideau de fer* a Berlino, così come dal 1961 collaborano Nam June Paik e Charlotte Moorman (che nel 1969 diviene molto nota per la performance *Tv-Bra per Living Sculpture*).<sup>10</sup> Come suggestive coincidenze, nella Torino di allora il duo Fruttero & Lucentini, noto fin dal 1960 per le antologie di racconti e fantascienza, nel marzo del 1972 pubblica con grande successo *La donna della domenica* e alla Biennale di Venezia, anticipata da un numero monografico della rivista newyorkese *Aperture* e seguita da una significativa retrospettiva al MoMA, si tiene una mostra della fotografa Diane Arbus, suicida l'anno precedente, in cui si mostrano dieci opere tra cui le *Identical tweens. Cathleen e Colleen* (1966) che si tengono per mano (*USA. 36. International Biennial 1972*, n. 3, s.p.). Tra gli altri artisti 'che si fanno doppi' mutandosi in altri io, è poi da annoverare Luigi Ontani, quasi coetaneo di Boetti e che sarà tra le sue frequentazioni romane. Proprio nel 1968 egli inizia a impiegare la fotografia in un lavoro cruciale quale *Ange Infidèle* e ugualmente ama i giochi linguistici che impiega in titoli arditi, ma invece di sdoppiarsi si tramuta in presenze 'ibride' come erme bifronti, talora rese come *tableaux vivant* derivati dalle sue performance fisse o da posture impassibili adottate davanti allo specchio, su modello dei più sarcastici ritratti *en travesti* di de Chirico degli anni Quaranta (Cortellessa 2012, 225-42),

o coltiva la sua vena di esotismo in opere come *Tappeto volante aureo* (1975) o *En route vers l'Inde, d'après Pierre Loti* (1977).

Molte opere di Alighiero e Boetti di quel tempo offrono espliciti richiami alla specularità, come le scritture simultanee compiute a due mani *Ciò che sempre parla in silenzio è il corpo* (1970) e *Oggi è venerdì ventisette marzo millenovecentosettanta* (1970), le fotografie in cui sorregge oggetti simmetrici quali *Strumento musicale* (1970), il catalogo-oggetto *Zwei* (1975) curato da Bruno Corà per una mostra alla Galerie Area di Monaco spostata poi nella sede di Firenze, in cui le pagine affrontate mostrano un campionario di opere sul tema, compresi i *Gemelli* e *Shaman/Showman*. Anche certe fotografie provano a testimoniare con ironia la sua doppietà e dunque a convalidare l'apposizione della sua nuova firma: tra queste vi sono quella di Gian Francesco Gorgoni in cui l'artista 'si guarda' con gli occhi chiusi in uno specchio nel suo studio di Santa Maria in Trastevere a Roma, che Boetti successivamente intollererà *Specchio cieco* (1976) e che corteggia suggestivamente *Rovesciare i propri occhi* (1970) di Giuseppe Penone - ironicamente citato in due polaroid in cui lui e la figlia si posizionano davanti a una specchiera tonda, al modo di un'aureola, con gli occhi chiusi coperti da conchiglie - o intento a riflettersi su superfici specchianti in una sequenza di cinque tempi (1973) (Boetti 2016, 54-5; Cherubini 2016, 2-3, 44).

In realtà altri *doppelgänger* spesso lo sostituiscono o lo completano, prendendo le sue veci nella realizzazione materiale delle opere, ponendo la problematica della firma apposta su un lavoro delegato all'operare altrui, come è prassi per ampia parte dell'arte contemporanea del secondo dopoguerra: dalle donne afgane che realizzano i suoi arazzetti ai tratti di biro effettuati dagli assistenti per opere come *Mettere al mondo il mondo* (1972), all'operazione concettuale compiuta per sette anni grazie a Annemarie Sauzeau che dà come risultato il libro dedicato a *Classifying the thousand longest rivers in the world* (1970-7). Compagni-vicari sono anche amici o sodali di avventure speciali, come l'artista Salvo agli esordi delle loro carriere (che realizzerà tra l'altro il doppio autoritratto fotografico *Tra zero e uno*, 1969. Collezione Archivio Salvo, Torino.) o Dastaghir Ali che gestisce per

<sup>10</sup> Tra i più noti artisti che agiranno in coppia vi saranno Marina Abramovich e Ulay (dal 1976 al 1988), ma altri comunque lavoreranno su doppi o multipli 'immaginari' di sé come Cindy Shearman (con le 'incarnazioni' di personaggi) o Ketty La Rocca (con la serie delle *Craniologie* del 1973, come duplicato 'interiore') e Joseph Beuys, che rende suoi partner animali come la lepre morta (*Come spiegare la pittura a una lepre morta*, 1965) o il coyote (*I Like America and America Likes Me*, 1974).

lui il One Hotel a Kabul, la cui esistenza inizia in seguito a considerare *tout court* una pratica artistica. Nei primi anni Settanta inoltre mette in atto delle operazioni tramite le quali rintracciare delle persone nate nel suo stesso giorno (1973) o che, abitando in sei città diverse, abbiano lo stesso suo numero telefonico (1971) o a verificare se esiste qualcuno che abbia il suo stesso nome e cognome.

La firma, anche 'manipolata' con l'interposizione di una 'e' che diviene pure 'E' o '&', per lui mantiene però sempre un valore rilevante, identitario, dichiaratorio, e anzi pone in tal modo l'accento sull'autorialità in un momento in cui - in particolare per l'arte minimalista e concettuale - si acuiscono le riflessioni sulla non autografia e il senza titolo. A Bruno Corà, che in un'intervista gli aveva chiesto quale fosse il ruolo dei due nomi, risponde che Alighiero è il nome con cui lo chiamano le persone che lo conoscono, dunque rappresenta la sua «parte più infantile, più esterna, che domina le cose familiari», mentre «Boetti è più astratto», è come «una categoria, una classifica»: «per il solo fatto di essere un cognome è già un'astrazione, è già un concetto» dato che, riferendosi ai suoi lavori, si dice «"è un Boetti" e non "è un Alighiero". "Hai un Boetti da vendermi?"» (Corà 1982, 48). E la prassi è che Boetti firma tutto: anche i disegni della figlia Agata, di cui talora si impossessa, secondo i dettami del *ready made*, per realizzare opere come *Disegno di Agata a sette anni per Alighiero, Natale* (1970) o la serie *Le Faccine* (1977), consistente in poster stampati in bianco e nero che presentano un pattern di maschere-faccine da colorare che regala a dei destinatari e i cui esemplari, se riscontrano la sua approvazione, vengono poi firmati, assegnando loro lo status di opera, o vengono lasciati altrimenti sussistere solo come poster. La sua firma nei disegni, riportata con lettere tutte minuscole e non nei punti in cui tradizionalmente ci si aspetterebbe di trovarla è intesa «estheticamente» come parte delle opere e talora prevede l'aggiunta di data, luogo, stato d'animo, un riferimento a qualche evento, ed è innervata semmai da altri inserti 'rafforzatori', come i due timbri giapponesi con cui stampa in rosso il suo nome e cognome e il timbro con la scritta «i vendenti» (Boetti 2016, 73, 157).

La presa d'atto della sua nuova identità si mette in scena anche in occasioni pubbliche: nel 1982 ad esempio, nel novero di un ciclo di mostre organizzate da Francesco Moschini nella sua galleria AAM di Roma intitolate *Duetto*, poiché mettono a confronto i lavori di due autori, vengono accostati Boetti e Ettore Sottsass jr. Giovan Battista Saler-

no scrive scherzosamente su *Il Manifesto* che le opere iniziano proprio dai rispettivi nomi: Sottsass replica quello del padre architetto, mentre Alighiero e Boetti «ha piazzato una congiunzione tra nome e cognome, non si sa se a farlo è stato Alighiero oppure Boetti» (1982).

Il suo *modus operandi* continua a esercitarsi su opere in cui ribadisce la sua essenza duplicata: dall'uso della calligrafia come ulteriore attestazione di personalità e certificazione (*à-la Duchamp, à-la Yves Klein*) all'impiego del frottage per ricalcare oggetti quali la *Sedia* in vimini del suo studio (dunque un «indiretto autoritratto» per Laura Cherubini 2016, 55) presentata alla Biennale del 1990, dall'ossessione per le fotocopie (anch'esse un doppio dell'esistente, che giunge persino a ri-disegnare), come quelle riportate nel libro *111* (1994), fino all'ultima scultura (sorta in realtà da un progetto giovanile), *l'Autoritratto* (1993) in bronzo con la testa riscaldata da resistenze interne che, colpita da un getto d'acqua che fuoriesce da un tubo sorretto dalla mano dell'artista, genera vapore acqueo, a significare che le sue idee hanno il calore di una perpetua energia vitale.

Achille Bonito Oliva - che nella retrospettiva organizzata al MADRE di Napoli nel 2009 mantiene il segno grafico dell'ampersand tra il suo nome e cognome - interpreta la sua decisione di «sdoppiarsi e raddoppiarsi», di «accompagnarsi per tutta la vita con se stesso», non come ammissione di conflitto interiore, ma come «amplificazione della soggettività verso la complessità e la molteplicità delle cose» (2009, 21). Quel passaggio di Alighiero & Boetti alla duplice esistenza - comprensiva di una doppia casa, a Kabul e a Roma, e poi di una doppia famiglia, ora di un doppio Archivio/Fondazione - non è dunque una mera transustanziazione di stato, da una identità inferiore e nascosta a una eroica, come per i supereroi - dato che egli è tutti e due allo stesso tempo - e non è nemmeno un *en travesti* legato alle tematiche della corporeità. È un processo alchemico, occulto, affascinato da ciò che è altro e dalle culture orientali, che gli consente di provare ad attuare enigmi e oracoli con parole e numeri, come formule magiche, compiendo la magia dell'arte, fino ai lavori tardi intitolati *Tutto*, così densi di elementi grafici che, come Francesco Clemente ricorda gli avesse detto Alighiero (Neri 2001, 56), sono mescolati al punto da non poterli più riconoscere, fino a perderne l'identità.



**Bibliografia**

- Amman, Jean-Christophe (a cura di) (2009, 2012-5). *Alighiero Boetti. Catalogo generale*. Vols I, II, III. Milano: Electa.
- Ammann, Jean-Christophe; Roberto, Maria Teresa; Sauzeau, Annemarie (a cura di) (1996). *Alighiero Boetti. 1965-94 = Catalogo della mostra* (Torino, GAM, 10 maggio-1 settembre 1996; Villeneuve d'Ascq, Musée d'Art Moderne, settembre 1996-gennaio 1997; Vienna, Museum Modern Kunst Stiftung Ludwig, febbraio-marzo 1997). Milano: Mazzotta.
- Bandini, Mirella (1972). «Intervista ad Alighiero Boetti». *NAC*, 3 marzo 1973. Ammann, Roberto, Sauzeau 1996, 200-1.
- Boetti, Agata (2016). *Il gioco dell'arte. Con mio padre, Alighiero*. Milano: Mondadori Electa.
- Bonito Oliva, Achille [1973] (1984). *Dialoghi d'artista. Incontri con l'arte contemporanea 1970-84*. Milano: Electa.
- Bonito Oliva, Achille (a cura di). *Alighiero & Boetti. Mettere all'arte il mondo 1993-62 = Catalogo della mostra* (Napoli, MADRE, 22 febbraio 2009-11 maggio 2009). Milano: Electa.
- Catalano, Tullio (1971), «Giulio Paolini». *Nac*, 5, maggio 1971.
- Cattoi, Francesca; Soldaini, Antonella (2011). «Una storia tra le storie. Intervista a Germano Celant». Celant, Germano (a cura di). *Arte povera. Storia e storie*. Milano: Electa.
- Celant, Germano (1969). *Arte Povera*. Milano: Mazzotta.
- Celant, Germano (1972) (a cura di). *Giulio Paolini = Catalogo della mostra* (New York, Sonnabend Gallery, novembre 1972). New York: Sonnabend Press.
- Cherubini, Laura (2016) (a cura di). *Alighiero Boetti = Catalogo della mostra* (Londra, Torna-buoni Art London, 5 ottobre 2016-14 gennaio 2017). Firenze: Forma Edizione.
- Cortellessa, Andrea (2012). «Being Luigi Ontani». Bellini, Andrea; Ontani, Luigi; Vecellio, Marianna (a cura di), *CoacerVolubilEllittico*. Zurigo: JRP Ringier, 225-42.
- Corà, Bruno (1982). «Alighiero e Boetti. Un disegno del pensiero che va». *AEIOU*, 6, dicembre.
- Dantini, Michele (2013). «Giulio Paolini e l'Autoritratto con il Doganiere Rousseau (1968)» [online]. *doppiozero*, 27 novembre. URL <http://www.doppiozero.com/materiali/carla-lonzi/giulio-paolini-e-l%E2%80%99autoritratto-con-il-doganiera> (2017-05-25)
- Di Pietrantonio, Giacinto; Levi, Corrado (a cura di). *Alighiero Boetti. Quasi tutto = Catalogo della mostra* (GAMEC Bergamo, 6 aprile-18 luglio 2004; Fundacòn Proa, Buenos Aires, settembre-dicembre 2004). Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
36. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte* (1972). *36. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte = Catalogo della mostra* (Venezia, 11 giugno-1 ottobre, 1972). Venezia: La Biennale di Venezia.
- Giovanni Battista Boetti (1989). *Giovanni Battista Boetti (1743-94) che sotto il nome di profeta Mansur conquistò l'Armenia, il Kurdistan, la Georgia e la Circassia e vi regnò sei anni quale sovrano assoluto*. Milano: Oemme
- Longari, Elisabetta (2014). «Gemelli figure del dop-pio. Una ricognizione tra letteratura, arti figurative e cinema» [online]. *Ricerche di S/Confine*, 5(1), 56-79. URL <http://www.ricerchedisconfine.info/V-1/LONGARI.htm> (2017-06-01)
- Maffei, Giorgio; Picciau, Maura (a cura di) (2011). *Oltre il libro. Alighiero e Boetti. Beyond Books*. Mantova: Corraini Edizioni
- Neri, Louise (2001). «A Fugue for Alighiero Boetti». *Alighiero e Boetti = Catalogo della mostra* (New York, Gagosian Gallery, 10 febbraio-31 marzo 2001). New York: The Gallery, 50-6.
- Paolini, Giulio (1969). s.t.. *Giulio Paolini. 2121969 = Catalogo della mostra* (Milano, Galleria De Nieubourg). Milano: s.n.
- Roberto, Maria Teresa (1996). «Alighiero Boetti 1966-70. Le parole e le cose». Ammann, Roberto, Sauzeau 1996, 23-33.
- Salerno, Giovan Battista (1982). «Duetto o match tra pittore e architetto». *Il Manifesto*, 16 ottobre 1982.
- Sambonet, Giorgio (1992). *Il profeta armato, ovvero Giovan Battista Boetti-al Mansur, 1743-98*. Genova: Marietti.
- Sauzeau, Annemarie (1996). «Alighiero Boetti, una vita». Ammann, Roberto, Sauzeau 1996, 241-58.
- Sauzeau, Annemarie (2016). «Alighiero e Boetti». Cherubini 2016, 43-73.
- Sauzeau Boetti, Annemarie (2001). *Alighiero Boetti. "Shaman/Showman"*. Torino: Umberto Allemandi & Co.
- Szeemann, Harald (a cura di). *When Attitudes Become Form. Works. Concepts. Processes. Situations. Information = Catalogo della mostra* (Berna, Kunsthall, 22 marzo-27 aprile 1969), s.l.
- Trini, Tommaso (1972). «ABEEGHIILLOORTT». *Data*, II, 4, maggio 1972, 50-7.
- USA. 36. *International Biennial* (1972). *USA. 36. International Biennial Exhibition of Art, Venice = Catalogo della mostra* (Venezia, Padiglione USA, June 11-October 1, 1972). Washington: s.n.

## **Contemporanea**



## Le memorie di un *Film* *Notfilm* di Ross Lipman

Martina Zanco

**Abstract** It's been five decades since *Film* was first shown at the 26th edition of the Venice International Film Festival. Yet the 1965 short film, directed by Alain Schneider and based on the only script written for the big screen by Samuel Beckett, enjoys a new wave of interest. Digitally restored in 4k by filmmaker, archivist, preservationist and performer Ross Lipman, *Film* has begun to tour the world once again, showing in many theaters, festivals and Cinematheques thanks to the tireless work of newly founded distribution company Reading Bloom and, well established, Milestone Films. This has re-opened discussion on the enigmatic short feature that, inspired from the metaphysical doctrine of Irish philosopher George Berkeley, *esse est percipi*, sees an 'Object' (that is, the main character portrayed by Buster Keaton) shadowed by an 'Eye'. The main interest though, is in part due to the kino-essay, which is not a simple documentary, by Ross Lipman. In *Notfilm*, a documentary showed after *Film* at every screening, the director shows us the unseen cuts, unreleased material, photos, notes and audio recordings he rediscovered during the restoration process of the short film that raise an array of new, challenging questions (is Beckett Keaton *alter ego*?). Furthermore, this cine-essay seems to have another hidden layer, seemingly more ambitious and personal, that tries to go beyond *Film* itself. This is an aspect that, I think, is worth investigating. Extremely significant in that sense are Lipman's words. When introducing his own work he declares: "*Notfilm* today, like Beckett at the time, yearns at the Joyce ideal for which a work of art shouldn't be just about things but should be a thing in itself".

**Sommario** 1 Introduzione. – 2 La dimensione oggettiva di *Notfilm*. – 3 Il film-saggio. – 4 *Futili interviste*. – 5 Riesumazioni patologiche. – 6 La crepa sul muro.

**Keywords** Samuel Beckett's *Film*. Essay Film. Archive Footage. Found Footage.

### 1 Introduzione

«Fare la rivoluzione è anche rimettere al loro posto cose antiche, molto antiche ma dimenticate».<sup>1</sup> Quando Jean-Marie Straub cita Charles Péguy ha di certo in mente Cesare Pavese. Eppure, si potrebbe pensare qualcosa di simile anche meditando sulle recenti operazioni di Ross Lipman, il quale, a più di cinquant'anni dall'anteprima veneziana di *Film* di Samuel Beckett (pellicola del 1965, diretta da Alan Schneider su soggetto e sceneggiatura di Beckett), ha restituito al pubblico la versione restaurata del cortometraggio; se non fosse per quel certo inospettabile e personale 'in più'.

Si tratta di *Notfilm* (2015), lunga appendice di *Film*, scritta e diretta dallo stesso Lipman, a proposito della quale urge dire, *in primis*, che mai titolo fu più azzeccato.

*Notfilm*, infatti, non è un film bensì un *Kino-essay*, vale a dire un 'cine-saggio'<sup>2</sup> centrato,

lo si può dedurre, su quei famigerati 22 minuti di intensa, elaborata, problematica sperimentazione, tripartita su pellicola che, volendo fare i puntigliosi, più che un *Film*, costituiscono un cortometraggio. Anzi, ad essere ancora più precisi, in *Notfilm* non ci si occupa nemmeno di *Film*, poiché viene fornito, in sostanza, un accurato rendiconto di tutto ciò che soggiace all'opera beckettiana, ragionando su quel contesto produttivo, storico e filosofico che, plausibilmente, nel corto non ci entra.

*Notfilm*, poi, come afferma Lipman:

tecnicamente non è un film. La parola 'film' è arcaica in questo contesto; non è più accurata per un'opera digitale.<sup>3</sup>

E i giochi di parole potrebbero continuare, se si pensa, per esempio, all'assonanza con *Not I*: monologo di Beckett del 1972.

1 La dichiarazione del regista è rintracciabile nel film *Dove giace il vostro sorriso sepolto?* diretto da Pedro Costa, da 40' 47".

2 La definizione è di Lipman, il quale precisa, inoltre, che il termine «ovviamente si riferisce a Dziga Vertov, al suo concetto di 'cineocchio' e 'cineorecchio'». Per l'intervista, rilasciata a Maria Letizia Gatti (vertice della casa di distribuzione Reading Bloom) si veda <https://medium.com/l-asino-vola/essere-o-non-essere-percepiti-not-film-53a5d0239ac> (2017-06-29).

3 <https://medium.com/l-asino-vola/essere-o-non-essere-percepiti-not-film-53a5d0239ac> (2017-06-29).

Ciò che, comunque, si è intenzionati a sottolineare è che *Not film* non sia un documentario informativo su *Film*. Beninteso: nell'affermare una cosa simile, non si vuol certo mettere in discussione il risultato dei sette anni di meticolose ricerche e approfondimenti compiuti da Lipman. L'idea, semmai, è quella di ipotizzare che la vicenda produttiva e filosofica indagata dal filmmaker diventi, in *Notfilm*, occasione di un discorso soggettivo, atto a mettere alla prova i sensi e la sensibilità dello spettatore.

D'altra parte, è Lipman in persona a dichiarare di non essere propenso a «presentare un semplice resoconto storico»<sup>4</sup> e che «*Notfilm* aneli oggi, come Beckett allora, alla massima di Joyce per cui le opere d'arte non dovrebbero riguardare le cose, ma essere cose esse stesse».<sup>5</sup> Parrebbe più opportuno, quindi, scordarsi, delle garanzie offerte dal Senior Film Restorationist, dimostratosi, durante la sua lunga carriera all'UCLA Film & Television Archive (dove si è occupato di *Ombre e volti* di John Cassavetes, *Killer of Sheep* di Charles Burnett e *The Connection* di Shirley Clarke, giusto per citare alcuni titoli) attento a dichiarare persino il minimo scarto nonché la *Gray Zone*:

when there is not a clear way to proceed in preserving or restoring something, you have to make choices, and suddenly, worlds of possibility open, and you have to find your own way from there again. That's the 'Gray Zone'.

quando non c'è un modo chiaro di procedere preservando o restaurando qualcosa, devi fare delle scelte, e ad un tratto, si aprono mondi di possibilità e tu devi trovare la via. (Dillon 2012, 45. Trad. dell'Autore)

«Il tentativo di non essere» (Beckett [1967] 1985, 5), lo si è già dimostrato una volta, è destinato a rivelarsi un fallimento; il tempo, così come la mano dell'artista, hanno sempre il proprio peso: tanto vale intervenire e vedere cosa succede.

In altri termini, più che la lunga esperienza nel campo del restauro, *Notfilm* sembrerebbe coronare specialmente la serie di film e di *performance essays*, poco note in Italia e promosse dal marchio Corpus Fluxus,<sup>6</sup> ossia i lavori *10-17-88* (1989, riedito nel 2010), *Kino-i* (1991), *Rhythm 92* (1992-3), *Rhythm 93* (1993-4), *Michael Barrish Screen Test* (1997), *The Interview* (2004), *Rhythm 06* (2008), *The Perfect Heart of Flux* (2007-13), *Personal Ethnographies* (2007-13), *Keep Warm, Burn Britain* (ancora in lavorazione), *The book of Paradise has no Author* (2010) e *Bruce Conner's Crossroads and the Exploding Digital Inevitable* (2013). Si tratta di video e installazioni sperimentali dove il filmmaker collauda la pratica del *collage* di *found* e *archival footage*, le teorie di Bela Balazs (come in *Kino-i*, un autoritratto cinematografico), osserva piazze, persone, paesaggi urbani, rovine, *squatter*, o interagisce live con inserti televisivi, spezzoni cinematografici e fotografie.

Conviene, allora, procedere con ordine e partire da una descrizione sommaria della trama di *Notfilm*, lasciando la disamina dei materiali che si susseguono al suono delle parole dell'autore (ovvero le interviste, i materiali audio, video e fotografici) ai passaggi successivi.

## 2 La dimensione oggettiva di *Notfilm*

*Notfilm* si struttura essenzialmente in due atti, inframezzati da un intervallo musicale e frazionati in una quindicina di capitoli.<sup>7</sup>

La storia incomincia da Barney Rosset, fondatore della Grove Press: sovversiva casa editrice statunitense che pubblica, tra gli anni Sessanta e Settanta, i capisaldi dell'avanguardia teatrale europea (Brecht, Genet, Pinter, Ionesco), della controcultura americana (Miller, Keruac, Ginsberg, Buttoughs) e di intellettuali politici e rivoluzionari (Che Guevara e Malcolm X). È Rosset, infatti, a commissionare, per conto della società

4 <https://medium.com/l-asino-vola/essere-o-non-essere-percepiti-not-film-53a5d0239ac> (2017-06-29).

5 «Ross Lipman presenta 'Film' di Samuel Beckett», *Messaggero Veneto*, 7 febbraio 2017. URL <http://messaggeroveneto.gelocal.it/pordenone/cronaca/2017/02/07/news/ross-lipman-presenta-in-sala-film-di-samuel-beckett-1.14839720> (2017-06-29).

6 <http://www.corpusfluxus.org/> (2017-11-18). Si può aggiungere, tra l'altro, che il nome della società risulti essere piuttosto emblematico poiché ricorda quel noto movimento Fluxus che, secondo George Maciunas, negli anni Sessanta, cerca «qualità monostrutturali e non teatrali dei semplici eventi naturali, di un gioco o di una gag. È la fusione di Spike Jones, vaudeville, battute, giochi da bambini e Duchamp» (Nyman 2011, 98-9).

7 Ovvero: *Prologue*, *Sam and Barney*, *The camera I*, *Schneider*, *Three Kaufmans and Keaton*, *Pre-production. A trip to America*, *Production*, *The couple*, *The Vestibule*, *The Familiar Chamber*, *The Sundering Eye*, *Film reflected*, *Exhibition film in percipi*, *The cinema and its double*, *The end*.

televisiva For Star, la stesura di una sceneggiatura ad una lista di collaboratori drammaturghi. Tra i vari Pinter, Ionesco, Marguerite Duras e Robbe-Grillet, il primo a rispondere è Beckett che invia, all'editore, un'opera coincisa ma dal titolo significativo: *Film*.

Si passa, quindi, alla massima del filosofo irlandese George Berkeley, «*esse est percipi*», unanimemente riconosciuta in qualità di dottrina ispiratrice del lavoro beckettiano. La decisione di proporre la fuga impossibile, poiché nonostante la soppressione «di ogni percezione estranea, animale, umana, divina, la percezione di sé continua ad esistere» (Beckett [1967] 1985, 5), di un *Object* 'O' dallo sguardo indagatore di un *Eye* 'E',<sup>8</sup> viene, inoltre, interpretata nei termini di un'autobiografica riflessione di Beckett sulla più intima e primigenia essenza del dispositivo, del quale l'autore ha una discreta conoscenza a partire dagli assunti teorici di Rudolf Arnheim, Sergej M. Ejzenštejn, e Vsevolod Illarionovič Pudovkin.

Nei minuti successivi sono presentati Alan Schneider (regista teatrale al quale viene affidato il compito di collaborare con Beckett e di cimentarsi in uno dei suoi primi lavori dietro la macchina da presa) e il direttore della fotografia Boris Kaufman, fratello minore di Dziga Vertov e premio Oscar per *Fronte del porto* di Elia Kazan (1955).

Dopo i rifiuti di Charlie Chaplin, Zero Mostel e MacGowran, è, quindi, il momento di Buster Keaton, nonché di approfondire le ipotesi sul primo incontro della star del cinema con il drammaturgo irlandese.

Viene riportato, in seguito, un estratto della registrazione audio dell'incontro di pre-produzione (vale a dire parte della discussione di Rosset, Beckett, Schneider e Kaufman) tenutosi, nel luglio del 1964, a casa di Rosset e si passa, successivamente, a documentare gli esperimenti compiuti, i sopralluoghi per la *location* e, infine, l'inizio delle riprese. In particolare, ci si sofferma sul flop della prima scena prevista su «La strada», durante la quale tutte le persone dovevano apparire, in qualche modo, «nell'atto di percepire» (Beckett [1967] 1985, 7). Sebbene, infatti, il girato sia stato, al tempo, eliminato a causa di un effetto stroboscopico, Lipman ne mostra sul alcune inquadrature riesumate dalla cucina di Rosset.

Riportando, poi, una generosa serie di aneddoti sul backstage del cortometraggio, si continua

a seguire l'allestimento delle scene rimaste a copione, da «Le scale» a «La stanza» [1967] (1985, 14-20), fino al punto culminante, quando sarà evidente «che l'inseguitore percepiente non è un estraneo, ma è egli stesso» (Salvatore 2011, 103).

Il cine-saggio, infine, si conclude con numerose testimonianze e alcune considerazioni sul futuro dell'opera.

### 3 Il film-saggio

In prima battuta si può sostenere che la dimensione oggettiva di *Notfilm* risulti essere compromessa dalla forma stessa della realizzazione di Lipman. Come si è notato all'inizio, infatti, il filmmaker etichetta il proprio lavoro con la definizione di *kino-essay*, collocando, quindi, *Notfilm* tra le fila del film-saggio. A tal proposito si può aggiungere che, effettivamente, risultino essere riconoscibili tutte le caratteristiche del genere (che, tra l'altro, ancora non gode di una teoria sistematica) e cioè la voce fuori campo, l'utilizzo di materiali video, nonché il montaggio che André Bazin, concentrandosi su *Lettre de Sibirie* (Chris Marker, 1957), ha definito «orizzontale» (1958): occorre, infatti, partire dalla parola per comprendere il significato delle immagini.

Per il resto, tuttavia (e vista anche la generale difficoltà a tracciare ulteriori linee guida all'interno di un repertorio di film estremamente eterogeneo),<sup>9</sup> urge soprattutto mettere in evidenza la carica sperimentale, auto-riflessiva e auto-biografica della forma, ossia il fatto che si tratti di un metodo fortemente personale per interrogare la realtà. Ciò si evince, verosimilmente, sin dal «Prologo», durante il quale sembra verificarsi un raro momento di «architestualità» (Genette [1982] 1997, 7) esplicita poiché la voce fuori campo afferma:

I've never quite trusted films about film  
I've been thrilled by them,  
enthralled,  
inspired.  
But a doubt's lingered in my mind  
Art shouldn't be about art,  
it should be about life...  
and speak to life.  
Or so I told myself  
as if they were somehow distinguishable.

<sup>8</sup> Ci si attiene alle denominazioni utilizzate in *Notfilm* segnalando che, nella traduzione italiana, i due protagonisti sono chiamati «oggetto» 'Og' e «occhio» 'Oc' (Beckett [1967] 1985, 5).

<sup>9</sup> Per eventuali approfondimenti della questione del *essay film* si veda la pubblicazione di Laura Rascaroli (2009).

Non ho mai avuto fiducia dei film riguardanti  
i film.

Sono stato elettrizzato da loro,  
rapito,  
ispirato.

Ma un dubbio è indugiato nella mia mente  
l'arte non dovrebbe parlare dell'arte,  
dovrebbe parlare della vita...  
e parlare alla vita.

O così mi sono detto  
come se fossero in qualche modo distinguibili.  
(0'31". Trad. dell'Autore)

Più che un momento meta-cinematografico introduttivo (cosa che non interferirebbe più di tanto con l'integrità dell'impianto storico-filosofico ricostruito da Lipman) il sillogismo, atto ad ovviare alle mancanze di *Notfilm* in quanto film-saggio, parrebbe denunciare, però, un qualcosa di ben differente, destinato a pesare per tutto il lungometraggio. Ovvero, si può sostenere che questo primo dubbio della voce fuori campo, la cui presenza risulta, già di per sé, essere una «rivendicazione della soggettività» (Perniola 2007, 223), provi che il commento dell'autore non sia prettamente formale (come nel documentario canonico), poiché quello citato è solamente uno degli interrogativi che rimarranno irrisolti.

In altre parole, le aperture e gli slanci, talora poetici, dell'autore, sembrano alterare i toni di un discorso informativo nonché richiedere, plausibilmente, la compartecipazione dello stesso spettatore, perché la realtà dei fatti (cinematografici) si rivela spesso essere, in *Notfilm*, ardua da decifrare: «when memory goes, what remains?» («quando la memoria se ne va, cosa rimane?» 10'16". Trad. dell'Autore).

#### 4 Futili interviste

Giunti a questo punto ci si può addentrare nel vivo delle argomentazioni, e dell'opera lipmaniana, cercando di fornire la chiave di lettura delle interviste presenti in *Notfilm*.

Si passino in rassegna i nomi chiamati in causa da Lipman avvalendosi dei dettagli forniti da Letizia Gatti: Barney Rosset (editore della Grove Press), Haskell Wexler (amico di lunga data di Rosset), Jeanette Seaver (vedova dell'editore Richard 'Dick' Seaver), Jean Schneider (vedova del regista Alan Schneider), Judith Douw-Schmidt

(assistente personale di Barney Rosset, aiuto di Beckett durante le riprese di *Film*), Billie White-law (memorabile interprete di numerose *pièces* beckettiane), James Karen (comparsa di *Film* e affezionato amico di Buster Keaton), Steve Shapiro (fotografo di fama internazionale che ha scattato alcune fotografie sul set di *Film*), James Knowlson (autore dell'unica biografia autorizzata su Samuel Beckett), Mark Nixon (direttore della Beckett International Foundation), Kevin Brownlow, Leonard Maltin, S. E. Gontarski (critici, studiosi e storici).

Operando una stima complessiva delle persone coinvolte, si può affermare che il collegamento tra *Film* e alcune di loro possa dirsi talora indiretto e viene, di conseguenza, da chiedersi la ragione per cui la loro testimonianza sia stata inserita nel lungometraggio. Inoltre, è lo stesso Lipman a porsi un quesito simile, riflettendo sulle conversazioni con Rosset:

In *Notfilm* si vedono due interviste con Barney. In quella più vecchia stava abbastanza bene. Ma già lì la sua salute era peggiorata rispetto quando ci siamo incontrati la prima volta. Al tempo della seconda intervista faticava a ricordarsi le cose, ed è già solo stato coraggioso a filmare con me e con Dennis Doros. Ci sono altre interviste che ha fatto, nelle quali discute di *Film*, e spesso mi viene chiesto 'Ma perché non usi quelle?' Ma io non sto soltanto cercando di presentare un semplice resoconto storico; sono interessato a certe questioni che riguardano *Film* in sé, e a questioni che Beckett solleva. Se Barney avesse goduto di una salute migliore, le nostre interviste avrebbero preso una piega diversa. Ma come dice Haskell Wexler in *Notfilm*: 'È meglio non ottenere ciò che desideri, ma desiderare ciò che ottieni'.<sup>10</sup>

Si capisce, allora, in che senso la scelta delle interviste concorra ad avvalorare maggiormente l'ipotesi iniziale: anche il ricorso a questa tipologia di materiali, di norma dal valore documentale, cela, alla fine dei conti, uno scopo personale e non prettamente centrato sulla pellicola di Schneider.

Le interviste, infatti, più che versioni irriprensibili di quanto è accaduto, arricchiscono il lungometraggio in qualità di opinioni personali degli eventi attraverso le personalità di coloro che li hanno vissuti; d'altra parte, se ci si sofferma sulla filmografia del regista, il fatto che esso abbia ritenuto le persone di *Notfilm* affascinanti

10 <https://medium.com/l-asino-vola/essere-o-non-essere-percepiti-not-film-53a5d0239ac> (2017-06-29).

tanto quanto una storia in se, e che, quindi, il loro intervento rappresenti un momento d'indagine intellettuale e spirituale, non stupisce nemmeno poi tanto, poiché, Lipman, ha già dato prova, in passato, della sua attitudine 'filantropica'.<sup>11</sup>

Non dovrebbe, di conseguenza, procurare alcun clamore nemmeno il fatto che la principale delle questioni che riguardano *Film* in sé risulti essere, a questo punto, la natura della memoria: memoria personale, come nel caso delle interviste, memoria cinematografica ma anche «detritus of civilization» (detrito della civiltà)<sup>12</sup> nonché memoria dello stesso *Film*.

Lo si può, allora, intuire: il tema della memoria è assai più radicato in *Notfilm* di quanto si sarebbe potuto pensare, arrivando ad esercitare un certo peso anche su quelle «porzioni di pellicola già impressionata e sviluppata» (Gherardi 2007, 52) che, messe assieme, costituiscono una delle parti fondamentali dell'intero cine-saggio.

## 5 Riesumazioni patologiche

Per parlare dei frammenti di testi audiovisivi impiegati da Lipman, si ritiene doveroso operare, a priori, un distinguo e cioè ribadire, per l'ultima volta e in maniera diversa, che, all'interno del film-saggio ci sia una palese differenza tra «il montaggio delle immagini» (documenti, fotografie, interviste e materiale filmico) «a scopo documentario» (Gherardi 2007, 53) e l'utilizzo del *found*, o meglio, *archive footage* (poiché, come si può immaginare, Lipman agisce, più che altro, negli archivi che gli sono familiari). Ovvero, per esemplificare, si può dire che una parte di materiale filmico (le scene di *Strange Victory*, dell'*Atalante*, *La dolce vita*, ecc.) serva, alla voce dell'autore, esclusivamente per dare un input illustrativo allo spettatore (i titoli di testa di *Strange Victory* vengono mostrati in quanto il film è prodotto da Rosset, l'*Atalante* per la fotografia di Kaufman, *La dolce vita* parlando di paparazzi, ecc.) e che il senso originale delle pellicole coinvolte, quindi, resti essenzialmente immutato.

Quest'ultima osservazione, tuttavia, non si addice alla totalità degli inserti audiovisivi con-

templati nell'opera lipmaniana: ad esempio, la scena dell'arrivo imminente di un treno, all'inizio dell'«Atto I», inaugura, in modo significativo, la lettura, fuori campo, della lettera nella quale Beckett lamenta la propria inesperienza cinematografica e aggiunge plausibilmente, un ulteriore sentimento di tensione. Oltre al motivo del treno, poi, vero e proprio *leitmotiv* di *Notfilm* (emblematica, in tal senso, è, senza dubbio, la caduta del treno di *The General*, 1926, all'inizio dell'«Atto II»), si possono citare numerose scene impiegate in modo simile tratte da *The cameraman* (Edward Sedgwick, 1928), *Un chien andalou* (Luis Buñuel, 1929), *L'uomo con la macchina da presa* (Dziga Vertov, 1929), *Not I* (la versione filmata della *pièce* del 1973), ecc.

Ciò, allora, induce a constatare che una cospicua parte del cine-saggio sia vivificata dal «riutilizzo di materiali audiovisivi secondo obiettivi estranei all'intenzionalità originaria», ed è proprio in questa direzione che si può ragionevolmente insistere, chiedendosi che cosa conduca suddette immagini «a disubbidire alla 'programmazione' originariamente prevista» (Gherardi 2007, 53).

Anche se il dibattito sull'*archive footage*, risulta essere tutt'altro che concluso, e la stessa letteratura scientifica sull'argomento sembrerebbe non fornire, attualmente, risposte univoche, riflettendo esclusivamente sugli esempi riportati, le ragioni del restauratore parrebbero alquanto immediate. Ossia sembrerebbe trattarsi di un caso lampante di «stile archivistico» nonché di quella tendenza, quasi patologica, a «riesumare» il più possibile, a costo di sfiorare la ridondanza, perché «nel retrobottega della grande Fabbrica dei Sogni, nel mercatino delle pulci invaso dalle cianfrusaglie», negli archivi o sotto i lavelli di emeriti editori, c'è sempre un patrimonio da sottrarre al proprio destino e un'immagine degna di «un'irrequieta vita *post-mortem*» (2007, 53).

Lipman, però, (e qui la situazione si complica) non crea il proprio «archivio in rovina» solamente «per il gusto dell'archivio in sé: vuol vedere anche cosa si nasconde al suo interno» (Censi 2007, 55-6).

11 A tal proposito si citano i titoli *The Book of Paradise has no Author*, *Personal Ethnographies*, e *Keep Warm, Burn Britain!*, ossia una serie di lavori che, sostanzialmente, contemplanò il montaggio di materiali eterogenei (film, video, fotografia e registrazioni) per osservare la vita e le relazioni che intercorrono all'interno di alcuni gruppi di persone (i Tasaday, i colleghi di lavoro o gli *squatter* inglesi di metà anni Ottanta). Si veda <http://www.corpusfluxus.org/> (2017-11-18).

12 [www.corpusfluxus.org/Pages/WhatText.html](http://www.corpusfluxus.org/Pages/WhatText.html) (2017-05-23).



## 6 La crepa sul muro

Keaton è seduto al centro della stanza, apre la cartellina sigillata dai due fermagli rotondi e comincia ad estrarre, una ad una, le sette fotografie:

1. lui neonato in braccio alla madre che lo fissa con occhi severi
2. lui a quattro anni, in ginocchio in segno di preghiera con gli occhi chiusi e la madre seduta accanto lo guarda sempre con sguardo severo
3. lui 15 anni, sorridente, intento ad ammaestrare un cane che lo guarda
4. lui 20 anni, riceve sorridente il diploma di laurea. Parte del pubblico lo guarda
5. lui 21 anni sorridente con la fidanzata, un uomo sta scattando una foto
6. lui 25 anni, in divisa militare, sorridente, con una bambina in braccio mentre lei esplora il viso di lui
7. lui 30 anni anche se ne dimostra molti di più. Con indosso un soprabito e un cappello, ha un occhio bendato (Salvatore 2011, 106).

Ancora lui, a 25 anni, in divisa militare, sorridente, con una bambina in braccio mentre lei esplora il viso di lui. La foto, come le precedenti, è in primo piano sopra lo schermo nero. James Karen, seduto, osserva la fotografia, Keaton l'accarezza dondolandosi, e Karen, infine, la stringe tra le mani, memore del trucco della 'bambina-sacco di zucchero' adottato per lo scatto.

Nella 'camera familiare' accade, inoltre, qualcosa di perturbante. La macchina da presa di Schneider indugia lentamente sulle pareti bianche e si vedono con chiarezza le crepe; il letto, sfatto, sembra trasudare ancora il calore umano della notte e, mano a mano che E si avvicina alle tende decorate e traslucide, s'intravede la luce. Fatto strano: si ha come l'impressione che la stanza, al rallentatore e più nitida in *Notfilm*, abbia un non so che di diverso.

In altri termini, dovrebbe risultare chiaro che anche le immagini di *Film* infrangano il patto stilato, cinquant'anni or sono, con il proprio creatore per prendere parte a una sorta di inedi-

ta «'reverie' con lente d'ingrandimento» (Censi 2007, 55). Con ciò, di conseguenza, si giunge alle battute finali poiché si ritiene che la ragione di una tale, quasi impercettibile, disobbedienza, rappresenti il sunto del discorso alternativo nascosto tra le maglie di *Notfilm*.

Urge, tuttavia, chiarire che con 'diverso' non si è mai pensato all'accezione negativa della parola, anzi si è della convinzione che Lipman adempia pienamente al proprio ruolo di saggista: forse, l'unica cosa che gli si può rimproverare, semmai, è che non sia stato in grado di scindere le cose.

Ovvero se, secondo Lipman, *Film* è stato concepito da Beckett al fine di riflettere sulla propria interiorità e sulla più intima essenza del cinema, *Notfilm* evoca, in un sol colpo, entrambi i termini nonché la memoria nel cinema e del cinema, o meglio, la memoria di *Film*.

Non si tratta più, infatti, di una pellicola autobiografica centrata su una coscienza che tenta di non essere al cinema, allo scopo di

concentrarsi su un'esperienza di contemplazione im-mediata: su un vedere, cioè, cui fosse lecito sottrarre il risvolto rovesciato dell'esser-visti, come nota Piero Montani. (Cecchi 2011)

È questione, semmai, di un lungometraggio che s'interroga su un *Film* che (come tanti altri) non c'è più, nel vero senso del termine, ma continua comunque a persistere:

Film exists in us when we see it,  
not its material.  
Beckett forecasts the present moment  
When a non-material digital cinema replaces  
the physical one  
it was born by.  
It transforms the physical memory of being,  
of esse.

Film esiste in noi quando lo vediamo,  
non nel suo materiale.  
Beckett prevede il presente  
quando un cinema non-materiale sostituisce  
quello fisico  
dal quale è nato.  
(1:35'50". Trad. dell'Autore)

Parafrasando il pensiero della voce fuori campo, quindi, si profila con chiarezza l'intento lipmaniano, nonché la sua volontà di formulare l'idea auto-biografica e meta-cinematografica di Beckett a partire da un'interrogazione sui lasciti

di *Film*, vale a dire su ciò che «resta del cinema nelle opere che lo lavorano» (Carocci 2007, 379).

D'altra parte, è lo stesso filmmaker a constatare, ad un certo punto di *Notfilm*, che l'ora sia quella del crepuscolo, e a poco vale, dunque, il successivo intervento atto a conferire nuova vita al corto privo delle sue spoglie materiali: il discorso è suggellato da una lapide col cappello, che se potesse proferire parola racconterebbe tutta l'obsolescenza del caso.

Non conta, allora, se Beckett lo avesse più o meno previsto: la vita postuma di *Film* seguirà comunque il proprio corso e, di conseguenza, non resta nient'altro da dire.

### Bibliografia

- Bazin, André (1958). «Lettre de Sibirie». *France-Observateur*, 30 ottobre.
- Beckett, Samuel [1967] (1985). *Samuel Beckett. Film*. Torino: Einaudi.
- Carocci, Enrico (2008). «Postmoderno, neobarocco. Un'ipotesi sul cinema contemporaneo». Biasini, Enrico; Menarini, Roy; Zecca, Federico (a cura di), *Le età del cinema*. Udine: Forum, 377-97.
- Cecchi, Dario (2011). «Autoritratto di *Film*». *Fata Morgana*, 15.
- Censi, Rinaldo (2007). «'La biologia dell'ombra non è stata ancora studiata'. Karagoez (Yervant Gianikian, Angela Ricci, Lucchi)». *Cinergie*, 14.
- Dillon, Mike (2012). «Shades of Gray. An Interview with Ross Lipman [online]». *Spectator* 32:1, Spring 2012. URL [https://cinema.usc.edu/archivedassets/32\\_1/7\\_Dillon.pdf](https://cinema.usc.edu/archivedassets/32_1/7_Dillon.pdf) (2017-11-18).
- Genette, Gérard [1982] (1997). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.
- Gherardi, Davide (2007). «I would prefer not to. Brevi considerazioni e preliminari per uno studio sul cinema di found footage». *Cinergie*, 14.
- Nyman, Michael (2011). *La musica sperimentale*. Milano: ShaKe.
- Perniola, Ivelise (2007). «Il cinema dicotomico». Bertozzi, Marco (a cura di), *L'idea documentaria*. Torino: Lindau, 220-7.
- Rascaroli, Laura (2009). *The personal Camera. Subjective Camera and the Essay Film*. London: Wallflower Press.
- Salvatore, Rosaria (2011). *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psicoanalisi*. Roma: Quodlibet.



## L'allestimento dell'antica sede del Museo Storico Navale di Venezia Un inedito album fotografico

Silvia Peressutti

**Abstract** The subject of this paper is the analysis of a recently recovered photographic folder. The folder content represents an important documentation of the first display of the Museo Storico Navale in Venice, dated 1923. The pictures' research contribution is extremely valuable as a record both of the museum collection at the time and of the exhibition design and display adopted by the first museum curator: Mario Nani Mocenigo. Based on the Wunderkammer and ancient armoury idea, every space within the building was filled with collection's objects. It is very important to notice that despite this decision, the display showed a balanced order and elegance. Through the recovered pictures it is possible even to track the conservation process of some collection's items, which are still exhibited in the present display.

**Sommario** 1 Le fotografie. – 2 Il museo e le collezioni. – 3 L'allestimento. – 4 Le criticità.

**Keywords** Photography. Museo Storico Navale. Museum display.

### 1 Le fotografie

Nella fototeca del Museo Storico Navale di Venezia (MSNV) è conservata una serie di album fotografici in tela e carta, al cui interno le immagini in bianco e nero sono montate su cartoncino. Si tratta di un *corpus* molto eterogeneo, suddiviso in tematiche che illustrano la cantieristica navale italiana, le collezioni del museo, i modelli di barche e beni artistici conservati presso altri enti o privati, gli eventi storici, i personaggi e gli oggetti legati alla storia della marineria. In questa mole di immagini, che sfiora le cinquecento unità, è stato recentemente individuato un gruppo di 17 fotografie inedite che raffigurano un precedente allestimento del museo navale, sito in altri locali rispetto all'attuale sede in riva San Biagio.

Queste immagini sono raccolte nell'album nr. 3683 – *Disposizione dei cimeli nelle sale del Museo*. Al suo interno è presente un indice battuto a macchina che elenca le immagini e fornisce delle didascalie piuttosto imprecise e prive di indicazioni sulla data e sull'esecutore degli scatti. Sappiamo però che gli album furono assemblati nel 1953, raccogliendo fotografie fatte

realizzare appositamente per l'occasione oppure già esistenti.<sup>1</sup> All'epoca il museo era ancora all'interno dell'Arsenale, nell'edificio adiacente agli ingressi principali – un tempo noto come Sala d'armi alle Porte – dove oggi ha sede la biblioteca dell'Istituto di Studi Militari Marittimi. Nell'indice e nelle didascalie è ricorrente la frase «vecchia disposizione dei cimeli», un'espressione che definisce uno stato del museo sicuramente anteriore al 1953, data di confezionamento dell'album. Inoltre, durante la Seconda guerra mondiale, i locali del museo furono convertiti in uffici e le collezioni traslate a Ca' Rezzonico per motivi di sicurezza. Al termine del conflitto l'edificio venne restaurato e i beni ricollocati.<sup>2</sup> È perciò probabile che le fotografie siano state scattate prima della guerra. Quattro immagini hanno la marcatura a rilievo di forma rotonda e in stile *art nouveau* dello studio fotografico Giacomelli; due invece una marcatura più semplice, con la sola scritta orizzontale «[FO]TO GIACOMELLI VENEZIA».<sup>3</sup> Le altre non hanno marcature o timbri. Osservandole tutte nel dettaglio si notano alcune differenze nella disposizione degli oggetti e nella decorazione delle sale. Queste piccole variazioni provano che le

1 MSNV, Processo Verbale nr. 8, 30 giugno 1953.

2 MSNV, faldone «Fabbricati. Restauri dal 1947 al 1949. Riapertura». L'archivio del museo non ha segnature d'inventario.

3 Di queste immagini il museo possiede anche le lastre negative. Nel fondo Giacomelli depositato presso l'Archivio Storico del Comune di Venezia sono presenti altre lastre che al momento non risultano reperibili poiché il fondo è ancora in fase di riordino.

riprese furono eseguite in momenti diversi. Tuttavia l'allestimento è nel complesso identico, così come la situazione dell'edificio, caratterizzata dal pavimento in terrazzo veneziano, dai piedistalli a forma di delfino, da *boiserie* e cornici lignee, dai cartellini apposti direttamente sugli oggetti. Facendo una ricerca comparativa con la fototeca della Fondazione Cini, sono state trovate altre immagini della vecchia sede realizzate dagli studi Alinari e Böhm e le stesse fotografie dell'album del Museo Navale, senza marcatura e indicate come foto della Soprintendenza per i Monumenti Veneti.<sup>4</sup> Una di queste, datata 1923, può fornire il periodo di riferimento dell'intera serie, collocabile tra gli anni Venti e Trenta del Novecento. L'analisi di queste fotografie suggerisce spunti interessanti e rievoca la storia del museo al momento della sua nascita, istituita con Regio decreto proprio in quegli anni.<sup>5</sup>

## 2 Il Museo e le collezioni

Si trattò dell'ufficializzazione di una realtà che esisteva già da lungo tempo, sviluppatasi nel corso dell'Ottocento durante il processo di musealizzazione di una specifica zona dell'Arsenale, quella delle Sale d'armi alle Porte. Queste sale custodivano l'armeria del Consiglio dei X – qui trasferita da Palazzo Ducale dopo il passaggio delle armate napoleoniche – e gli oggetti legati alla marineria veneziana e in seguito italiana, che furono aggregati pian piano attorno alla prestigiosa collezione di provenienza ducale. Promotore dell'interesse museale all'interno dell'Arsenale fu Giovanni Casoni,<sup>6</sup> ingegnere e 'Architetto della Imperial Regia Marina', nonché storico e studioso appassionato. Nel 1829 scrisse la *Guida per l'Arsenale di Venezia*, testo fondamentale nella descrizione non solo dei luoghi, ma anche di tutto ciò che vi era contenuto, tanto che molti degli oggetti elencati sono rintracciabili nelle collezioni odierne (Casoni 1829). Gli oggetti erano collocati a seconda del loro utilizzo: nelle

sale d'armi, nella Sala dei modelli, in depositi e perfino nelle officine. Questa suddivisione di tipo pratico e la conseguente distribuzione in più luoghi – alcuni ancora attivi per scopi tecnici e industriali – rende anacronistico rispetto a quel periodo storico (anni Venti e Trenta dell'Ottocento) l'uso del termine 'museo', in quanto definisce un ente preposto alla raccolta e conservazione di beni in un'unica sede dedicata alla loro esposizione. Tuttavia il processo di accentramento fu avviato proprio in quegli anni. Dai documenti di studio e lavoro che lasciò in eredità al Cicogna,<sup>7</sup> sappiamo che il Casoni fece spostare nelle Sale d'armi alcuni oggetti conservati in altre zone dell'Arsenale (cf. Zanelli 2011). Diede così impulso alla costituzione di un 'proto museo' – al quale donò un buon numero di beni e libri – che conteneva già il nucleo principale delle collezioni. La Marina Austroungarica riconobbe l'operato dell'ingegnere con un Dispaccio Presidenziale del 1856 che lo incaricava della «sistemazione e Direzione del Museo da erigersi in questo I. R. Arsenale»<sup>8</sup>. L'operazione non ebbe seguito a causa della morte di Casoni (2011; Peressutti 2014-5, 13). Invece la Regia Marina Italiana, al suo subentro in Arsenale, promosse grandi progetti di rinnovamento dell'area che coinvolsero anche le Sale d'armi, riallestite e ampliate nelle raccolte come testimoniano due articoli apparsi sulla *Gazzetta di Venezia* tra il 1871 e il 1872.<sup>9</sup> Nonostante l'impegno profuso per porre «in ordine con amore intelligente e con perfetto buon gusto»<sup>10</sup> modelli e cimeli, l'istituto ormai noto come 'Museo dell'Arsenale' era chiuso al pubblico e agli studiosi. Per una trentina d'anni la situazione restò quiescente, fino alla pubblicazione de *La Sala d'Armi nel Museo dell'Arsenale di Venezia: catalogo storico, descrittivo, documentato*, progetto di ricerca affidato nel 1903 al Tenente di vascello Giuseppe De Lucia (1908). Si tratta di un catalogo, accompagnato da illustrazioni e corredato da note d'archivio, dedicato esclusivamente alle armi. Un particolare sforzo fu fatto per distinguere quelle del Consiglio dei X – il

4 FFC, armadio 76, cassetto B.

5 Regio decreto 8 febbraio 1923 nr. 1065, «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», nr. 123, sabato 26 maggio 1923, pp. 4110-11.

6 Nato e vissuto a Venezia, 1783-857.

7 BMC, Cod. Cicogna 3115, *Testamento Di Giovanni M. A. Casoni 28 maggio 1851*.

8 BMC, Cod. Cicogna 3333, undicesima busta.

9 *Museo dell'Arsenale*, «Gazzetta di Venezia», 8 agosto 1871; «Gazzetta di Venezia», 7 maggio 1872.

10 7 maggio 1872.



Figura 1. La vecchia sede del Museo Storico Navale all'interno dell'Arsenale. Venezia, MSNV. © Marina Militare

gruppo più numeroso e giunto per primo al museo - da quelle di altra provenienza. L'armeria dei X aveva infatti una sua storia peculiare che era stata narrata pochi anni prima da Federico Berchet (1899-900). Nel suo lungo saggio sono trascritti gli inventari settecenteschi e l'atto di consegna delle armi ai responsabili dell'Arsenale nel 1799. Grazie a questi documenti e ad ulteriori ricerche d'archivio De Lucia definì meglio la qualità e la consistenza dell'importante collezione, differenziandola dalle armi aggiunte successivamente e da tutti gli oggetti afferenti alla marineria. In questo modo poté svolgere con maggior rigore il compito di riordino e riallestimento dell'armeria del museo di cui era stato incaricato nel 1903. Cercò inoltre di rievocare la disposizione delle Sale d'armi del Consiglio dei X, con la speranza che potessero essere ben presto ripristinate nella loro antica sede (De Lucia 1908, VII-IX). Desiderio condiviso anche da altri studiosi e cittadini, dato che il trasferimen-

to dell'Istituto Veneto a S. Stefano aveva liberato i locali nella zona sud-est di Palazzo Ducale, proprio dove un tempo erano collocate le armi (Berchet 1899-900, 167-9).

Quindi il testo si inseriva perfettamente nel dibattito culturale di quegli anni, volto a dare una collocazione e una funzione ai musei cittadini, enti che avrebbero dovuto contribuire alla ridefinizione della storia di Venezia esponendo le glorie della Serenissima e del più recente passato repubblicano e unitario. L'armeria del museo era sotto i riflettori, come altre raccolte cittadine oggetto di pubblicazione da parte degli studiosi locali (Berchet 1899-900; *Museo Civico* 1899; Ricciotti Bratti 1912). Il catalogo fu perciò propedeutico ad un'operazione di più ampio respiro, che determinò la definitiva separazione delle armi del Consiglio dei X da ciò che proveniva dall'Arsenale o era attinente al mare. Il ricollocamento avvenne tra il 1921 e il 1922, e già al principio del 1923 le antiche armi

della Serenissima erano esposte nella loro sede originaria<sup>11</sup> (Nebbia 1923, 357).

Lo spostamento dell'armeria fu compensato dall'immissione massiccia di cimeli e ricordi della Prima guerra mondiale e determinò la nascita effettiva del museo, promossa dal Ministero della Marina già a partire dal 1919. Per ragioni di spazio i materiali conservati a Venezia e quelli sparsi in tutta Italia furono separati in due musei: quello 'Tecnico Navale' a La Spezia e quello 'Storico Navale' a Venezia. Nell'arsenale spezzino sarebbero confluite le raccolte tecnico-didattiche, in quello veneziano invece le collezioni storico-artistiche. Si decise di collocarle proprio all'Arsenale poiché «questo glorioso stabilimento costituisce di per sé un monumento storico-navale della più alta importanza e logicamente si presta quindi ad essere degna sede del Museo» (Nani Mocenigo 1922, 6). L'edificio scelto fu quello dove risiedeva già il Museo dell'Arsenale (ex Sale d'armi, fig. 1).

Era formato da due saloni sovrapposti che occupavano interamente primo e secondo piano mentre al piano terra vi erano dei magazzini, una dislocazione consolidata durante gli anni dei grandi lavori di ampliamento e riorganizzazione dell'Arsenale nella seconda metà dell'Ottocento (*Progetti e lavori* 1877; 1898). Così riporta infatti la legenda di entrambe le prime tavole illustrative pubblicate in queste relazioni: «Depositi di oggetti d'armamento e, sopra, Museo» e «Ingresso al museo; Genio militare - Magazzino; Al 1° e 2° piano sale del museo». Questa disposizione risaliva a diversi decenni addietro, al tempo in cui Casoni descriveva le Sale d'armi: «La prima di queste fu così ridotta nel 1825; essa è guernita di vecchie armi, scarsi avanzi delle depredazioni accadute nei torbidi tempi del 1797» e qualche pagina più in là: «Sala in piano superiore, guernita con armi da fuoco moderne, fra le quali varie di antiche, ed altri oggetti interessantissimi» (Casoni 1829, 16, 18). La scelta delle sale si poneva così in assoluta continuità con la precedente storia museale. Il continuo afflusso di cimeli e l'apertura al pubblico resero però necessario l'ampliamento della superficie espositiva. Le nuove sale non vennero ricavate dai magazzini, ma dagli spazi a piano terra del palazzo adiacente, comunicante col museo attra-

verso un vano scale. Si tratta del *Palazzo* detto del *Purgatorio*, che assieme a quelli dell'*Inferno* e del *Paradiso*, era l'antica sede dei Patroni e Provveditori all'Arsenale. L'ampliamento in questo edificio forniva uno sbocco all'esterno della zona militare e ciò avrebbe permesso ai visitatori di entrare senza dover richiedere speciali permessi. Allo scopo fu costruito un ponte sul canale che costeggia il *Palazzo*, in modo da consentire l'accesso diretto: il museo si apriva finalmente alla città e alla popolazione civile.

### 3 L'allestimento

L'organizzazione fu affidata al Capitano di fregata Mario Nani Mocenigo (Venezia 1875-Merano 1943), 'patrizio veneto' e storico che aveva espresso il suo interesse per le vicende veneziane già un decennio prima, scrivendo un breve saggio sulle fasi di costruzione dell'Arsenale in appendice al catalogo redatto da De Lucia.<sup>12</sup> Egli fu il primo direttore e curatore del museo. Decise di esporre gli oggetti secondo un ordinamento cronologico e tematico. Il salone del primo piano fu dedicato alla Marina italiana, dalla caduta della Serenissima in poi: erano esposti oggetti della marina all'epoca della dominazione napoleonica, cimeli della marina sarda e genovese, della guerra di Libia e della Prima guerra mondiale (fig. 2). Nel salone del secondo piano tutti gli oggetti della Marina veneziana, dal XV al XVIII secolo: modelli di navi antiche, stendardi, armi, cartografie, materiali scientifici, portolani, plastici, quadri e dipinti, busti e monumenti (fig. 3). Le memorie della Marina austroungarica erano invece collocate in tre salette attigue. Al piano terra trovavano posto altri cimeli della Grande guerra e gli oggetti che per ragioni di peso e spazio non potevano essere disposti ai piani superiori (fig. 4). All'esterno, nel piazzale antistante, le antiche artiglierie venete.

Queste informazioni sull'allestimento si leggono nel *Catalogo del Museo storico navale, Venezia*, scritto da Nani Mocenigo e pubblicato a Milano a cura dell'Associazione Nazionale 'Amici degli Orfani', senza data d'edizione. Il catalogo fornisce un'interessante piantina del Museo con le indicazioni del percorso di visita, sviluppato in

11 Intermediario per il trasloco fu la Soprintendenza. MSNV, Processo Verbale nr. 5, 17 ottobre 1921 e Processo Verbale nr. 6, 7 febbraio 1922.

12 «L'Arsenale di Venezia nelle sue varie fasi di costruzione con l'indicazione delle lapidi e monumenti che vi si conservano. Breve cenno con cinque illustrazioni ed una pianta compilato dal tenente di vascello Mario Nani Mocenigo», (De Lucia 1908).

senso circolare antiorario; una volta terminato di osservare gli oggetti alle pareti, l'utente ricominciava da quelli esposti in centro alla sala (fig. 5). In questo andamento sinuoso alcune zone sono numerate e i punti di partenza e di arrivo sono segnati da simboli a stella. Il percorso rassomiglia quindi ad una specie di 'gioco dell'oca', in cui il visitatore/'pedone' doveva percorrere tutte le 'caselle' segnate sulla pianta. Il numero dato agli oggetti del catalogo è progressivo e segue la topografia delle sale: parte dal n. 1 «Busto di S. M. Vittorio Emanuele II» nell'atrio di ingresso e si conclude con il nr. 1136 «Ricordi della Cannoniera A.U. Themes» al secondo piano. Questi numeri progressivi corrispondono esattamente a quelli riportati nel primo volume del *Registro d'Ingresso dei cimeli*, cioè l'inventario generale manoscritto originale del museo. Ciò significa che gli oggetti non erano stati registrati in ordine d'acquisizione, ma inseriti seguendo la numerazione topografica dell'esposizione. La scoperta è importante in quanto dimostra che prima si procedette all'allestimento del museo e solo in un secondo momento si iniziò a redigere l'inventario.

Datare l'inventario permette quindi di datare il *Catalogo*. Scorrendo il *Registro d'Ingresso* prendiamo come riferimento il primo 'Riassunto a valore', cioè il primo totale dei valori attribuiti agli oggetti, datato 1 agosto 1925. L'ultimo oggetto ha numero 1500. Dato che gli oggetti del *Catalogo* hanno tutti un numero inferiore a questo, è molto probabile che sia stato pubblicato attorno al 1925. Dall'oggetto 1501 in poi il *Registro d'Ingresso* elenca i beni man mano che vengono presi a carico dal museo, secondo la prassi più corretta.

Il costante arrivo di oggetti, come ad esempio una serie di *ex-voto* marittimi, determinò spostamenti e variazioni nell'allestimento, tanto che nel 1935 si rese necessaria la pubblicazione della *Guida Catalogo del Museo Storico Navale di Venezia*. Il testo è privo di piantina e gli oggetti non sono indicati dal numero d'inventario generale, ma da una cifra che riparte dal numero 1 ad ogni sala. Per orientare il visitatore le pareti sono segnate da lettere dell'alfabeto. Questo sistema espositivo è riscontrabile nelle due fotografie con la marcatura Giacomelli semplice (fig. 6). Nei cartellini apposti sui mortai si intravede il numero 1, su quelli delle armi alle pareti il numero 2 e il

numero 3 sotto un'iscrizione in arabo, esattamente come riportato nella *Guida Catalogo* a pagina 24, «Ricordi della Guerra Libica»: «1- Mortai (2) presi nel forte Sultaniè a Tripoli. 2- Armi varie turche. 3- Iscrizione in marmo, tolta ad una Moschea.» e così per i numeri successivi. A pagina 64 della *Guida Catalogo* si legge: «Saletta XII. 1- Quadro ad olio in legno di ignoto veneziano del secolo XV: la Vergine col bambino. 2-Ex-voto (40) dei secoli XVI e XVII appartenenti al Santuario della Madonna dell'Arco (Napoli). 3- Ex-voto (30) dei secoli XVIII, XIX e XX appartenenti alla Chiesa del Carmine di Torre del Greco.» Il momento espositivo è perfettamente riscontrabile nelle ultime tre immagini della serie (fig. 7).

Le 17 fotografie dell'album danno un'interessante visione d'insieme sulle collezioni e sull'allestimento. Osservandole si ha una sensazione di affollamento. Gli oggetti, disposti su più file, coprono tutte le superfici disponibili, perfino il soffitto, dove sono distese le bandiere in una sorta di *horror vacui*, mentre pedane in legno dipinte a finto marmo sorreggono gli oggetti posti a terra. Alle pareti del secondo piano una *boiserie* in legno scuro presenta mensole aggettanti, sottili paraste e supporti intagliati. È racchiusa da una cornice bianca modanata, così come le finestre sono bordate in bianco. La *boiserie*, forse esistente già dai tempi del 'Museo dell'Arsenale', dovette influenzare molto la disposizione degli oggetti, che non sempre s'adattavano bene allo spazio in cui erano collocati. È il caso di un disegno al secondo piano: la cornice che lo racchiude sporge leggermente dalla parete su cui è appesa (fig. 3, a sinistra). Al primo piano non c'era *boiserie* ma carta da parati e cornici lungo il soffitto, mentre al piano terra le pareti erano coperte da perline verniciate in bianco o da tele di juta.<sup>13</sup> Questo allestimento può essere considerato ancora di stampo ottocentesco, con richiami alla tradizione espositiva delle armerie e a quella più antica delle *Wunderkammer*, specialmente per la gran varietà di tipologie di oggetti esposti e l'idea di collocarne alcuni al soffitto. Non sappiamo se Nani Mocenigo fu aiutato nell'impresa da altri studiosi, né se ebbe la possibilità di confrontarsi con realtà museali legate alla mariniera. All'epoca in Italia non esistevano altri musei navali ma solo poche collezioni private e alcune raccolte di scuole nautiche.<sup>14</sup>

13 MSNV, «Fabbricati. Restauri dal 1947 al 1949. Riapertura».

14 Ad esempio la Collezione Navale dell'ingegnere Fabio Garelli di Genova (visibile al pubblico solo a partire dal 1925) e le raccolte dell'Istituto Nautico di Napoli. Nella straniera ma vicina Trieste era attiva dal 1911 l'Esposizione Marittima Permanente,





Figura 2. Il salone del primo piano nella vecchia sede del museo. Venezia, MSNV. © Marina Militare, foto Giacomelli



Figura 3. Il salone del secondo piano nella vecchia sede del museo. Venezia, MSNV © Marina Militare

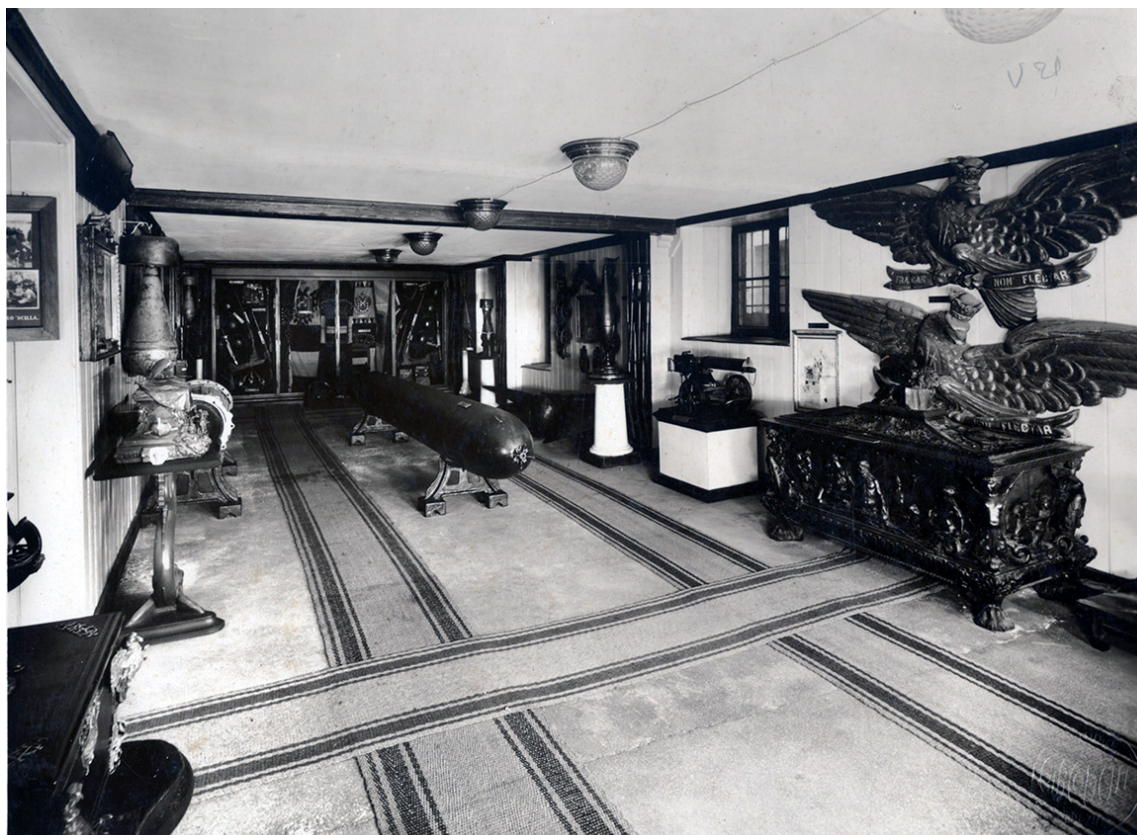


Figura 4. Sala a pianterreno nella vecchia sede del museo. Venezia, MSNV. © Marina Militare, foto Giacomelli

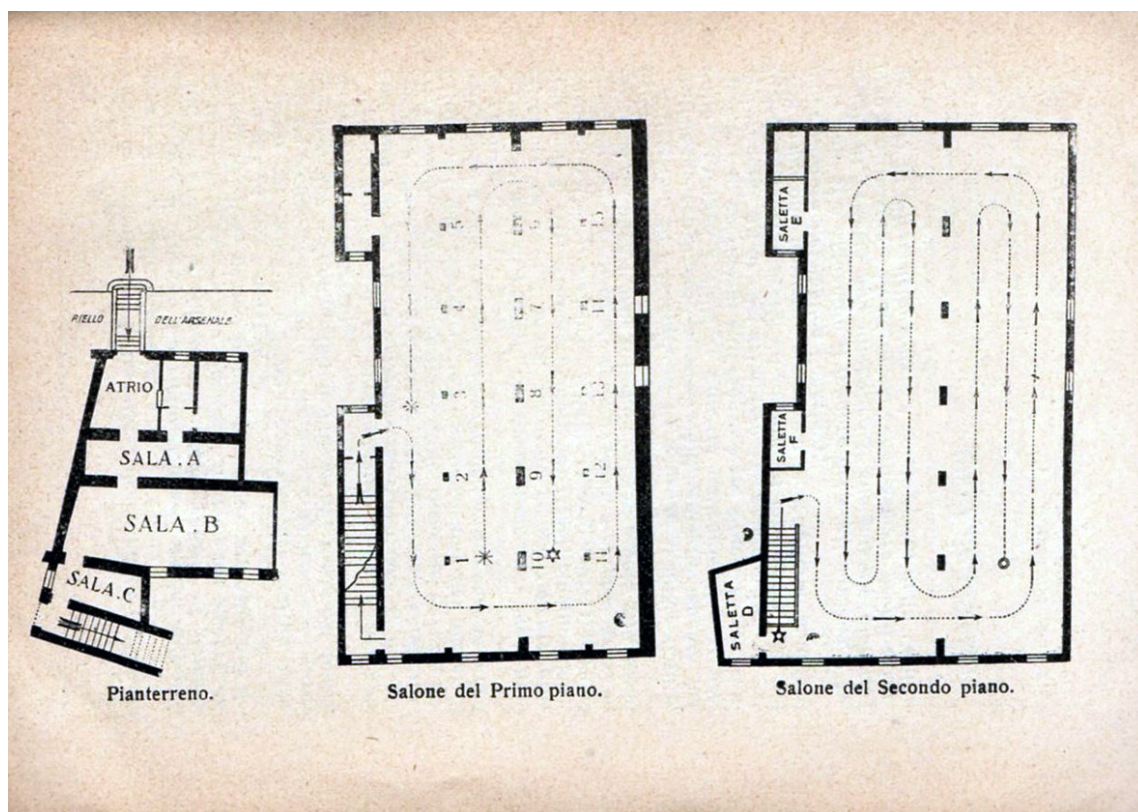


Figura 5. Pianta della vecchia sede e percorso di visita. *Catalogo del Museo Storico Navale*. Venezia



Figura 6. Sala al piano terra in cui erano esposti i cimeli della guerra di Libia. Venezia, MSNV. © Marina Militare, foto Giacomelli

Mancando un riscontro sul territorio nazionale, bisognava guardare ai musei stranieri, quali il Musée de Marine o il Royal Navy Museum, anch'essi a gestione militare. Non è però attestato alcun viaggio all'estero del Capitano per ragioni museografiche. A livello locale, un possibile esempio era dato dal museo Correr, sia per le raccolte storico-artistiche che per quelle etnografiche. Tuttavia il Museo Navale si differenziava dal Museo Civico per le ambizioni nazionali e gli intenti celebrativi.<sup>15</sup> Tralasciando le conoscenze effettive del curatore e prendendo un punto di vista più generale, notiamo che il nostro museo non s'allontana dallo spirito dell'e-

poca, che ancora predilige stanze fitte di opere e accumuli eterogenei, ma non giunge ai risultati d'ambientazione di altre esperienze coeve o di poco successive.<sup>16</sup>

Il fattore vincolante nell'allestimento era la mancanza di spazio, troppo risicato in rapporto alla quantità di oggetti che si voleva esporre. Il problema si palesò fin da subito:

Oggi però i locali destinati al Museo si dimostrano insufficienti a contenere tutto il materiale raccolto e perciò è necessario prevedere in un prossimo avvenire il suo ampliamento, che non ritengo difficile né eccessivamente

poi Museo del Mare dal 1932. Non sono noti scambi tra questo istituto e quello di Venezia, che invece trasferì molti beni dal Museo dell'Arsenale di Pola, chiuso in seguito al disfacimento dell'Impero Austroungarico (Nani Mocenigo, 1922).

**15** Interessante, ma al di là degli intenti di questo articolo, sarebbe un confronto tra i cataloghi e le fotografie storiche dei due musei ed una riflessione sul contesto museale veneziano dell'epoca.

**16** Museo fitto il Bardini a Firenze, eterogeneo e accumulatore il Museo artistico industriale e Galleria Davia Bargellini a Bologna. Per i musei d'ambientazione cf. *Museografia italiana negli anni Venti* (2003).



Figura 7. Saletta degli ex-voto. Venezia, MSNV. © Marina Militare

costoso. Ciò è necessario anche perché, divulgandosi sempre più l'esistenza del Museo, ad esso affluiranno continuamente ricordi, cimeli e trofei offerti da personalità eminenti che già appartennero alla Marina o da privati ammiratori dell'istituzione. (Nani Mocenigo 1926, 6)

Anche le dimensioni dei beni furono determinanti, in particolare i grandi modelli navali o il monumento ad Angelo Emo, che non potevano certo avere giustizia nelle anguste sale a pianterreno. E così il percorso espositivo dovette andare a ritroso per conservare il filo cronologico e tematico. Ma nonostante l'affastellamento, le cornici, gli elementi decorativi e la gran varietà di cose, l'impressione generale è molto gradevole e comunica ordine e curata eleganza.

#### 4 Le criticità

La maggior parte degli oggetti è riconoscibile nelle attuali collezioni. È quindi possibile fare una valutazione sullo stato di conservazione anche in rapporto alla situazione odierna, per cui alcune criticità, soprattutto nei disegni e nelle stampe, furono in parte causate proprio da quell'esposizione. È il caso di due portolani appesi in prossimità di una finestra che inondandoli di luce ha contribuito al viraggio dei colori e all'ingiallimento della carta. I modelli di navi, a parte un paio, erano privi di vetrina, e poggiavano liberi su pedane o su tavoli retti da eleganti basamenti a forma di delfino. Questi basamenti sono un ottimo esempio di arredamento museale ottocentesco. La versione squamata infatti - ve n'è anche una liscia - risale addirittura al 1881, come si evince dal saggio *Le Triremi* di Luigi Fincati nel quale un'immagine illustra un modello di galea veneziana ricostrui-

to appositamente per il museo ed esposto su un tavolo retto proprio dai quei particolari basamenti (1881). Il loro uso contribuiva a creare, e contribuisce ancora, un senso di uniformità al percorso di visita, fattore che rende auspicabile la loro corretta conservazione.

Tornando alle fotografie, furono probabilmente commissionate per documentazione interna e poi messe da parte con superficialità. Destino condiviso con l'intero fondo fotografico del museo, molto ricco ma poco noto, solo di recente utilizzato e per nulla studiato. Soprattutto mal conservato, con lastre e negativi in pessime condizioni. La situazione dispiace e contrasta con l'alto valore documentario che potrebbe esprimere la fototeca. La scoperta della serie dedicata agli interni museali è uno degli esempi più importanti di questo valore, poiché amplia il punto di vista sulla storia del museo - sia in rapporto alla vecchia sede sia nel confronto con l'attuale spazio museale - e fornisce una visione d'insieme sulle collezioni. È inoltre uno strumento di analisi per la storia di singoli oggetti e fonte primaria di studio per la museografia nel contesto veneziano dell'epoca. Attribuendo finalmente significato alle antiche immagini si vuole dare attenzione anche alla fototeca, nella speranza che le buone pratiche di conservazione e divulgazione siano ben presto ripristinate.

### Abbreviazioni

BMC = Venezia, Biblioteca del Museo Correr.  
 FFC = Venezia, Fototeca della Fondazione Giorgio Cini.  
 MSNV = Venezia, Museo Storico Navale: archivio, registri di inventario e fototeca.

### Bibliografia

*Progetti e lavori* (1877). *Progetti e lavori per riordinamento ed ingrandimento dell'Arsenale marittimo di Venezia. Parte 1. Memoria del maggior generale Felice Martini redatta per*

*incarico del Ministero della Marina.* Venezia: Stabilimento tipografico di G. Antonelli.  
*Progetti e lavori* (1898). *Progetti e lavori per riordinamento ed ingrandimento dell'arsenale marittimo di Venezia: memoria redatta per incarico del Ministero della Marina. Parte 2.* Roma: Tip. Dell'unione Cooperativa Editrice.  
*Museo Civico e Raccolta* (1899). *Museo Civico e Raccolta Correr di Venezia. Elenco degli oggetti esposti.* C. Ferrari: Venezia.  
*Catalogo del Museo storico navale.* Venezia (s.d.). Milano: Associazione Nazionale "Amici degli Orfani".  
*Guida catalogo* (1935). *Guida catalogo del Museo storico navale di Venezia.* Roma: Ufficio storico della R. Marina, Ministero della Marina.  
*Museografia italiana negli anni Venti* (2003). *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione.* Feltre: Comune.  
 Berchet, Federico (1899-900). «Le sale d'armi del Consiglio dei dieci nel Palazzo ducale di Venezia». *Atti del reale Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, T. 59. Pt. 2.  
 Casoni, Giovanni (1829). *Guida per l'Arsenale di Venezia.* Venezia: tipografia di Giuseppe Antonelli.  
 De Lucia, Giuseppe (1908). *La Sala d'Armi nel Museo dell'Arsenale di Venezia: catalogo storico, descrittivo, documentato.* Roma: Rivista Marittima.  
 Fincati, Luigi (1881). *Le triremi.* Roma: Barbera.  
 Nani Mocenigo, Mario (1922). «Il museo storico navale». *Rivista mensile della città di Venezia*, 1(3), 5-8.  
 Nani Mocenigo, Mario (1926). «Il Museo Storico Navale». *Bollettino dell'Ufficio Storico*, 5.  
 Nebbia, Ugo (1923). «Le sale d'armi del consiglio dei Dieci». *Emporium*, giugno, 357-72.  
 Peressutti, Silvia (2014-5). *Il Museo Storico Navale di Venezia: storia delle collezioni* [tesi magistrale]. Venezia: Università Ca' Foscari.  
 Ricciotti Bratti, Daniele (1912). «L'armeria del Museo Correr di Venezia». *Arte Nostra*. Treviso.  
 Zanelli, Guglielmo (2011). «Giovanni Casoni, ingegnere al servizio di Venezia». Ventrice, Pasquale (a cura di). *Guida per l'Arsenale di Venezia.* Sommacampagna: Cierre.

# Rivista annuale

Rivista del Dipartimento  
di Filosofia e Beni Culturali  
dell'Università Ca' Foscari Venezia



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

