

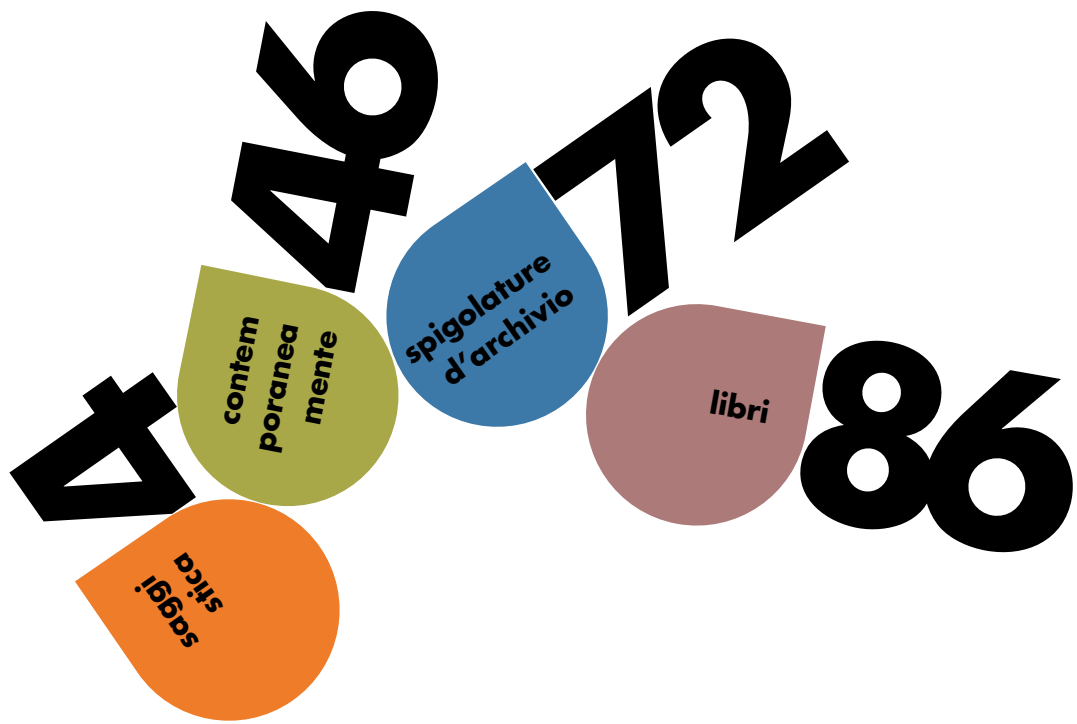
il tratt

RIVISTA DI ARTE E CULTURA
DELL'ASSOCIAZIONE AMICI DEL CHIERICI ONLUS



anno 5
numero 1
giugno 2015





editoriale

Gian Andrea Ferrari..... pag 3

saggistica

Continuità ed innovazione nella trattatistica d'arte a Firenze fra '300 e '400

Il caso di Cennino Cennini e Leon Battista Alberti

Franco Caroselli pag 4

Piero della Francesca nella sua doppia veste di disegnatore e matematico

a Palazzo Magnani di Reggio Emilia.

Aurora Marzi pag 32

contemporaneamente

L'immagine del corpo femminile

(The image of the female body)

Valentina Mariani pag 46

Il Sacro Cuore di Lucio Fontana a Baragalla di

Reggio Emilia. Restauro e montaggio meccanico.

di Augusto Giuffredi e Claudia Rocchini pag 62

spigolature d'archivio

La cedola di monacazione della Badessa benedettina Maria Teresa Maruffi di Piacenza - 1801

Gian Andrea Ferrari..... pag 72

libri

Per Galileo Scorticati

scultore reggiano del 900 pag 86

credits..... pag 94

In copertina:

Galileo Scorticati

Nudo – Pennarello su carta di cm. 30 x 20

Biblioteca Panizzi Reggio Emilia

di gian andrea ferrari

Con questo numero del giugno 2015 inizia il quinto anno di pubblicazione de Il Tratto. Devo dire che, quando siamo partiti nel 2011, nessuno pensava che saremmo riusciti ad arrivare ad un risultato così lusinghiero. L'impostazione strettamente volontaria che caratterizza il nostro lavoro, se rappresenta la nostra forza, mostra anche tutta la nostra debolezza, e questo capita quando in qualcuno viene a mancare quello spirito di dedizione che ci ha permesso di raggiungere mete insperate e di superare non poche difficoltà. Sono gli incerti dell'impresa in cui abbiamo voluto imbarcarci e li accettiamo, sapendo che sono superabili aumentando l'impegno e tenendo fede ai propositi di partenza: solo arte e cultura, proposte per stimolare l'amore alle cose belle in chi le va cercando e le vuole apprezzare con spirito autentico.

Del resto è troppa la passione che ci anima e troppa la gioia che proviamo quando possiamo offrire i risultati delle nostre ricerche a chi ci segue e ci legge con altrettanta benevolenza e simpatia.

Così ecco che cosa propone questo nuovo numero de Il Tratto

Apriamo con la saggistica presentando due articoli sulla trattatistica d'arte prerinascimentale e rinascimentale. Il primo è di Franco Caroselli che ci conduce all'interno di questa importante teoretica dell'arte elaborata in primis nella Firenze del '300 e del '400. La fucina fiorentina emerge come un vero crogiuolo in cui si confrontano e si raffinano i principi che sosterranno la ricerca e lo sviluppo dell'arte rinascimentale.

Gli esiti di queste elaborazioni infatti saranno raccolti da artisti, matematici e letterati del XV° secolo, tra cui emerge con forza la figura di Piero della Francesca, la cui visione e le cui straordinarie capacità innovative ci vengono presentate attraverso il secondo contributo curato da Aurora Marzi.

La nostra collaboratrice approfitta della mostra che Reggio Emilia ha dedicato al grande artista di San Sepolcro ed in special modo ai suoi volumi di trattatistica, per presentarne la figura di teorico della pittura e per valutarne l'influenza esercitata su tutto il movimento rinascimentale e sull'arte occidentale in genere. Ne esce un quadro di grande interesse che speriamo di poter approfondire in un prossimo numero, valutando in particolare quanto questa teoretica ha influito anche sull'insegnamento accademico dell'arte

figurativa e decorativa, giungendo in tal modo ad influenzare anche l'arte moderna.

Per la rubrica "contemporaneamente" ospitiamo un articolo della giovane neolaureata Valentina Mariani, che per la prima volta collabora con noi e ci presenta un tema molto discusso: l'immagine del corpo femminile nell'arte contemporanea. Un excursus sulle proposte creative di alcune fra le più note artiste del momento (e non solo) che usano il proprio corpo e quello femminile in genere per una comunicazione visiva sulla difficile condizione della donna e sulle tante aspettative spesso andate deluse.

In contrapposizione a questa visione, basata soprattutto sugli effetti sensoriali e trasformativi, proponiamo un articolo che ci introduce in un mondo femminile fatto di prospettive certe e di percorsi definiti, non legati alla corporeità. E' quello che siamo riusciti a scoprire "leggendo" una cedola di monacazione di oltre duecento anni fa, predisposta su una pergamena miniata che dichiarava i voti della giovane nobile piacentina Maria Teresa Maruffi, una delle figure religiose emiliane più importanti del secolo XIX°.

Una vera sorpresa, soprattutto per la profondità simbolico-religiosa che è contenuta in questo documento, scoperto da chi scrive in una collezione privata reggiana.

Come è grande la nostra gratitudine verso Augusto Giuffredi ed Claudia Rocchini, che ci hanno consentito di poter pubblicare l'esito del loro lavoro di restauro e di rimontaggio del grande pannello in maiolica del Sacro Cuore di Lucio Fontana, oggi collocato nell'omonima chiesa a Baragalla di Reggio Emilia.

Questa relazione, già presentata in altro ambito di studi, va a implementare il quadro di conoscenze su quest'opera del grande artista di Buenos Aires, dopo il nostro primo articolo apparso su Il Tratto n° 5 del dicembre 2013. Con essa si ha la rara occasione di entrare nel vivo della tecnica creativa di Fontana, tecnica, in questo caso, applicata alla ceramica.

Infine la pubblicizzazione di una nostra iniziativa. L'associazione Amici del Chierici-onlus ha assunto l'iniziativa di predisporre un catalogo completo dell'opera dello scultore reggiano Galileo Scorticati. Il desiderio del gruppo promotore è quello di poter produrre non solo un tale catalogo, ma, se possibile, predisporre anche una mostra retrospettiva per valorizzare la figura di questo artista oggi un po' dimenticato, ma tanto apprezzato, nel passato, anche al di là dei confini reggiani.

Una bella sfida che speriamo di poter vincere.

**CONTINUITA'
E INNOVAZIONE
NELLA
TRATTATISTICA
D'ARTE
A FIRENZE TRA
'300 E '400.**

**IL CASO DI
GENNINO GENNINI
E LEON BATTISTA
ALBERTI.**

1. La critica artistica a Firenze alla fine del Trecento.

Credette Cimabue ne la pintura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido,
sí che la fama di colui è scura. (*Purg.*, XI, 94-96)

Con questa celeberrima terzina Dante – per dirla con un giudizio altrettanto celebre di Roberto Longhi – “aveva issofatto fondato anche la critica, e perciò la storia, dell’arte italiana” a Firenze all’apertura del XIV secolo.¹ Con la terzina successiva:

Cosí ha tolto l’uno all’altro Guido
la gloria della lingua; e forse è nato
chi l’uno e l’altro caccerà del nido. (*Purg.*, XI, 97-99)

il poeta aveva anche stabilito una importante corrispondenza tra fare artistico e fare poetico, e così facendo “getta il ponte tra cultura letteraria classicheggiante, erudita e critica, e arte figurativa”.² In effetti, mettendo in correlazione il rapporto tra due celebri poeti, un più anziano Guido (Guinizzelli) con un più giovane Guido (Cavalcanti), e il rapporto tra due celebri pittori, Cimabue e Giotto, questi versi conferiscono nuova autorità e attualità alla vecchia idea che la poesia e la pittura siano due arti sorelle, secondo l’antica e celebre similitudine oraziana *ut pictura poesis*.³ Vale qui anche notare che “fondando” la critica dell’arte italiana, Dante istituisce insieme, o sarebbe meglio dire ancora che riporta a nuova vita, un’altra categoria critica che avrà progressivamente sempre più fortuna nel corso del Trecento e poi del Quattrocento nel campo della storiografia artistica: quella che mette in correlazione due pittori di due generazioni successive secondo una prospettiva di sviluppo progressivo: il giovane allievo supera sempre il vecchio maestro, come già aveva narrato Plinio a proposito di Apollodoro e Zeusi o Apelle.⁴ Nell’ultimo quarto del XIV secolo Filippo Villani scrisse il *Liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosis*

civibus, la cui prima stesura è attribuita agli anni 1381-82, nel quale incluse brevi biografie di molti uomini famosi fiorentini distintisi in vari campi di attività, tra cui anche alcuni pittori.⁵

Il libro del Villani si divide in due parti: la prima narra la leggenda della fondazione di Fiesole e quella, più tarda, di Firenze; la seconda si occupa dei suoi più illustri cittadini, divisi in classi a seconda della loro attività. Il capitolo sui pittori segue quello sui musicisti e precede quello sui buffoni (*facetissimi ystriones*). Per cominciare, il Villani cerca una giustificazione del fatto di aver incluso nella categoria dei grandi uomini anche gli artisti, portando come prova a discarico il precedente costituito dagli scrittori antichi che avevano parlato di Zeusi, Prassitele e Apelle:

Vetustissimi qui res gestas conspicue descripsere pictores optimos, ymaginum atque statuarum sculptores cum aliis famosis viris in suis voluminibus miscuerunt. [...]

Igitur inter illustres viros eorum annalibus Zeusim, Policretum, Phydiam, Praxitellem, Mironem, Appellem, Conon et alios huiusmodi artis insignes indiderunt. Micchi quoque fas sit hoc loco, irridentium pace dixerim, egregios pictores florentinos inserere, qui artem exanguem et pene extinctam suscitaverunt.⁶

Dopodiché parla brevemente di cinque pittori della generazione di Dante, e così su di essi si esprime:

Inter quos primus Iohannes, cui congnomento Cimabue nomen fuit, antiquatam picturam et a nature similitudine pictorum inscitia pueriliter discrepantem cepit ad nature similitudine quasi lascivam et vagantem longius arte et ingenio revocare. [...]

Post hunc, strata iam in nivibus via, Gioctus, non solum illustris fame decore antiquis pictoribus comparandus, sed forte arte et ingenio preferendus, in pristinam dignitatem nomenque maximum picturam restituit. Huius enim figurate radio ymagine ita liniamentis nature conveniunt, ut vivere et anelimum spirare contuentibus videantur. [...]

Ab hoc viro laudabili, velud a fonte abundantissimo et sincero picture, rivuli nitidissimi defluerunt, qui novatam emulatricem nature picturam pretiosam placidamque conficeret. Inter quos Masius [...] Stephanus [...] Taddeus.⁷

Il modello descrittivo dello sviluppo della pittura trecentesca che Villani propone è, con tutta evidenza, contenuto in una sequenza che può essere riassunta in questo modo: Cimabue fu il primo a riscattare la pittura dalla decadenza; Giotto ha completato il recupero raffigurando le cose in modo migliore, più vicine al naturale; da questi è derivata una schiera di allievi che hanno proseguito nella strada dell'imitazione della natura. Il rapporto tra Cimabue e Giotto, già evidenziato da Dante, viene così a precisarsi secondo uno schema lineare profeta-salvatore-apostoli, caricandosi inoltre di una valenza discriminativa molto forte, secondo una scala di priorità cronologica e qualitativa: Cimabue è venuto prima, ma Giotto ha prodotto un'arte migliore.⁸ Questo modello interpretativo della relazione che si stabilisce fra i due pittori fiorentini deriva al Villani dalla lettura della *Naturalis historia* di Plinio: il rapporto fra Apollodoro e Zeusi di cui riferisce lo scrittore latino,⁹ viene riutilizzato per definire in che modo si colloca Cimabue rispetto a Giotto. Fu Apollodoro a dare per primo una apparenza di realtà alle sue figure ("hic primus species exprimere instituit"), così come fu Cimabue che riportò la pittura nella direzione della verosimiglianza naturale. Zeusi seguì questa strada entrando attraverso la "porta aperta" da Apollodoro ("ab hoc artis fores apertas"): allo stesso modo Giotto restituì dignità all'arte pittorica percorrendo la strada aperta da Cimabue ("strata iam in novis via"). Ma fu Zeusi che portò alla sua massima gloria il pennello dell'artista ("penicillum [...] ad magnam gloriam perduxit"), così come Giotto riportò la pittura alla reputazione più alta, ormai da tempo non più raggiunta ("in pristinam dignitatem non minus maximum pictura restituit"). Il debito nei confronti di Plinio è evidente.

Il Villani, inoltre, utilizza altre categorie critiche non nuove, ma le utilizza in modo superficiale, quasi come ornamento retorico del discorso. Era a quelle date un luogo comune ben noto, utilizzato come una formula

di elogio del tutto canonica negli ambienti umanistici, il giudizio "meglio degli antichi": quindi l'asserzione "Giotto deve essere preferito ai pittori classici" non può essere presa come un giudizio estetico veramente meditato e consapevole, ma solo come fioritura epidittica, come elogio convenzionale.

D'altra parte la grande considerazione che il Villani mostra di nutrire nei confronti di Giotto, presentato come il vertice assoluto della pittura al cui confronto l'età presente appare degradata, non è riposta nel fatto che egli abbia formato il suo stile ad imitazione degli esempi dell'antichità, ma in quanto "le figure rese col suo pennello sono così simili alle immagini che ci offre la natura, che a chi guarda sembrano vivere e respirare".¹⁰ Anche questo giudizio, sebbene più sentito e autentico, non rappresenta ancora una novità in quanto riporta in vita un modello interpretativo critico già ampiamente diffuso nella letteratura classica, incentrato sulla teoria dell'arte come imitazione della natura, e la storia dell'arte come storia del progresso tecnico verso l'imitazione perfetta.¹¹ Si appoggia, inoltre, sul celebre aneddoto riportato da Plinio in cui si narra che la pittura di Zeusi era in grado di rappresentare in modo talmente fedele la natura da ingannare persino gli uccelli.¹²

Tra le altre categorie critiche umanistiche utilizzate dal Villani particolare rilievo assume la coppia *ars-ingenium*. Si tratta di una diade concettuale già nota alla retorica classica: *ars* era la capacità tecnica ottenuta attraverso il rispetto delle regole e l'imitazione, mentre *ingenium* era il talento innato e la ricchezza fantastica, e come tale non poteva essere imparato. Così "in ogni impresa artistica ciascuna presiedeva ad un ambito: l'*ingenium*, ad esempio, era particolarmente connesso con l'invenzione, l'*ars* più con lo stile".¹³ Il Villani mantiene i due termini costantemente legati, usandoli come una unitaria espressione di elogio, senza giocare sulla possibilità di distinzione interna, come fa invece Loren-

zo Ghiberti nei suoi *Commentarii*, riecheggiando l'*Ars poetica* di Orazio:¹⁴

Lo ingegno sança disciplina o la disciplina sança ingegno non può fare perfetto artefice.¹⁵

Anche parlare di Giotto in termini di 'rinascita' non costituiva una scelta originale. La medesima figura retorica viene impiegata dallo stesso Villani nella vita di Dante:

Ea igitur [poesi] iacente sine cultu, sine decore, vir maximus Dante Allagerii quasi ex abisso tenebrarum erutam revocavit in lucem, dataque manu iacentem erexit in pedes.¹⁶

Essa inoltre era stata già impiegata da Boccaccio per presentare Giotto nella novella di Forese da Rabatta:

E l'altro, il cui nome fu Giotto, ebbe uno ingegno di tanta eccellenza che niuna cosa dalla natura, madre di tutte le cose e operatrice, col continuo girar de' cieli, fu prodotta, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipingesse, sì simile a quella che non simile, anzi più tosto dessa paresse: in tanto che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto. E per ciò, avendo egli quella arte ritornata in luce, che molti secoli sotto gli error d'alcuni, che più a dilettar gli occhi degl'ignoranti che a compiacer allo 'ntelletto de' savj dipingendo intendevano, era stata sepulta, meritamente una delle luci della fiorentina gloria dir si puote.¹⁷

Giotto, pertanto, anche secondo Boccaccio, ha avuto il merito di riportare in luce un'arte che ormai era sepolta "sotto gli errori" di non meglio identificati "alcuni". Il ruolo del maestro Cimabue qui è del tutto ignorato: Giotto è l'uomo nuovo e il merito del rinnovamento della pittura è tutto suo. "Sono passati appena venti anni dalla morte di Giotto, e il Boccaccio ha lucida coscienza che un'era nuova comincia per l'arte nel nome di Giotto",¹⁸ con la consapevolezza dell'idea di una linea ascendente di sviluppo della pittura, la stessa già adombrata da Dante.

Anche per Boccaccio tale rinnovamento va in direzione della *mimesis*: la pittura di Giotto è talmente simile alle cose della natura che è in grado di ingannare il senso visivo degli uomini al punto da far credere vero quello che è dipinto. Già nelle parole dell'autore del *Decameron*, pertanto, troviamo riecheggiato il famoso giudizio di Plinio sui pittori antichi. Ma Boccaccio, prima del Villani, procede ben oltre, anticipando uno dei motivi conduttori della critica umanistica: l'arte di Giotto compiace allo " 'ntelletto de' savj", mentre l'arte precedente, quella medievale, diletta "gli occhi degl'ignoranti": viene introdotto così un criterio estetico che fa riferimento alla preparazione intellettuale e alla capacità razionale dell'osservatore.

È probabile, come è stato affermato, che Boccaccio abbia ricavato "il proprio schema da una frase delle *Institutiones oratoriae* di Quintiliano: *Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem*"¹⁹ con la quale lo scrittore latino voleva distinguere il giudizio dei competenti dell'arte che giudicano la *ratio* dell'opera d'arte, da quello degli incolti nei quali l'opera provoca solo piacere esteriore. Tuttavia va ricordato che lo stesso *topos* venne utilizzato nel 1370 da Petrarca nel suo testamento con il quale legava al signore di Padova Francesco da Carrara, suo protettore, una tavola di Giotto di sua proprietà raffigurante una Madonna col Bambino:

Et predicto igitur domino meo Paduano [...] dimitto tabulam meam sive iconam beate Virginis Marie, operis lotti pictoris egregii [...] cuius pulchritudinem ignorantes non intellegunt, magistri autem artis stupent.²⁰

È evidente, allora, che anche Petrarca, i cui rapporti di amicizia con Boccaccio sono noti, distingueva tra il crudo piacere dei sensi e una forma di godimento più complesso e intellettuale che l'opera d'arte poteva offrire. Va però detto che, al di là del riconoscimento

che Petrarca fa della grandezza di Giotto – del tutto convenzionale, per la verità –, è noto che le sue preferenze andavano alla pittura di Simone Martini che sembra abbia conosciuto personalmente e del quale apprezzava certamente i modi raffinati e l'incanto cromatico delle immagini irreali, poiché in essa vedeva "lo specchio non del terreno ma del divino".²¹

2. Il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini

La consapevolezza di una concezione sequenziale dello sviluppo artistico dei pittori attivi a Firenze doveva essere molto sviluppata nella città se Cennino Cennini, pittore egli stesso, descrive in questo modo la sua genealogia artistica in apertura del suo *Libro dell'arte*:

Sì chome picholo membro essercitante nell'arte di dipintoria, Cennino d'Andrea Cennini da Cholle di val d'Essa nato, fui informato nella detta arte XII anni da Agnolo di Taddeo da Firenze, mio maestro, il quale imparò la detta arte da Taddeo suo padre; il quale suo padre fu battezzato da Giotto e fu suo discepolo anni ventiquattro.²²

Cennino scrisse il *Libro dell'arte* con tutta probabilità durante il suo soggiorno padovano, documentato almeno tra il 1398 e il 1401, e dovette continuare a lavorarci negli anni successivi, quando la sua presenza sembrerebbe attestata di nuovo in Toscana, a Colle Val D'Elsa, da un affresco datato 1403, firmato "Opus Cennini Andreae de Colle". Una data *ante quem* è fornita da un documento del 1427 nel catasto di Colle nel quale Cennino risulta già morto.²³ La stesura disordinata del testo fa pensare che il trattato sia rimasto incompiuto: è stato ipotizzato che fosse stato scritto per l'Arte dei pittori della città di Padova, a cui però non è verosimilmente mai giunto. Di fatto il testimone più antico dell'opera è un manoscritto fiorentino del 1437.²⁴ Il *Libro* del Cennini è oggi considerato il trattato di pittura "più famoso e importante del tardo medioevo,

un piccolo capolavoro di compilazione, redatto attingendo a più fonti, integrate con osservazioni ed esperienze personali",²⁵ che, anche se non compiuto, resta comunque "un documento senza eguali per ricostruire molti aspetti della pittura italiana del Trecento".²⁶ Si tratta di un manuale "didattico" del mestiere del pittore in cui vengono sistematizzati e presentati i saperi tecnici e le pratiche di una bottega trecentesca nella quale si assume ogni genere di lavoro, dall'affresco alla pittura su tavola, ma anche decorazioni di stendardi e gonfaloni, progetti per ricamatori, divise per tornei, e altri lavori di piccolo artigianato.

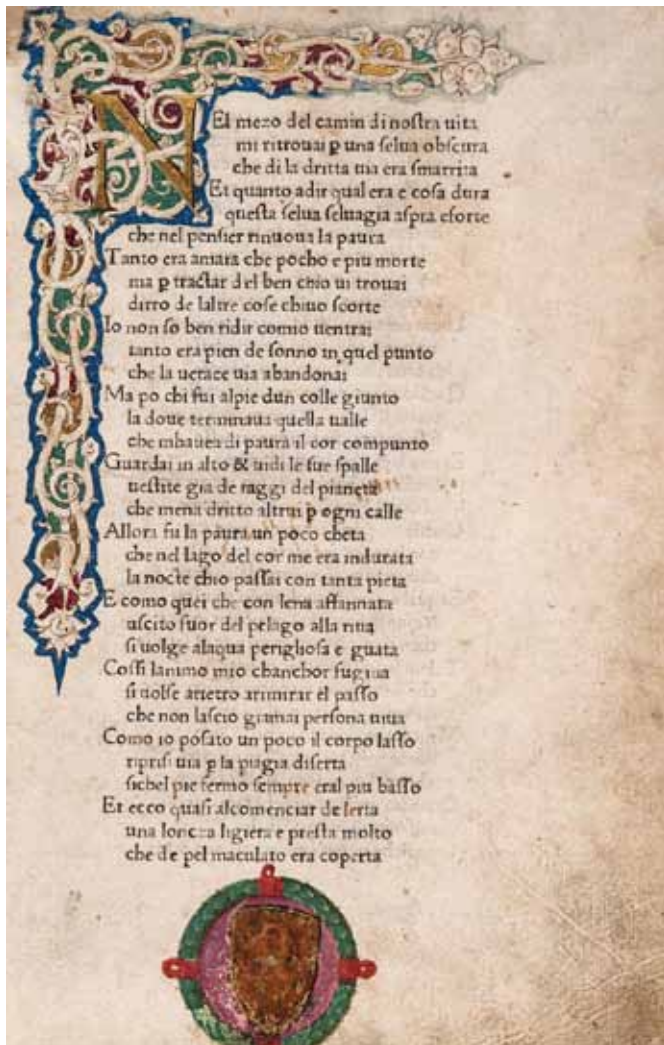
Il *Libro dell'arte* ha una struttura ben precisa, resa più evidente dalla suddivisione in capitoli, in parte dovuta alle edizioni a stampa del XIX secolo.²⁷ I primi quattro (I-IV) riguardano considerazioni generali sull'arte della pittura e sui costumi che si addicono all'artista; i successivi trenta capitoli sono dedicati al disegno (V-XXXIV); seguono poi i capitoli su colori e pennelli (XXXV-LXVI), e quelli sulle varie tecniche di pittura su muro e su tavola (LXVII-CXL); infine sono illustrati lavori di arte decorativa di ogni genere ([CXLII]-[CLXXXIX]). Non deve però essere considerato come uno dei numerosi ricettari medievali che riportano ricette e formule per la preparazione di colori o di altri materiali ad uso dei pittori. Rispetto ad un suo famoso antecedente, la *Diversarum artium schedula* compilata dal prete Teofilo nel XII secolo, nel trattato cenniniano l'accento è spostato verso gli aspetti operativi del fare artistico: così il Cennini non insegna a fabbricare il rosso cinabro poiché

questo colore si fa per alchimia, lavorato per lambicho; del quale, perché sarebbe troppo longo a porrer nel mio dire ogni modo e ricetta, lascio stare. La ragione? Perché se tti vorrai affaticare ne troverai assai riciette, e spezialmente pigliando amistà di frati. [Cap. XI]

Consiglia invece di acquistarlo dagli speciali, dai quali ci si può facilmente procurare quello che serve, dando indicazioni per non farsi imbrogliare:



Andrea del Castagno, *Ritratto di Dante Alighieri*, dal *Ciclo degli uomini e donne illustri*, 1448-1451. Affreschi staccati, già a villa Carducci di Legnaia. Firenze, Galleria degli Uffizi. (<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/DanteFresco.jpg>)



Incipit della prima edizione della *Divina Commedia* stampata a Foligno l'11 aprile 1472 da Johann Numeister ed Evangelista Angelini. Ravenna, Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali. (http://anagrafe.iccu.sbn.it/abi/photo/IT/RA/0035/IT-RA0035_incunabolo%201472%20foligno.jpg)

Ma io ti consiglio, perché non perda tempo nelle molte svarianzion di pratiche, pigli pure di quel che trovi da' speziali per lo tuo denaro. E vogli insegnare a ·cchomperallo e chognosciere il buon cinabro. Chompera sempre cinabro intero e non pesto, né macinato. La ragion? Che ·lle più volte si froda co' minio o ·ccho' matton pesto. [Cap. XL]

La differenza con i ricettari medievali risulta ancora più evidente dove Cennino descrive l'impegno di studio e di tempo che comporta il diventare pittore:

Sappi che non vorrebbe essere men tempo imparare, chome prima studiare da piccino un anno a usare i' disegno della tavola; poi stare co' maestro, a bottega, che sapesse lavorare di tutti i membri che apartiene di nostra arte; e stare e incominciare a triare de' colori, e 'mparare a chuociere delle cholle, e triar de' giessi, e pigliar la praticia dello ingessare l'anchone [...] per tempo di sei anni. Poi in praticare a ·ccolorire, adornare di mordenti, far drappi d'oro, usare di lavorare in muro, per altri sei anni, sempre disegnando, non abbandonando mai né in dì di festa né in dì di lavorare. E ·cchosi la natura, per grande uso, si chonvertiscie in buona praticia. [Cap. CIIII]

E in questo convertire la propensione naturale dell'allievo, per forza di esercizio, in "buona praticia" si è voluto riconoscere una "nuova coscienza della personalità dell'artista":²⁸

poi a ·tte intervèrà che ·sse punto di fantasia la natura t'arà concieduto, verai a pigliare huna maniera propia per te, e non potrà essere altro che buona. [Cap. XXVII]

In realtà, quello che sembra essere l'interesse centrale di Cennino è la volontà di codificare una tecnica, un buon modo di lavorare del pittore per produrre manufatti di qualità: il modo della bottega di Giotto, sotto la cui ombra lui, "picholo membro essercitante nell'arte di dipintoria", si è collocato fin dal principio del *Libro*.

Incomincia il libro dell'arte, fatto e composto da ·Cciennino da ·Ccholle, a ·rriverenza d'Iddio e della Vergine Maria [...] e a riverenza di Giotto, di Taddeo e d'Agnolo, maestro di Ciennino. [Cap. I]

Chol nome della Santissima Trinitae ti voglio mettere al cholore. Principalmente chomincio a llavorare in muro, del quale ti informo del modo che dei tenere a passo a passo. [Cap. LXVII]

Le istruzioni "a passo a passo" di Cennino si spingono fino a suggerire le abitudini e i comportamenti personali che meglio si addicono ad un buon pittore. La sua preoccupazione non è quella di salvaguardare il decoro di chi esercita tale professione, ma garantire l'efficienza della mano e quindi la qualità del lavoro:

La tua vita huole essere sempre hordinata, sì cchome avessi a studiare in teologia o filosofia o altre scienze, cioè del mangiare e del bere temperatamente almen duo volte il dì, usando pasti leggieri e di valore, usando vini piccholi, conservando e ritenendo la tua mano, righuardandola dalle fatiche [...] che sono chontrarie alla mano, da darle chagione da gravarla. [Cap. XXVIII]

Non v'è chi non veda come in questo brano Cennino mostri di considerare lo studio della pittura alla pari con quello delle "altre scienze" quali addirittura la teologia e la filosofia: così come per queste, anche la pratica dell'arte richiede la stessa disciplina morale, la stessa rigorosa "vita hordinata". Ciononostante, come già aveva fatto il prete Teofilo nella *Schedula*,²⁹ anche Cennino per spiegare l'origine della pittura risale alla creazione del mondo e al peccato originale a causa del quale l'uomo si è trovato nella necessità di soddisfare i suoi bisogni materiali con "fatiche e esercitii", e di "trovare modo da vivere manualmente" attraverso la pratica di "molt'arti bisognevoli e differenziate l'una dall'altra".³⁰ In questo modo sottintende l'origine "meccanica" dell'arte del pittore. Subito dopo, però, cerca di riscattarla fornendo una definizione dell'arte della pittura in cui fa ricorso, in maniera certamente ingenua e grossolana, ad alcune categorie e concetti di sapore umanistico:

Quest'è un arte che ssi chiama dipignere, che conviene avere fantasia e hoperazione di mano, di trovare cose non vedute

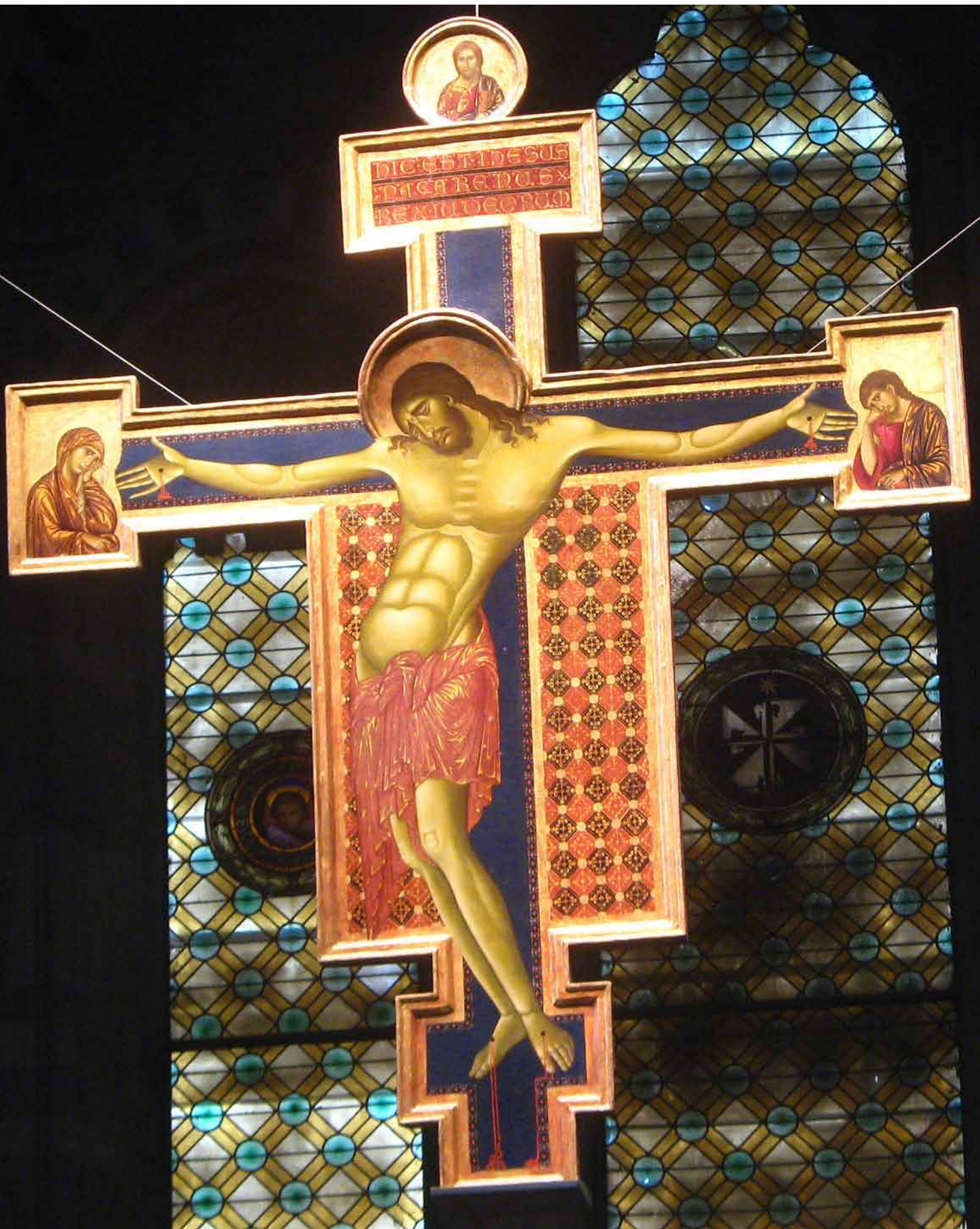
chacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che nonne sia. E con ragione merita metterla a ssedere in secondo grado alla scienza e choronarla di poexia. La ragione è questa: che 'l poeta, con la scienza, per una che à, il fa degnio e libero di potere comporre e lleghare insieme sì e nno come gli piacie, secondo suo volontà. Per lo simile, al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo huomo mezzo cavallo, sì chome gli piace, secondo suo' fantasia. [Cap. I]

Appare subito evidente che il binomio *fantasia* e *hoperazione di mano* sia debitore del *topos* oraziano dell'*ars* unita all'*ingenium*: così come l'*ingenium*, anche la *fantasia* del testo cenniniano è una dote innata (considerata da Cennino nel cap. XXVII una "concessione" della natura) che pertanto non si può apprendere, mentre la *hoperazione di mano* è frutto, alla pari dell'*ars*, di lungo esercizio e studio.

Pure antico è il paragone tra la pittura e la poesia, derivata anch'essa dalla disciplina dell'*ut pictura poesis* di Orazio, che qui Cennino evidentemente risolve in favore della prima, ponendo la pittura in secondo ordine solamente rispetto alla scienza. Anche l'immagine dell'uomo "mezzo cavallo" deriva dall'incipit della *Ars poetica* (1-10):

Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit et varias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in piscem mulier formosa superne,
spectatum admissi risum teneatis, amici?
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem, cuius velut aegri somnia vanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae. Pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.

Va osservato però che Cennino usa le parole di Orazio in un senso opposto a quello che intendeva il poeta latino, travisandone in parte il significato. In questo modo, mentre Orazio intendeva stigmatizzare l'eccessiva licenziosità del pittore (e del poeta) che, se non temperata



Cimabue, *Crocifisso*, 1268-71. Tempera e oro su tavola. Arezzo, Chiesa di San Domenico.
(http://it.wikipedia.org/wiki/Crocifisso_di_San_Domenico_ad_Arezzo#/media/File:CrocifissoCimabue-Arezzo.png)

dal principio della *convenientia*, può arrivare a risultati ridicoli o spaventosi come un incubo di un malato, per Cennino l'immagine mostruosa che il pittore può concepire "sì chome gli piace" diventa emblema della sua libertà operativa, al punto di poter "trovare cose non vedute chacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che nonne sia".

Non è necessario ipotizzare una conoscenza diretta da parte del Cennini dell'opera di Orazio: è stato dimostrato che i luoghi comuni utilizzati dal pittore colligiano erano ampiamente diffusi già nel medioevo. Il passo relativo alla libertà creativa che accomuna pittori e poeti, ad esempio, si ritrova già nel XIII secolo nel *Rationale divinatorum Officiorum* di Guglielmo Durand, vescovo di Mende.³¹ In ogni caso, in queste parole del *Libro* di Cennino è stato riconosciuto "un primo accenno, proprio alla vigilia del Rinascimento, [...] a liberare l'arte figurativa dai legami del mestiere, dall'*ars mechanica*".³²

Il Cennini afferma con decisione che la guida più sicura per il pittore è il "ritrarre del naturale":

Attendi che lla più perfetta ghuida che possa avere e miglior timone, si è la trionfal porta del ritrarre de naturale. [Cap. XXVIII]

Se però si confronta la definizione dell'"arte che si chiama dipignere" con il giudizio di Boccaccio su Giotto si trova che Cennino compie un deciso passo indietro rispetto alla esigenza di realismo e aderenza al vero: il pittore può rappresentare anche esseri inesistenti, del tutto inverosimili, ma facendoli sembrare veri. In questo modo Cennino apre la porta ad una sorta di surrealismo dal carattere fantastico a spese di quella *mimesis* che la tradizione giottesca cercava faticosamente di mantenere in vita nel corso del Trecento, e che dovrà aspettare Masaccio per essere rilanciata con una nuova consapevolezza.³³

In ogni caso, anche l'interpretazione della natura deve

passare, secondo Cennino, attraverso il denso filtro dell'*exemplum* medievale:

Affaticati e diletati di ritrar sempre le miglior chose che trovar puoi, per mano fatte di gran maestri. E ·sse se' in luogho dove molti buon maestri sieno stati, tanto meglio a te. [Cap. XXVII]

La parte decisamente più originale del trattato va riconosciuta nei capitoli relativi al disegno, a cui Cennino dedica ampio spazio. Il disegno viene definito come fondamento di tutte le arti, insieme al colore, inaugurando un concetto che diventerà centrale nell'arte del Rinascimento toscano:

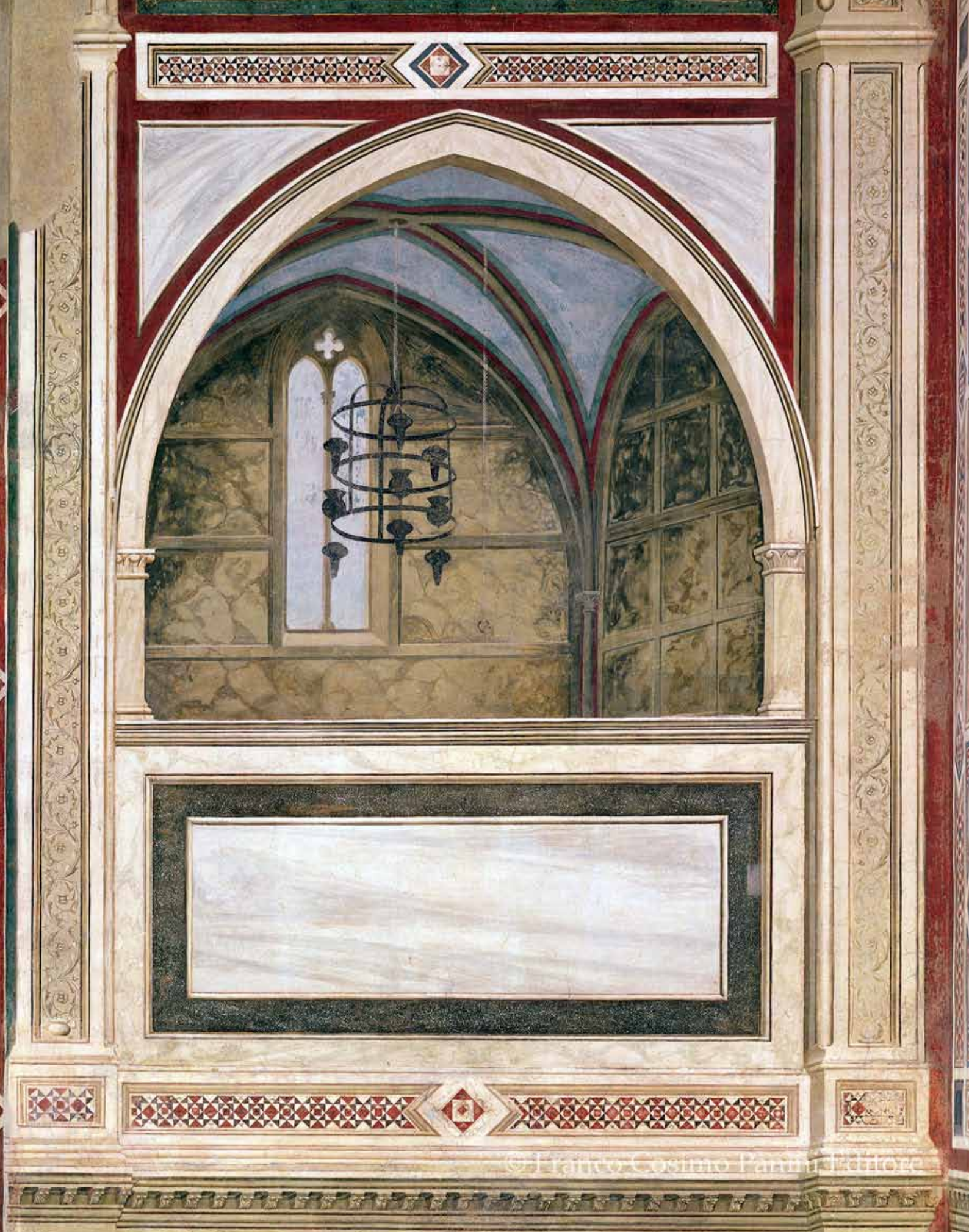
El fondamento dell'arte di tutti questi lavorii di mano, principio è 'l disegno e 'l colorire. [Cap. IV]

Il disegno si configura nelle parole di Cennini come una attività razionale del pensiero, una vera e propria attività intellettuale, e si costituisce come il solo principio teorico che sta alla base dell'arte, quello che ne definisce la forma:

Lo 'ntelletto al disegno si diletta solo. [Cap. II]

Sai che ·tt'averrà praticando il disegnare di penna? Che ·tti farà sperto, pratico e chapacie di molto disegno entro la testa tua. [Cap. XIV]

Questa posizione viene confermata dal giudizio sprezzante che egli manifesta nei confronti dei maestri vetrai che "anno più pratica che disegno" e pertanto sono obbligati a chiedere la collaborazione a "chi à ·ll'arte chompiuta, cioè che ·ssia d'universale e buona pratica", ovvero al pittore.³⁴ Un pensiero così avanzato, però, convive con pratiche spicciole di bottega, convenzionali ed empiriche, quando, per esempio, Cennino affronta il disegno prospettico di architetture. In questo caso si limita a suggerire quella che assomiglia ad una "ricetta" puramente operativa, svincolata del tutto dalla guida della "del ritrarre de naturale":



Giotto, *Coretto*, 1303-1305. Affresco. Padova, Cappella degli Scrovegni, arco trionfale. In questo brano autonomo di pittura, non funzionale ad alcuna narrazione, Giotto manifesta piena padronanza del gioco prospettico, sebbene ancora in modo empirico ed intuitivo.

(<http://www.thehistorytemple.com/wp-content/uploads/2015/02/Giotto-Due-coretti-compressed.jpg>)



Giotto, Il sogno di Gioacchino, 1303-1305. Affresco. Padova, Cappella degli Scrovegni. "Se vuoi pigliare buona maniera di montagne e che paino naturali, togli di pietre grandi, che sieno scogliose e non pulite; e ritra'ne del naturale, daendo i lumi e schuro secondo che la ragione t'acchonsente" (Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, Cap. LXXXVIII)

(http://www.minimaetmoralia.it/wp/wp-content/uploads/2013/03/Giotto-Il-sogno-di-Gioacchino-1305_Cappella-degli-Scrovegni-Padova.jpg)

·Lle cornici che fai nella sommità del casamento vuole pendere dal lato verso lo schuro in giù; la cornicie del mezzo del chasamento, a mezza la faccia, vuole essere ben pari e ughualiva; la cornicie del fermamento del casamento di sotto vuole alzare in su, per lo contrario della cornicie di sopra, che penda in giù. [Cap. LXXXVII]

La "trionfal porta del ritrarre de naturale", d'altra parte, consente anche di trasformare una pietra in una montagna, con una operazione di astrazione concettuale che non ha più alcun rapporto con l'osservazione dal vero:

Se vuoi pigliare buona maniera di montagne e ·cche paino naturali, togli di pietre grandi, che sieno scogliose e non pulite; e ·ritra'ne del naturale, daendo i lumi e schuro secondo che ·lla ragione t'acchonsente. [Cap. LXXXVIII]

È evidente che Cennino affronta il discorso teorico dell'arte in maniera goffa, cercando di vestire maldestramente i panni dell'umanista; per lui, d'altra parte, l'arte è un problema operativo, e pertanto le parole servono a poco:

Veggendo tu lavorare e pratichare la mano, ti sarebbe più avide che vederlo per iscrittura. [Cap. LXVII]

E ancora:

Molti son che dichono che senza essere stati con maestri ànno imparato l'arte. No 'l credere, che io ti do l'essempro: di questo libro, studiando di dì e di notte e ·ttu non ne veggia qualche praticha con qualche maestro, non ne verrai mai da niente; né ·cche mai possi chon buon volto stare tra i maestri. [Cap. CIIII]

Per questo motivo Cennino non si stanca di raccomandare che l'apprendimento dell'arte venga intrapreso ponendosi sotto la guida di un maestro:

Quanto più tosto puoi, incomincia a metterti sotto la ghuida del maestro a imparare; e quanto più tardo puoi dal maestro ti parti. [Cap. III]

Ma è opportuno che il maestro sia uno solo, quello di maggior fama:

Per chonsiglio io ti do: guarda di pigliar sempre il miglior [maestro] e quello che à maggior fama; e seguitando di dì in dì quello tale, contra natura sarà che a ·tte non vengha preso di suo' maniera e di suo' aria, però che se ·tti muovi a ritrarre oggi di questo maestro, doman di quello, né maniera dell'uno né maniera dell'altro non n'arai, e verrai per forza fantastichetto, per amor che ciaschuna maniera ti stracierà la mente. Ora vo' fare a modo di questo, doman di quello altro, e chosì nessuno n'arai perfetto. [Cap. XXVII]

È stato dimostrato che qui Cennini risente delle posizioni umanistiche sulla imitazione letteraria che circolavano nell'ambiente culturale padovano alla fine del Trecento.³⁵ Queste facevano riferimento ad un ben noto luogo comune che deriva dalla *Rhetorica ad Herennium* in cui l'autore (Cicerone, credevano gli umanisti) si pronunciava contro l'eclettismo stilistico e raccomandava allo studente di formare il suo stile sulla base dei modelli di un unico maestro. Questo concetto si ritrova in una lettera che l'umanista padovano Pier Paolo Vergerio scrisse nel 1396 in cui egli contesta la raccomandazione di Seneca di formarsi un proprio stile prendendo gli aspetti migliori di molti autori:

Et quanquam Anneus neminem velit unum sequendum, sed ex diversis, novum quoddam dicendi genus conficiendum, michi tamen non ita videtur, sed unum aliquem eundemque optimum habendum esse, quem precipuum imitemur, propterea quod tanto fit quisque deterior quanto inferiorem secutus a superiore defecit. Faciendum est igitur quod etatis nostre pictores,

qui, cum ceterorum claras immagine sedulo spectent, solius tamen loti exemplaria sequuntur.³⁶

Come si vede, Cennino non fa altro che aderire alla tesi della *Rhetorica* pseudociceroniana ricalcando le parole del Vergerio il quale, quando deve fare un esempio di un maestro nell'arte della pittura, non trova di meglio che ricorrere a Giotto, la cui memoria a Padova era ancora forte, legata soprattutto dagli affreschi della cappella degli Scrovegni.

Per Cennino l'unico maestro riconosciuto, scomparso da diversi decenni, ma di cui egli si sente il portavoce, è proprio Giotto: il suo metodo è il migliore, e pertanto è l'unico da seguire:

·Tieni questo modo di ciò che ·tti dimostrerò del colorire, però che Giotto, il gran maestro, tenea chosì. [Cap. LXVII]

Così come Filippo Villani vedeva nel panorama decadente della sua età unici fari di virtù gli uomini della generazione di Dante, così anche Cennino vede in Giotto il vertice dell'arte, in seguito mai più raggiunto dai pittori delle generazioni successive. Del pittore fiorentino, da cui si fa vanto di discendere professionalmente, delinea in una sola frase un rapido ritratto destinato a fare scuola nella storiografia artistica successiva:³⁷

Giotto rimutò l'arte del dipignere di grecho in latino e ridusse al moderno, ed ebe l'arte più compiute ch'avessi mai più nessuno. [Cap. I]

Con questa lapidaria definizione Cennino si mostra consapevole che un grande cambiamento è avvenuto nel campo dell'arte per mano di Giotto: la pittura ha abbandonato l'astrazione metafisica dello stile bizantino per aderire ad uno stile nuovo, quello che passa

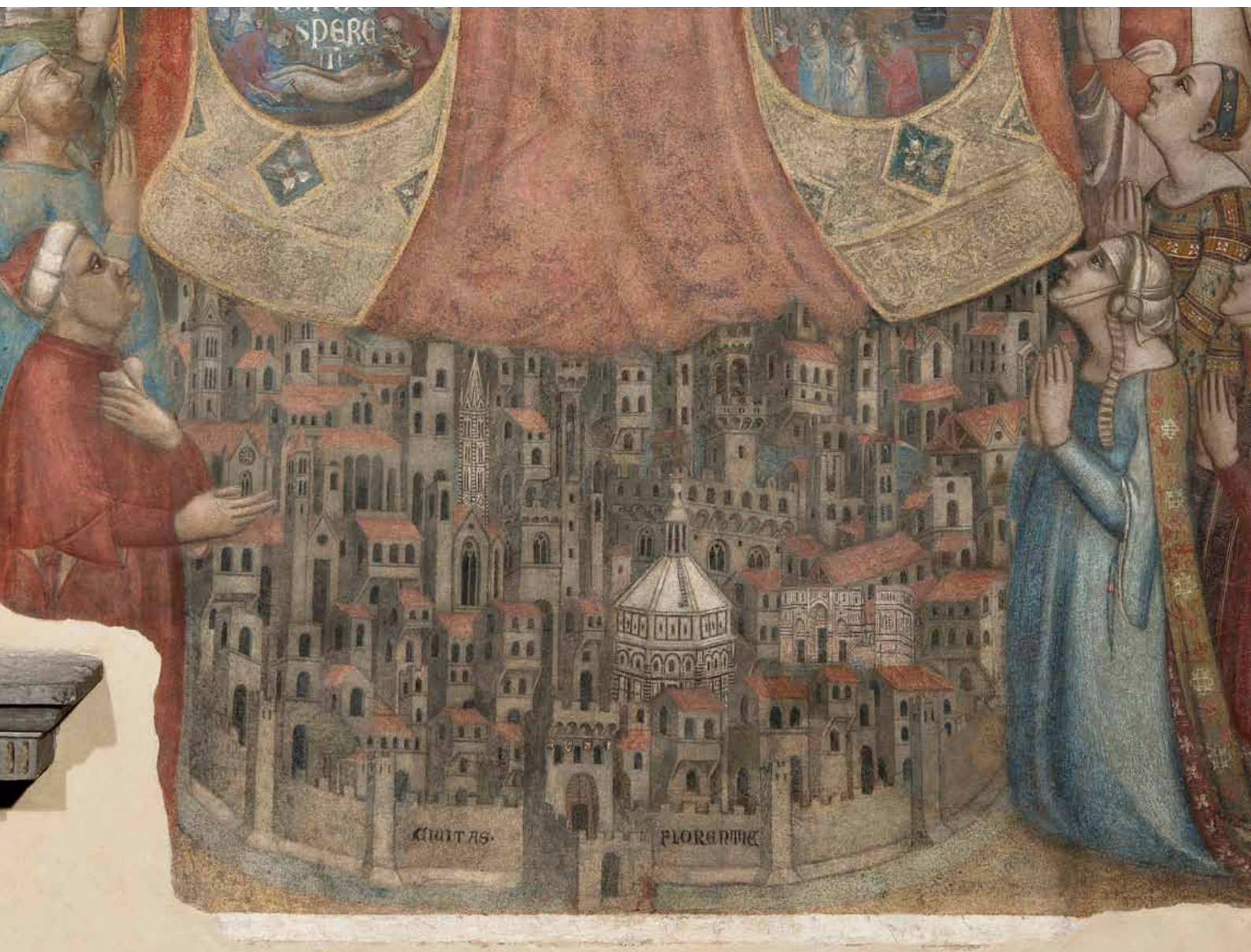
per "trionfal porta del ritrarre de naturale". Il riferimento alla lingua dei Romani, così amata da Lorenzo Valla e dagli altri umanisti fiorentini, è l'unico riferimento all'antichità che si può trovare in tutto il *Libro dell'arte*.

Questa rivoluzione stilistica non è compiuta, secondo Cennino, dai suoi contemporanei, ma da un pittore ormai morto da tempo a cui egli deve tutto il suo sapere. E questo sapere viene definito "moderno", con una parola che per la prima volta compare nella trattatistica d'arte.

3. Il *De pictura* di Leon Battista Alberti

"Il *De Pictura* è la più importante opera dell'Alberti che esista in doppia redazione, latina e volgare. Sulla precedenza cronologica dell'una o dell'altra versione si è discusso già a lungo, ma il problema è rimasto aperto. [...] Ma si crede comunemente che la versione latina sia stata la prima (1435), seguita a pochi mesi di distanza da quella volgare (1436)".³⁸

Oggi questa tesi comunemente accolta, secondo cui l'Alberti avrebbe tradotto in lingua volgare il suo trattato latino a beneficio degli artisti fiorentini, e in particolar modo per Filippo Brunelleschi, è stata messa fortemente in dubbio. Pare accertato che la stesura in volgare debba essere riferita agli anni 1435-36, mentre la versione latina, revisionata e migliorata in non pochi punti, vada collocata tra il 1439 e il 1441.³⁹ Quest'ultima ha avuto maggior fortuna, a giudicare dai numerosi manoscritti pervenuti, rispetto alla versione in volgare la cui tradizione è testimoniata solo da tre codici.⁴⁰ Nonostante la mancanza di prove documentali sulla precedenza delle due redazioni, pare accertato in ogni caso che il rapporto tra i due testi non debba essere letto nei termini di semplice traduzione dall'una all'altra lingua, bensì come due versioni simili, ma indipendenti, e per alcuni aspetti diverse, della stessa opera.⁴¹



Bernardo Daddi, *Veduta di Firenze*. Particolare della *Madonna della Misericordia*. Affresco, inizio del XIV sec. Firenze, Loggia del Bigallo, ora Museo e sede dell'Ufficio Turistico del Comune (foto di A. Quattrone). (<http://restaurando-design.blogautore.repubblica.it/files/2014/06/4NE6364r.jpg>)

Il trattato dell'Alberti viene ritenuto oggi come il primo tentativo organico nell'età dell'umanesimo di sistematizzare e divulgare la costruzione prospettica a servizio della pittura, un testo che avrebbe costituito in seguito un precedente fondamentale per le rielaborazioni rinascimentali del tema, a partire da Piero della Francesca. Per il livello della teorizzazione e le novità in esso contenute il *De pictura* è considerato il "fondatore della pittura moderna occidentale".⁴²

Nei tre libri in cui è diviso il trattato l'Alberti affronta dapprima la teorizzazione su basi geometriche euclidee della prospettiva, intesa come quel procedimento grafico che permette di rappresentare uno spazio tridimensionale su una superficie piana (libro I), la cui invenzione o riscoperta è tradizionalmente attribuita a Filippo Brunelleschi; segue poi la definizione del concetto di composizione pittorica con alcune osservazioni sui colori (libro II); e infine l'analisi degli aspetti etici e della preparazione intellettuale del pittore (libro III). Nella lettera dedicatoria a Filippo Brunelleschi che costituisce il prologo della versione volgare, illustra così il contenuto dell'opera:

Vedrai tre libri: el primo, tutto matematico, dalle radici entro la natura fa sorgere questa leggiadra e nobilissima arte. El secondo libro pone l'arte in mano allo artefice, distinguendo sue parti e tutto dimostrando. El terzo instituisce l'artefice quale e come possa e debba acquistare perfetta arte e notizia di tutta la pittura.⁴³

È stato recentemente sostenuto che l'Alberti si sarebbe accinto a scrivere quelli che nel *Prologo* egli chiama "brevissimi comentari" sulla pittura spinto dalla volontà di proporre una alternativa di carattere umanistico ai metodi di insegnamento praticati ai suoi tempi nelle botteghe fiorentine e riassunti nel *Libro dell'arte* del Cennini, metodi che si stavano rivelando ormai inefficaci se alla fine del secolo Franco Sacchetti metteva in bocca a Taddeo Gaddi la seguente amara conside-

Per certo assai valentri dipintori sono stati, e che hanno dipinto per forma ch'è impossibile a natura umana poterlo fare, ma quest'arte è venuta e vien mancando tutto di.⁴⁴

Nella proposta albertiana ciò avrebbe voluto dire abbandonare la pratica medievale dell'*exemplum* per assumere un nuovo approccio più diretto alla natura: in sostanza l'intendimento dell'Alberti sarebbe stato quello di trovare una nuova via all'apprendimento della pittura che fosse diversa dalla pedissequa imitazione dei modelli di Giotto, ancora in voga a Firenze nel primo quarto del Quattrocento.⁴⁵

Confermerebbe questa funzione pedagogica dell'opera dell'Alberti la struttura tripartita del testo, conformata su uno specifico modello antico, quello della *Institutio oratoria* di Quintiliano che Poggio Bracciolini aveva riscoperto nel 1414, e che certamente Alberti aveva studiato. Alla pari del modello antico, pertanto, il *De pictura* sarebbe da intendersi come uno strumento didattico, un "manuale" di studio per giovani pittori principianti.⁴⁶

Si è ritenuto inoltre che la stessa tripartizione generale della materia si fondi sul metodo pedagogico classico derivato dalle teorie aristoteliche sullo sviluppo mentale dei fanciulli, che proponeva una didattica graduata in tre stadi progressivi in rapporto alla maturazione dell'allievo. Nel *De pictura* tali stadi dell'istruzione sarebbero riconoscibili nei tre libri *Rudimenta*, *Pictura*, *Pictor*: "preparation for the study of the art in infancy; training in a professional context for the young boy; and the 'post-graduate' studies of the adult practitioner", che corrispondono in maniera puntuale all'organizzazione della materia nell'*Institutio oratoria*.⁴⁷

Proprio in aperta polemica contro Cennino Cennini sembrano vergate le parole contenute nella lettera dedicatoria al Brunelleschi: laddove Cennino nega recisamente la possibilità di poter apprendere la pittura solo con lo studio autonomo, senza il sostegno di un maestro, Alberti sostiene che

[...] a quegli antichi, avendo quale aveano copia da chi imparare e imitarli, meno era difficile salire in cognizione di quelle supreme arti quali a noi oggi sono faticosissime; ma quindi tanto più el nostro nome più debba essere maggiore, se noi senza precettori, senza essempla alcuno, troviamo arti e scienze non udite e mai vedute.⁴⁸

Non manca però chi vede nel trattato albertiano un testo destinato ad un pubblico di lettori umanisti già in possesso di una buona cultura, ma non addetti ai lavori: la mancanza di precise istruzioni tecniche e schiettamente operative in materia di pittura, come quelle presenti nel *Libro* del Cennini, e anche la descrizione del metodo prospettico limitata ai principi generali, nonché i frequenti riferimenti alla mitologia e alla storia antica fanno sì che il *De pictura* non potesse avere un uso pratico per i pittori. Sarebbe quindi da intendere come un'opera che vuole fornire al lettore la preparazione culturale necessaria per formarsi un giudizio critico sull'opera d'arte.⁴⁹ Da questo punto di vista si potrebbe affermare che mentre il *Libro* del Cennini si occupa di come deve essere un buon pittore, il *De pictura* dell'Alberti ha come obiettivo quello definire che cosa si debba intendere per buona pittura secondo i nuovi criteri dell'arte rinascimentale. Che l'intento dell'Alberti fosse quello, comunque, di colmare un vuoto nella letteratura sull'arte dei suoi tempi risulta chiaro dalle sue stesse parole:

Non historiam picturae ut Plinius sed artem novissime recenseamus, de qua hac aetate nulla scriptorum veterum monumenta quae ipse viderim extant.⁵⁰

L'essenza della concezione albertiana della pittura rientra ancora tutta nella nozione di *mimesis*: anche per l'Alberti la pittura ha come scopo precipuo quello di imitare la natura. Così sostiene decisamente che

pictoris officium est quaevis data corpora ita in superficie lineis et coloribus conscribere atque pingere, ut certo intervallo, cer-

taque centrici radii positione constituta, quaeque picta videas, eadem prominentia et datis corporibus persimillia videantur.⁵¹

Risuona in queste parole il celebre e mai consueto aneddoto pliniano di Zeusi e l'uva,⁵² che sta a connotare una concezione della pittura come illusione, intesa a ingannare il senso visivo del riguardante, un *topos*, questo, già utilizzato, come si è visto, da Boccaccio per definire l'arte di Giotto. Altrove Alberti definisce l'opera del pittore come una finestra aperta sul mondo:

Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur.⁵³

Ma questa veduta sul mondo non può essere lasciata semplicemente all'apprezzamento empirico dei sensi: essa deve essere percepita attraverso le rigide maglie della ragione e rappresentata per mezzo dei meccanismi scientifici della visione. Ed ecco che la "finestra aperta" si trasforma in un sistema razionale di rappresentazione del reale:

Erit ergo pictura intercisio pyramidis visivae secundum datum intervallum posito centro statutisque luminibus in datam superficiem lineis et coloribus arte representata.⁵⁴

Non vi è più traccia qui della fantasia del Cennini, che poteva, "sì chome gli piace", dipingere cose "non vedute" facendole sembrare vere. Alberti ribadisce che nella nuova arte del pittore non c'è posto per le cose che non cadono sotto la percezione dei sensi:

Quae vero intuitum non recipiunt, ea nemo ad pictorem nihil pertinere negabit. Nam ea solum imitari studet pictor quae sub luce videantur.⁵⁵

Ma non basta riprodurre le cose così come cadono sotto l'occhio razionale del pittore, è necessario aggiungere la bellezza, poiché non sempre le cose in natura sono belle. Per ottenere questo scopo Alberti

recupera un antico principio classico, quello della selezione (*electio*) delle parti più belle di diversi corpi al fine di ottenere una figura di una bellezza superiore a quella che si può trovare in natura:

At ex partibus omnibus non modo similitudine rerum, verum etiam in primis ipsam pulchritudinem diligit. [...] Ergo a pulcherrimis corporibus omnes laudate partes eligendae sunt. [...] Quae res tametsi omnium difficillima sit, quod non uno loco omnes pulchritudinis laudes comperiantur sed rarae illae quidem ac dispersae sint, tamen in ea investigando ac perdiscenda omnis labor exponendus est.⁵⁶

Per confermare e rafforzare l'assunto l'Alberti non manca di narrare il famoso aneddoto di Zeusi e delle fanciulle di Crotona riportato da Cicerone, un *topos* attinto anch'esso dal vasto repertorio di materiale comparativo fornito dai testi antichi, lo stesso luogo comune di cui aveva fatto uso anche Boccaccio nel suo commentario su Dante. Così l'Alberti:

Zeuxis, praestantissimus et omnium doctissimus et peritissimus pictor, facturus tabulam quam in templo Lucinae apud Crotonates publice dicaret, non suo confisus ingenio temere, ut fere omnes hac aetate pictores, ad pingendum accessit, sed quod putabat omnia quae ad vetustatem quaereret, ea non modo proprio ingenio non posse, sed ne a natura quidem petita uno posse in corpora reperiri, idcirco ex omni eius urbis iuventute delegit virginis quinque forma praestantiores, ut quod in quaque esset formae muliebris laudatissimum, id in picture referret.⁵⁷

Pertanto appare evidente che il canone albertiano della *mimesis* si pone in netto contrasto con le pratiche comunemente adottate negli atelier dell'inizio del XV secolo: rifiuta la vecchia tradizione di bottega rappresentata dal *Libro* del Cennini, che pone in sott'ordine l'osservazione della natura rispetto alla imitazione dell'opera del maestro; biasima coloro che si limitano a riprodurre fedelmente la natura, senza cercare di perseguire la bellezza; condanna tutti quei pittori che, al contrario, presuntosi del proprio ingegno, credono di poter rap-

presentare la bellezza facendo a meno dello studio della natura. Ad ammonimento dei primi l'Alberti ricorda che Demetrio "antiquo pittore" mancò l'alta lode poiché si era applicato alla semplice riproduzione fedele della natura, trascurando di ricercare la bellezza:

Demetrio pictori illi prisco ad summam laudem defuit quod similitudinis exprimentae fuerit curiosior quam pulchritudinis.⁵⁸

L'Alberti individua nella pittura tre momenti, la "circonscrizione", la "composizione" e la "recezione dei lumi":

Picturam in tre partes dividimus, quam quidem divisionem ab ipsa natura compertam habemus.

[...] Principio, quidem cum quid aspiciamus, id videmus esse aliquid quod locum occupet. Pictor vero huius loci spatium circumscribet, eamque rationem ducendae fimbriae apto vocabulo circumscriptionem appella bit. Proxime intuentes dignoscimus ut plurimae prospecti corporis superficies inter se conveniant; hasque superficierum coniunctiones artifex suis locis designans recte compositionem nominabit. Postremo aspicientes distinctius superficierum colores discernimus, cuius rei repraesentatio in pictura, quod omnes differentias a luminibus recipiat, percommode apud nos receptio luminum dicetur.

Picturam igitur circumscriptio, compositio et luminum receptio perficiunt.⁵⁹

Nella proposta dell'Alberti, pertanto, l'ordine della materia segue quello "naturale" della pratica pittorica: prima il pittore disegna i contorni della figura, poi definisce i piani interni ad essa, ed infine perfeziona la resa del volume del corpo attraverso il chiaroscuro e i colori, per la qual cosa è necessario conoscere il rapporto che intercorre tra luce e colore.

L'originalità del trattato dell'Alberti sta proprio nell'aver tentato per la prima volta di trasferire alla rappresentazione pittorica gli schemi astratti e le nozioni della retorica classica: la tripartizione della pittura in *circumscriptio*, *compositio* e *luminum receptio* appare come un adattamento dello schema ciceroniano della oratoria antica, che si articola nei tre termini della *inventio*, *di-*

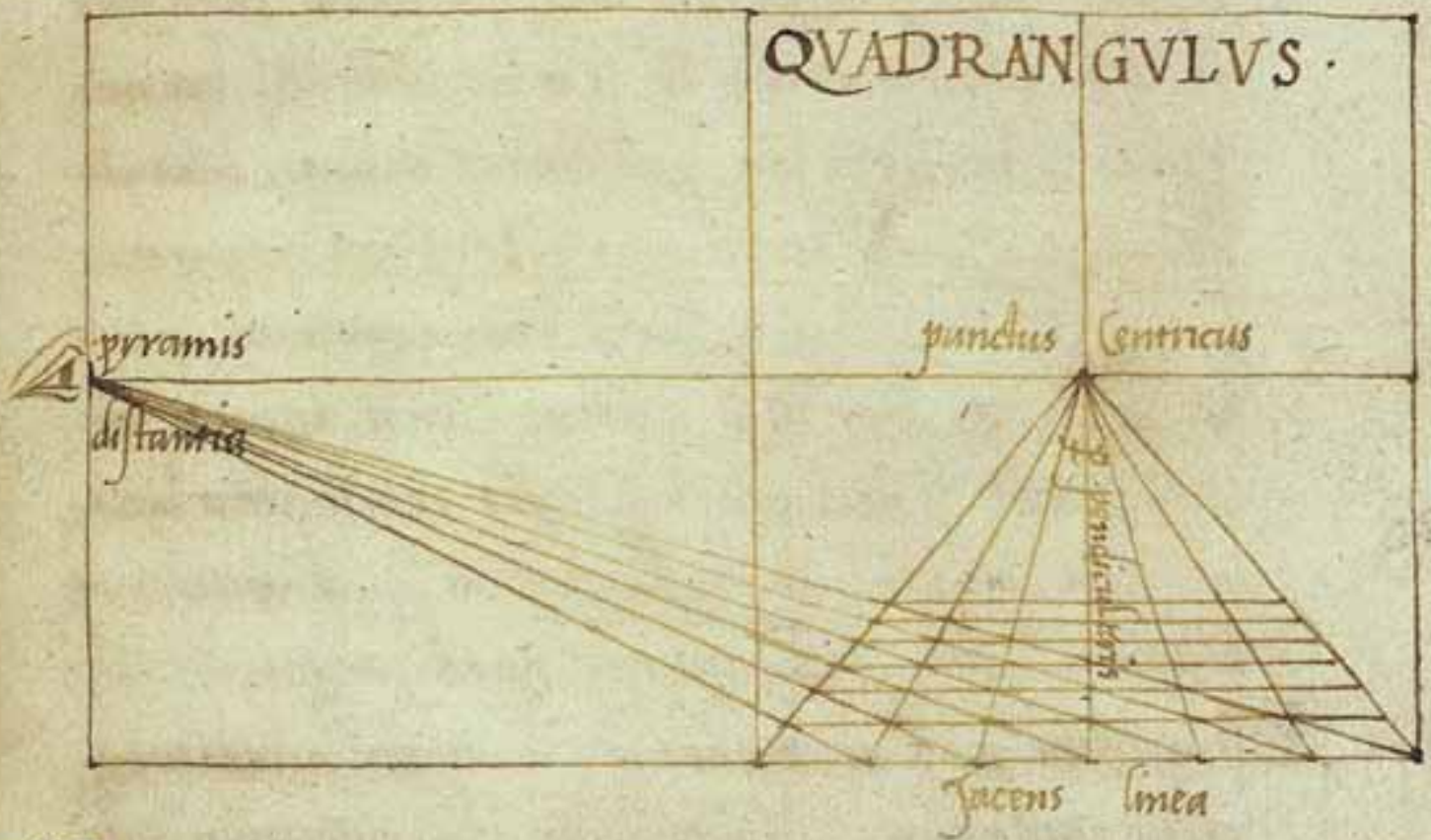


LEON BATISTA ALBERTI
ARCH. FIORENTINO.

*Vita di Leon Batista Alberti Architetto
fiorentino.*

Ritratto di Leon Battista Alberti (xilografia da Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, Firenze, Giunti, 1568).

linearum ductionem ad singulas iacentis linee di-
 uisiones prosequor. Sed in successiuis quantitatibus
 transuersis hunc modum seruo
 Ars Positionis plani peroptima



Habeo Areolam in qua describo lineam unam rectam hanc
 diuido p eas partis in qua iacens linea quadranguli diuisa
 est. Dehinc pono sursu ab hac linea punctum unum ad

spositio ed *elocutio*, cioè dell'idea, della distribuzione delle parti e del rivestimento sensibile. Come il lavoro del retore conduce al prodotto finale che è la *oratio*, così il lavoro del pittore conduce a produrre la *historia* che per l'Alberti è il fine più nobile della pittura: più volte ripete che "summum pictoris opus [est] historia", intendendo con questo termine la rappresentazione di un'azione significativa degli uomini o degli dèi. Ogni sforzo del pittore deve quindi essere diretto verso la corretta composizione della *historia* e pertanto è necessario che egli conosca cosa si deve intendere per composizione:

Idcirco non ignorandum est quid sit compositio in pictura. Est autem compositio ea pingendi ratio qua partes in opus picturae componuntur. Amplissimum pictoris opus historia, historia partes corpora, corporis pars membrum est, membri pars est superficies.⁶⁰

Come si vede, l'Alberti trasferisce nella nozione di composizione pittorica la struttura della frase codificata su quattro livelli nella retorica classica. La *historia* è composta da corpi, i corpi da membri e i membri da superfici allo stesso modo in cui nell'oratoria antica il periodo è composto da clausole, le clausole da frasi e le frasi da parole.⁶¹

Il sistema della *compositio* pittorica del secondo libro del *De pictura* "costituisce un frutto esclusivo della critica d'arte umanistica, poiché questa nozione è una conquista umanistica, un'entità non-classica ricavata da fonti neo-classiche seguendo strutture neo-classiche".⁶²

Come corollario si può osservare che nell'opera dell'Alberti appare già matura la concezione della pittura come attività intellettuale che è entrata ormai a pieno titolo fra le arti liberali e compresa negli *studia umanitatis*. Anche la figura dell'artista viene rivalutata ed equiparata agli studiosi delle altre scienze.

Nel terzo libro il pittore viene così definito:

Sed cupio pictorem, quo haec possit omnia pulchre tenere, in primis esse virum et bonum et doctum in bonarum artium.⁶³

Riecheggia in queste parole la famosa sentenza latina sul buon oratore, "vir bonus dicendi peritus", attribuita a Catone e fatta propria da Cicerone e Quintiliano.⁶⁴ Più avanti l'Alberti precisa:

Doctum vero pictorem esse opto, quoad eius fieri possit, omnibus in artibus liberalibus, sed in eo praesertim geometriae peritiam desidero. [...] Proxime non ab re erit se poetis atque rhetoribus delectabuntur. Nam hi quidem multa cum pictore habent ornamenta communia.⁶⁵

Il pittore albertiano appare, così, come "una specie di retore ideale, un uomo moralmente buono e dotto in molte cose che acquista fama e fortuna sicura nella società, parallelo al modello del consumato oratore-cittadino di Quintiliano".⁶⁶

L'unico pittore moderno ricordato nell'intero trattato è Giotto, di cui l'Alberti menziona solo un'opera, la *Navicella* della Basilica Vaticana.

Giotto non viene portato come esempio per il suo straordinario naturalismo, ma per la sua capacità di esprimere i moti dell'animo dei personaggi attraverso la postura e gli atteggiamenti del corpo:

Laudatur et navis apud Romam ea, in qua noster Etruscus pictor Giottus undecim metu et stupore percussos ab socium, quem supra undas meantem videbat, expressit, ita pro se quemque suum turbati animi inditium vultu et toto corpore praeferentem, ut in singulis singuli affectionum motus appareant.⁶⁷

Quello che ormai era diventato un *topos* riferito a Giotto, quella capacità di "ritrarre del naturale" che ha fatto dire a Cennino Cennini che con il suo maestro l'arte del dipingere aveva cominciato a parlare latino, e a Dante che la fama di Cimabue era stata messa in ombra dal suo allievo, è del tutto ignorato dall'Alberti.

Il nuovo naturalismo passa attraverso una visione razio-

nale della realtà: la nuova versione umanistica dell'arte come *mimesis* non è più derivazione empirica dalle apparenze naturali, ma riproduzione scientifica del reale attraverso la costruzione geometrica della prospettiva. Un'epoca era finita e un'altra ne cominciava. L'arte nuova per l'Alberti era rappresentata ormai dagli artisti suoi contemporanei: simile agli antichi non è più Giotto, ma i suoi amici Brunelleschi e Donatello che insieme a Masaccio avevano in qualche modo tagliato i ponti con il passato recente per riallacciarsi ad una storia più remota vista come un'età aurea piena di gloria, quella della classicità romana.

NOTE

1 ROBERTO LONGHI, *Apertura sui Trecentisti umbri*, in "Paragone", 191 (1966), p. 3.

2 LIONELLO VENTURI, *La critica d'arte alla fine del Trecento (Filippo Villani e Cennino Cennini)*, in "L'Arte", XXVIII (1925), p. 234.

3 ORAZIO, *Ars poetica*, 361; ERWIN PANOFSKY, "Rinascimento": *autodefinizione o autoinganno?*, in *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano 1971, pp. 27-28; DONATA LEVI, *Il discorso sull'arte. Dalla tarda antichità a Ghiberti*, Milano 2010, pp. 240-41.

4 PLINIO, *Natur. hist.*, XXXV, 60-61.

5 Il manoscritto autografo con correzioni a margine di mano di Coluccio Salutati, è conservato presso la Biblioteca Laurenziana di Firenze (Laur. Ashburn. 942); un manoscritto apografo di una seconda stesura del *Liber*, rielaborata in parte, e riferita agli anni 1395-96, è conservato presso la Biblioteca Vaticana (Barber. Lat. 2610). Una recente edizione critica dell'opera è stata curata da Giuliano Tanturli (*Philippi Villani liber de origine civitatis Florentie*, ed. critica a cura di G. Tanturli, Padova 1997); cfr. LORENZO TANZINI, *Le due redazioni del "liber de origine civitatis Florentie et eiusdem famosus civibus"*, in "Archivio Storico Italiano", a. CLVIII (2000), n. 583-disp. I (genn.-mar.), pp. 141-159.

6 VILLANI, *De origine*, ed. Tanturli, cit., redazione A, XLVII, 1, 4-5, pp. 152-53.

7 *Ibidem*, redazione A, XLVII, 6, 8-9, 13-16, pp. 153-54, 155-56.

8 BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*, p. 117; LEVI, *Il discorso sull'arte*, p. 279.

9 PLINIO, *Natur. hist.*, XXXV, 60-61.

10 Solo Cristoforo Landino, verso il 1480, nel suo commento a Dante, trasferendo la primazia da Giotto al suo maestro, evoca in maniera esplicita lo spirito dell'antichità affermando che Cimabue fu il primo a riscoprire, oltre i "lineamenti naturali", anche la "vera proporzione che i Greci chiamano simmetria" (cfr. PANOFSKY, "Rinascimento": *autodefinizione o autoinganno?*, p. 44.)

11 Tale concezione si manterrà vitale fino alle *Vite* del Vasari, e troverà la sua crisi solo col Manierismo. Ancora alla metà del Cinquecento Ludovico Dolce nel suo *Dialogo della pittura* (1557) poteva affermare: "dico [...] la Pittura non essere altro che imitazione della Natura: e colui che più nelle sue opere le si avvicina è più perfetto Maestro" (cfr. RENSSLAER W. LEE, *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura* (1967), Firenze 1974, pp. 15-16).

12 PLINIO, *Nat. Hist.*, XXXV, 65-66. Al paragrafo 65 viene narrata la contesa tra Zeusi e Parrasio: "Descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, uti in scaenam aves advolarent, ipse detulisse linteum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenuo pudore, quotiam ipse volucres fefellisset, Pharrasius autem se artificem".

13 BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*, p. 38.

14 "Natura fieret laudabile carmen an arte / quaesitum est: ego nec studium sine divite vena, / nec rude

quid possit video ingenium; alterius sic / altera poscit opem res, et coniurat amice" (ORAZIO, *Ars poetica*, 408-411).

15 Vedi BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*, p. 39 e nota 22, dove viene riportato anche il passo cit. del Ghiberti.

16 VILLANI, *De origine*, ed. Tanturli, cit., redazione A, XXI, 5, p. 73.

17 BOCCACCIO, *Decam.*, VI, 5.

18 LIONELLO VENTURI, *Il gusto dei primitivi* [1926], Torino 1972, p. 55.

19 LUIGI GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte*, Roma 1970, I, p. 120.

20 brano è riportato anche in BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*, p. 101, nota 20; vedi pure GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte*, I, p. 121; e LEVI, *Il discorso sull'arte*, pp. 251-252.

21 VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, p. 57. Vedi anche GRASSI, *Teorici e storia della critica d'arte*, I, pp. 121-122; e LEVI, *Il discorso sull'arte*, pp. 252, 255. Troncante è il giudizio di Roberto Longhi su queste righe di Petrarca: "la citazione della Madonna di Giotto che aveva in casa non mostra che deferenza che per sentito dire e si ammantava di retorica antica, inefficiente" (ROBERTO LONGHI, *Proposte per una critica d'arte* [1950], in *Id.*, *Critica d'arte e buongoverno. 1938-1969*, Firenze 1985, pp. 11-12).

22 CENNINO CENNINI, *Il libro dell'arte*, a cura di Fabio Frezzato, Vicenza 2003, cap. I, pp. 62-63. Le citazioni successive sono tratte tutte da questa edizione.

- 23 FABIO FREZZATO, *Introduzione a CENNINI, Il libro dell'arte*, ed. cit., pp. 18-19.
- 24 Si vedano: *ibidem*, pp. 11-33; SILVIA BIANCA TOSATTI, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano 2007, pp. 113-124. Due sono i principali testimoni manoscritti del *Libro dell'arte*: il più antico, ma incompleto e "male compactum" è quello della Biblioteca Laurenziana di Firenze, ms. P.78.23, contenuto in un codice miscelaneo, copiato nel carcere delle Stinche forse da un prigioniero che lo data: "Finito libro referamus gratia $\chi\rho\iota$ 1437 / Adì 31 di luglio Ex stincharum". Il secondo testimone è un manoscritto della Biblioteca Riccardiana di Firenze, il codice 2190, vergato tra la fine del XVI e il XVII secolo; presenta il testo completo del trattato, ma non dipende dal manoscritto laurenziano. L'*editio princeps* del trattato è quella del Tambroni del 1821, tratta da un manoscritto vaticano del 1737, il ms. Vat. Ottoboniano 2974, copia del laurenziano (*Di Cennino Cennini Trattato della Pittura messo in luce la prima volta con annotazioni dal cavaliere Giuseppe Tambroni*, Roma, Salviucci, 1821). Nel 1859 fu pubblicata una nuova edizione dai fratelli Carlo e Gaetano Milanesi collazionando i due codici fiorentini e giungendo ad una redazione più completa del testo cenniniano (*Il libro dell'arte o Trattato della pittura, di Cennino Cennini di Colle Valdelsa; di nuovo pubblicato, con molte correzioni e coll'aggiunta di più capitoli tratti dai codici fiorentini, per cura di Gaetano e Carlo Milanesi*, Firenze 1859).
- 25 TOSATTI, *Trattati medievali*, p. 113.
- 26 FREZZATO, *Introduzione*, p. 23.
- 27 I capitoli sono 189; sono numerati e introdotti da un titolo fino al CXL; i numeri e i titoli dei capitoli successivi sono stati aggiunti dal Tambroni nel 1821 e, per i capitoli mancanti nell'edizione di quest'ultimo, dai fratelli Milanesi nel 1859.
- 28 VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, p. 60.
- 29 JULIUS SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna* (1924), III ed. ital. a cura di Otto Kurz, Firenze-Wien 1964, p. 30; Tosatti, *Trattati medievali*, pp. 71-72; 85.
- 30 CENNINI, *Il libro dell'arte*, cap. I, pp. 61-62.
- 31 ANDRÉ CHASTEL, *Le "sì come gli piace" de Cennino Cennini*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Procacci*, Milano 1977, I, pp. 32-34; Levi, *Il discorso sull'arte*, p. 285.
- 32 SCHLOSSER MAGNINO, *La letteratura artistica*, p. 95.
- 33 Sul significato di questo atteggiamento "antinaturalista" di Cennino si veda CHASTEL, *Le "sì come gli piace" de Cennino Cennini*, p. 32.
- 34 CENNINI, *Il libro dell'arte*, cap. [CLXXI], p. 191.
- 35 Si vedano: PANOFKY, *"Rinascimento": autodefinizione o autoinganno?*, p. 29, n. 33; BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*, pp. 66-69; LEVI, *Il discorso sull'arte*, p. 275.
- 36 *Epistolario di Pier Paolo Vergerio*, ed. a cura di L. Smith, Roma 1934, p. 177. Il passo è riportato in BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*, p. 67.
- 37 Vasari, a proposito di Giotto, si esprime quasi con le stesse parole: "divenne così buono imitatore della natura, che sbandì affatto quella goffa maniera greca, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura, (GIOR-

GIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, ed. 1568, Roma 1997, p. 74).

38 Così si esprime Cecil Grayson nel commento all'edizione critica del *De pictura* da lui curato nel 1973 (LEON BATTISTA ALBERTI, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, III, Bari 1973, pp. 304; 305). Cfr. ANTHONY GRAFTON, *Leon Battista Alberti. Un genio universale*, Roma-Bari 2003, p. 95 e n.1 a p. 463.

39 LUCIA BERTOLINI, *Sulla precedenza della redazione volgare del 'De pictura' di Leon Battista Alberti*, in *Studi per Umberto Carpi*, a cura di Marco Santagata e Alfredo Stussi, Pisa 2000, pp. 181-210; Id., *Premessa a LEON BATTISTA ALBERTI, De pictura (redazione volgare)*, a cura di Lucia Bertolini ("Edizione nazionale delle opere di Leon Battista Alberti", II. "Trattatistica d'arte", 1.1), Firenze 2011, p. 57; cfr. MICHEL PAOLI, *Leon Battista Alberti*, Torino 2007, p. 42.

40 Dei tre codici conosciuti del testo in volgare solo il manoscritto II.IV.38 della Biblioteca Nazionale di Firenze, che è datato "die XVII mensis iulii MCCCC36" e che riporta la lettera dedicatoria a Filippo Brunelleschi, offre un "testo decente", mentre gli altri due (Parigi, Bibl. Nat., Ital. 1692; Verona, Bibl. Capit., CCLXXIII) riportano un testo molto corrotto e in parte addirittura inintelligibile. La redazione latina è conosciuta attraverso più di venti manoscritti, tutti della seconda metà del XV secolo o più tardi, nessuno autografo, che presentano complesse varianti attraverso le quali si intravedono forse due stesure successive del testo (cfr. le descrizioni dei codici offerte da C. Grayson in ALBERTI, *Opere volgari*, I, pp. 367-368; III, pp. 299-309.)

41 CECIL GRAYSON, *Introduzione a LEON BATTISTA ALBERTI, De pictura*, a cura di C. Grayson, Roma-Bari 1980, p. XIV.

42 Cfr. PAOLI, *Leon Battista Alberti*, p. 42.

43 *De pictura, Prologus*. Questa e le successive citazioni dal *De pictura* sono tratte dall'edizione critica del 1973 di a cura di Cecil Grayson, sopra citata.

44 FRANCO SACCHETTI, *Il Trecentonovelle*, a cura di E. Faccioli, Torino 1970, Novella CXXXVI, p. 356.

45 BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*, pp. 163-184; EDWARD WRIGHT, *Alberti's 'De Pictura': Its Literary Structures and Purpose*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", 47 (1984), pp. 52-71; Id., *Il De Pictura di Leon Battista Alberti e i suoi lettori (1435-1600)*, Firenze 2010, pp. 30-35.

46 WRIGHT, *Il De Pictura di Leon Battista Alberti*, pp. 37-67. L'autore ipotizza che il testo albertiano fosse stato destinato all'accademia camaldolese di Fontebuona nel Casentino, un'istituzione a carattere pedagogico dipendente dal convento di Santa Maria degli Angeli di Firenze; l'accademia fu guidata per un periodo dal pittore Girolamo Traversari, fratello del priore generale dell'ordine camaldolese Ambrogio Traversari (pp. 69-108). Al convento camaldolese fiorentino pare, d'altra parte, che la famiglia degli Alberti fosse stata particolarmente legata. Va ricordato anche che proprio nel convento di Santa Maria degli Angeli, circa un decennio prima della compilazione del *De pictura*, era morto Piero di Giovanni detto Lorenzo Monaco, frate camaldolese pittore e miniatore, considerato l'ultimo esponente della pittura di tradizione giottesca, il quale aveva a lungo lavorato alla decorazione dei codici prodotti nello *scriptorium* camaldolese. Nella sua *Adorazione dei Magi* (1420-22, Firenze, Uffizi) la pittura è ancora caratterizzata da un voluto arcaismo, privo quasi di spazialità e con una prospettiva antinaturalistica, in aperto contrasto con i nuovi esiti dell'arte ri-

nascimentale. Il Wright ipotizza un'influenza diretta di Ambrogio Traversari sul contenuto e la forma del *De pictura* (*Ibidem*, pp. 94 e sgg.)

47 WRIGHT, *Alberti's 'De Pictura'*, pp.56-57; la cit. è p. 69; ID., *Il De Pictura di Leon Battista Alberti*, pp. 44-46. Per le analogie fra i modelli di Cicerone e Quintiliano e quello dell'Alberti cfr. anche GRAFTON, *Leon Battista Alberti*, pp. 155-158, e pp.176-179, che però si mostra cauto nell'applicare rigidamente tale parallelo. Dissente nettamente dalle tesi di Wright Lucia Bertolini che ritiene assolutamente provato dal testo stesso del *De pictura* che il trattato fosse destinato al "pubblico dei pittori contemporanei in servizio dei quali [Alberti] l'aveva scritto e limato" (BERTOLINI, *Premessa*, pp. 45-49, 52-53, la cit. è a p. 58).

48 *De pictura*, Prologus.

49 CHARLES HOPE, *The structure and purpose of "De Pictura"*, in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*. Atti del convegno internazionale, Mantova, 29-31 ottobre 1998. Firenze 2001, pp. 251-67. Già J. Schlosser aveva sostenuto che l'Alberti non si rivolgesse "alla gente del mestiere", ma "al gran pubblico di educazione umanistica" (SCHLOSSER, *La letteratura artistica*, p. 122).

50 *De pictura*, cap. 26; il senso della redazione volgare è leggermente diverso: "non come Plinio recitiamo storie, ma di nuovo fabbrichiamo un'arte di pittura, della quale in questa età, quale io vegga, nulla si truova scritto". Manca il riferimento agli *scriptores veteres*, mentre si perde il concetto di narrazione della storia della pittura, per un più vago "recitare storie".

51 *Ibidem*, cap. 52; "Dico l'officio del pittore essere così descrivere con linee e tignere con colori in qual

si sia datoli tavola o parete simile vedute superficie di qualunque corpo, che quelle ad una certa distanza e ad una certa posizione di centro paiano rilevate e molto simili avere i corpi".

52 PLINIO, *Nat. hist.*, XXXV, 65.

53 *De pictura*, cap. 19; "Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto".

54 *Ibidem*, cap. 12; "Sarà adunque pittura non altro che intersegazione della piramide visiva, sicondo data distanza, posto il centro e costituiti i lumi, in una certa superficie con linee e colori *artificiose* representata".

55 *Ibidem*, cap. 2; "Delle cose quali non possiamo vedere, neuno nega nulla apartenersene al pittore. Solo studia il pittore fingere quello che si vede".

56 *Ibidem*, cap. 55; "E di tutte le parti li piacerà non solo renderne similitudine, ma più aggiugnervi bellezza [...]. Per questo gioverà pigliare da tutti i belli corpi ciascuna lodata parte. [...] Qual cosa bene che sia difficile, perché nonne in un solo corpo si truova compiute bellezze, ma sono disperse e rare in più corpi, pure si debba ad investigarla e impararla porvi ogni fatica".

57 *Ibidem*, cap. 56; "Zeusi, prestantissimo e fra gli altri essercitatissimo pittore, per fare una tavola qual pubblico pose nel tempio di Lucina appresso de' Crotoniati, non fidandosi pazzamente, quanto oggi ciascuno pittore, del suo ingegno, ma perché pensava non potere in uno solo corpo trovare quante bellezze egli ricercava, perché dalla natura non erano ad uno solo date, pertanto di tutta la gioventù di quella terra elesse

cinque fanciulle le più belle, per torre da queste qualunque bellezza lodata in una femmina". L'aneddoto è riportato da CICERONE, *De invenzione*, II, 1-2; è ricordato anche da PLINIO, *Nat. hist.*, XXXV, 64, che però lo situa ad Agrigento. Nella forma ciceroniana è utilizzato da BOCCACCIO, *Comento alla Divina Commedia*, ed. a cura di D. Guerri, Bari 1918, II, pp. 128-129.

58 *De pictura*, cap. 55; "A Demetrio, antiquo pittore, mancò ad acquistare l'ultima lode che fu curioso di fare cose assimigliate al naturale molto più che vaghe".

59 *Ibidem*, capp. 30-31; "Dividesi la pittura in tre parti, qual divisione abbiamo presta dalla natura. [...] Principio, vedendo qual cosa, diciamo questo essere cosa quale occupa uno luogo. Qui il pittore, descrivendo questo spazio, dirà questo suo guidare uno orlo con linea essere circoscrizione. Apresso rimirandolo conosciamo come più superficie del veduto corpo insieme convengano; e qui l'artefice, segnandole il suoi luoghi, dirà fare composizione. Ultimo, più distinto discerniamo colori e qualità delle superficie, quali rappresentandoli ché ogni differenza nasce da' lumi, proprio possiamo chiamarlo recezione dei lumi".

60 *Ibidem*, cap. 33; "Per questo conviene sapere che sia in pittura composizione. Dico composizione essere quella ragione di dipignere, per la quale le parti si compongono nell'opera dipinta. Grandissima opera del pittore sarà l'istoria: parte della istoria sono i corpi; parte de' corpi sono i membri: parte de' membri sono le superficie". Il concetto è ripetuto al cap. 35.

61 BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*, pp. 172-74. Vedi anche FRANCISCO RICO, *Il sogno dell'umanesimo. Da Petrarca a Erasmo*, Torino 1998, pp. 46-47.

62 BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti*, p. 168.

63 *De pictura*, cap. 52; "Ma piacerammi sia il pittore, per bene potere tenere tutte queste cose, uomo buono e dotto in buone lettere".

64 QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, XII, 1: "Sit ergo nobis orator quem constituimus is qui a M. Catone finitur vir bonus dicendi peritus".

65 *De pictura*, cap. 53; "Piacemi il pittore sia dotto, in quanto e' possa, in tutte l'arti liberali; ma in prima desidero sappi geometria. [...] E farassi per loro dilettersi de' poeti e degli oratori. Questi hanno molti ornamenti comuni col pittore".

66 GRAYSON, *Introduzione*, pp. XVI-XVII.

67 *De pictura*, cap. 43; "Lodasi la nave dipinta a Roma, in quale el nostro toscano dipintore Giotto pose undici discepoli tutti commossi da paura vedendo uno de' suoi compagni passeggiare sopra l'acqua, ché ivi espresse ciascuno con suo viso e gesto porgere suo certo indizio d'animo turbato, tale che in ciascuno erano suoi movimenti e stati".

Agnolo Gaddi, *presunto ritratto di Giotto*.
Affresco, 1380 ca. Firenze,
Chiesa di Santa Croce, Cappella Maggiore.
(http://www.ilgiornaledellarte.com/immagini/IMG20110414144221629_900_700.jpeg)



**PIERO
DELLA
FRANCESCA
NELLA SUA
DOPPIA
VESTE DI
DISEGNATORE
E
MATEMATICO
A PALAZZO
MAGNANI**

DI REGGIO EMILIA

di **aurora marzi**

Piero della Francesca, il disegno tra arte e scienza, è il titolo della mostra aperta a Palazzo Magnani a Reggio Emilia dal 14 marzo al 14 giugno 2015, che presenta un aspetto solitamente trascurato di Piero della Francesca (Borgo san Sepolcro 1415/1420?- 1492) quello di matematico, architetto e "professore di Geometria Descrittiva", dato che questa disciplina, descritta da Piero nei suoi trattati, è pressoché identica a quella che si insegna oggi nelle scuole. Già Roberto Longhi nel suo saggio sull'artista, edito nel 1927, aveva messo in luce come la "**giunzione perfetta d'architettura e di pittura**" che si rivela nelle sue opere, "**va intesa come congiunzione misteriosa di matematica e pittura**". L'esposizione di Palazzo Magnani attraverso i manoscritti di Piero, i suoi disegni trasformati in modelli tridimensionali, le installazioni multimediali, la ricostruzione di macchine matematiche e prospettiche, svela questo mistero: Piero oltre ad essere grande pittore era un matematico e profondo conoscitore della geometria, al punto da scrivere veri e propri "manuali" di carattere divulgativo. All'inizio del percorso espositivo si incontra un grande ritratto di Piero eseguito dal conterraneo Santi di Tito (1536-1603), che lo raffigura in piedi, paludato con una lunga veste, accanto i libri di Archimede ed Euclide. E' l'immagine dell'uomo nuovo del Rinascimento, pieno di dignità e consapevole del suo ruolo di divulgatore della scienza. Non a caso nella seconda metà del Quattrocento furono proprio i pittori e non gli accademici e i professori delle Università a risvegliare gli interessi per la geometria e

le scienze, quando la cultura araba, che per secoli aveva svolto un ruolo principale in tale settore, andava ormai declinando. Nella stessa sala, al centro in una teca, il codice manoscritto del **De Perspectiva Pingendi** di Piero della Francesca, conservato nella Biblioteca Municipale Panizzi di Reggio Emilia.

La presenza di questo prezioso codice ha suggerito l'allestimento della mostra. Il codice arriva a Reggio dopo un lungo e avventuroso viaggio, come ha sottolineato il direttore della Panizzi, Gasparini. Nel 1470/80 un copista trascrive il testo di Piero con disegni autografi dell'artista, verso la metà del Settecento lo ritroviamo nella Biblioteca di Giulio Saibanti con sul dorso la sigla della stessa biblioteca, quindi viene in possesso del pittore milanese Giuseppe Bossi, alla cui morte, nel 1815, viene acquistato dal letterato e storico reggiano Giovan Battista Venturi. Nel 1822, alla morte di Venturi, la sua biblioteca, che annovera ben 22.000 volumi, viene dispersa dagli eredi. Si arriva nel 1921, quando la biblioteca municipale di Reggio acquista ciò che rimane del fondo Venturi e fortunatamente sepolto sotto altre carte viene ritrovato il codice di Piero, nel 1972 viene studiato dall'allora direttore Bruno Fava, nel 1975 viene realizzata una stampa anastatica e infine nel 1980 è esposto a Ferrara, recentemente è stato digitalizzato. Tanto interesse e importanza data al codice deriva dal fatto che tratta della prospettiva, ovvero una costruzione geometrica in grado di rappresentare su un piano (bidimensionale) la tridimensionalità degli oggetti e la loro posizione nello spazio. La prospettiva descritta da

PIERO DELLA FRANCESCA
San Ludovico do Tolosa, 1460
affresco staccato, 123 x 90 cm
Museo Civico di San Sepolcro,
San Sepolcro, Arezzo





DOMENICO GHIRLANDAIO *La nascita della Vergine*, 1486-1490 (circa) china e inchiostro bruno su carta, 212x285 mm - British Museum, Londra © The Trustees of The British Museum

Piero è quella definita lineare e centrica ed è solo uno dei possibili modi di rappresentazione spaziale, ma assume un significato speciale nel Rinascimento, diventandone il simbolo: **La prospettiva come "forma simbolica"** del Rinascimento, come scrive Erwin Panofsky in un celebre saggio del 1927, tradotto in italiano nel 1961. Questo sistema permetteva all'artista di dare un ordinamento razionale, secondo punti da lui stesso stabiliti, alla porzione di mondo prescelta in consonanza con la mentalità rinascimentale. Mentre nel medioevo lo spazio era incoerente e fantastico e gli oggetti fluttuavano nell'astrazione del fondo oro, nel Rinascimento la prospettiva centrale garantiva la costruzione di uno spazio completamente razionale, costante, omogeneo, in linea con le nuove concezioni del Rinascimento, che ponevano l'uomo al centro della terra, padrone del suo destino. Una

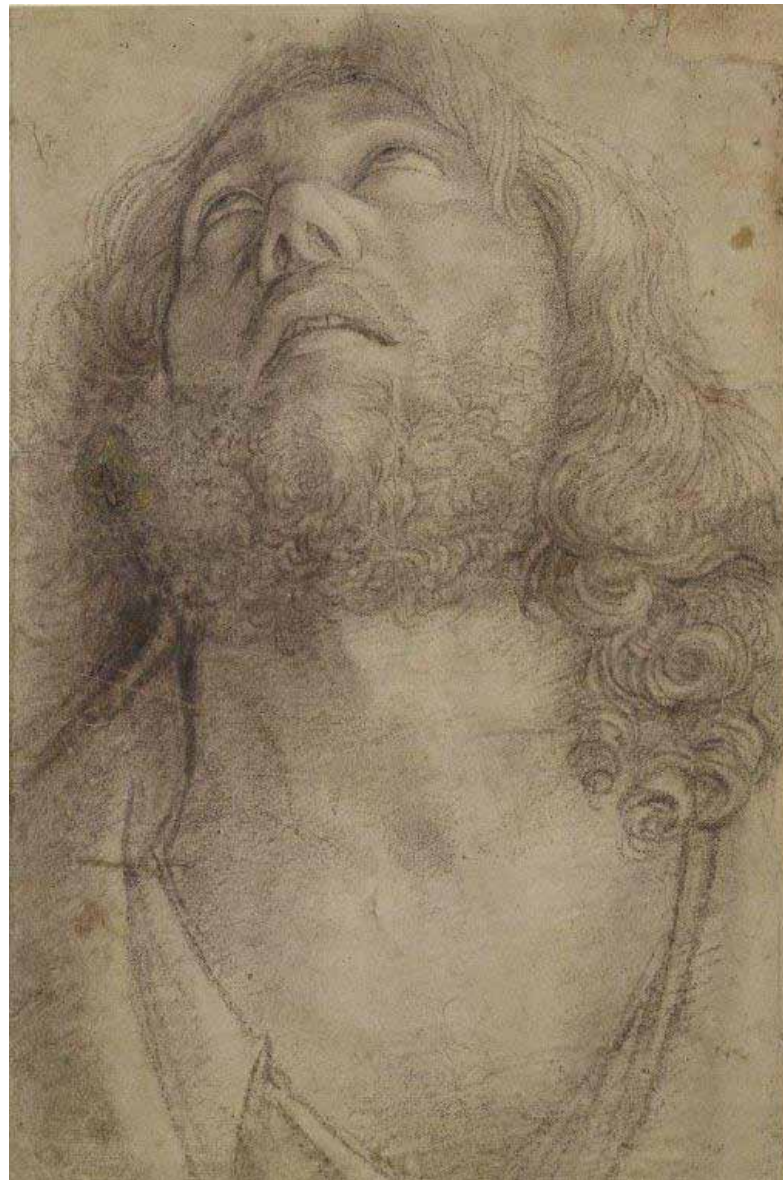
spazialità immanente e non più trascendente, una finestra che si spalancava su un mondo reale e concreto: prospettiva deriva da *perspicere*, ossia guardare attraverso. Filippo Brunelleschi aveva in precedenza, secondo il biografo Antonio Manetti, sperimentato l'applicazione delle regole prospettiche in due tavolette, andate perdute, raffiguranti Piazza della Signoria e Il Battistero di San Giovanni, visto dal portale centrale di Santa Maria del Fiore. Nella mostra di Reggio Emilia viene proprio ricostruita puntualmente quest'ultima tavoletta, permettendo allo spettatore di godere del punto di vista prospettico inventato da Brunelleschi e applicato alla veduta del Battistero di Firenze. Se "l'invenzione" della prospettiva rinascimentale viene attribuita a Brunelleschi, la sua trattazione teorica spetta a Leon Battista Alberti, che ne parla nel trattato **Della Pittura** del 1436, concedendo

però pochi paragrafi alla pratica del disegno, senza inserire alcuna illustrazione a differenza di Piero della Francesca che sarà il primo a descrivere veramente le regole prospettiche per gli artisti, corredando ampiamente il suo trattato di numerosi disegni di straordinaria finezza e precisi al punto tale da poter essere ricostruiti tridimensionalmente. Nel suo codice il testo grafico ha la stessa importanza di quello scritto e questo potrebbe spiegare la sua diffusione, ben sette codici manoscritti, tre in volgare (Parma ,Biblioteca Palatina,**ms. Parmense1576**, Reggio Emilia ,Biblioteca Comunale "A. Panizzi, **ms Reggiani A.41/2** (già A 44), Milano, Biblioteca Ambrosiana, **ms.D200 inf**) e quattro scritti in latino, (Milano, Biblioteca Ambrosiana , **ms.S.P. 6 bis** [già C. 307 inf.]); Bordeaux, Bibliothèque Municipale ,**ms.616**; Londra ,British Library, **cod. Additional 10366** ; Parigi Bibliothèque Nationale de France, **Lat.9337** [già Supplément latin 16]) .Il codice in volgare di Reggio Emilia e i latini di Bordeaux e Milano sono probabilmente coevi. Vi compare infatti la mano dello stesso copista. I sette codici sono stati eccezionalmente riuniti nella stessa sala di Palazzo Magnani, al centro il codice reggiano, fulcro dell'esposizione e attorno, come "ancelle " gli altri codici. Sembra quasi vegliare su di essi il monumentale affresco del *San Ludovico di Tolosa* (1460 ca), unica opera pittorica di Piero presente in mostra, proveniente dalla pinacoteca di San Sepolcro . Si presume che l'affresco sia stato commissionato a Piero in occasione dell'insediamento, come rappresentante del governo fiorentino, di Ludovico Acciaiuoli. Impressiona lo straordinario rapporto tra figura e architettura , il santo si inserisce perfettamente in una nicchia, modellato da una luce chiara , "zenitale", che ne esalta la solida volumetria, la sintesi tra forma e colore, caratteristiche, che si ritrovano con costanza nelle opere di Piero e che conferiscono all'umanità da lui dipinta una solennità da " idoli

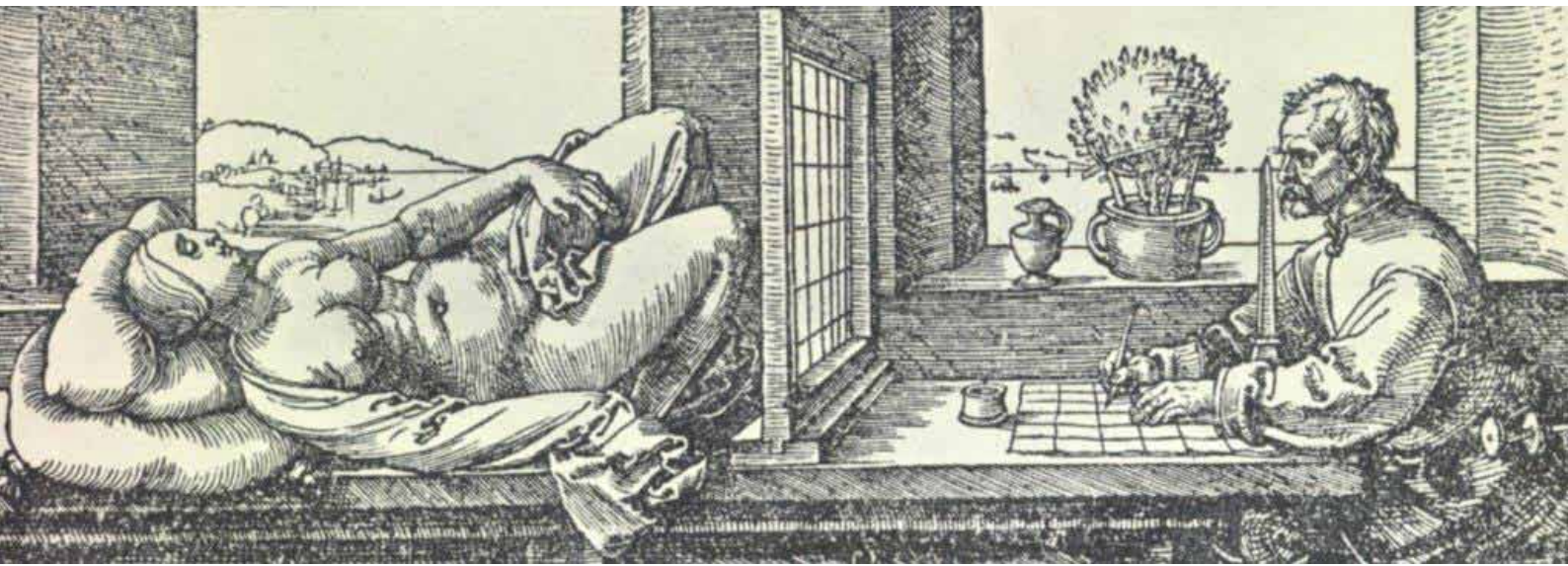
arcaici", come sottolineava Longhi. Nelle stanze successive si ritrovano altri due codici scritti da Piero, **Il Trattato d'Abaco**, su commissione di un amico mercante e il **Libellus de quinque corporibus regularibus** composto nel 1482 e dedicato al successore di Federico da Montefeltro , grande mecenate di Piero, il figlio Guidobaldo. Si tratta del testo forse più complesso di Piero, che diventa artefice di quella riscoperta e interesse verso i poliedri, descritti nel Libellus, che caratterizzerà il Rinascimento e che viene testimoniata dalle "tavole leonardesche" che illustrano il **De divina proporzione** di Luca Pacioli (1509), l'illustre scienziato e matematico, nativo pure lui di Borgo San Sepolcro, protagonista di alcuni celebri dipinti, come quello attribuito a Jacopo dei Barbari (Napoli Capodimonte) non presente alla mostra di Reggio, ma ricreato con la disposizione "teatrale" degli strumenti matematici e geometrici dipinti sulla tela, come il misterioso cristallo a più facce poliedriche sospeso nello studio di Pacioli. L'amicizia fraterna che legava Piero ai fratelli Lorenzo e Cristoforo Canozzi da Lendinara, eccellenti maestri intarsiatori, ci introduce nel mondo delle tarsie lignee quattrocentesche, dove vediamo applicate diffusamente le regole descritte nel *De Perspectiva* Pingendi. I disegni di Piero appaiono, in questi "mosaici del legname", nelle metafisiche architetture di città ideali, dove è rara la presenza dell'uomo; compare qualche animaletto, un uccellino, uno scoiattolo nelle vie silenziose, nelle geometrie perfette di porte e finestre. Anche a Reggio Emilia sono presenti delle splendide tarsie lignee, ad opera dei Lendinara, nel coro della chiesa di San Prospero. Molto interessante è anche la ricostruzione di un "tavolo di lavoro" di un intarsiatore quattrocentesco con gli attrezzi dell'epoca . La mostra viene infatti concepita come "una macchina didattica", che consente allo spettatore di entrare nel vivo dell'arte e della scienza di Piero. I disegni del trattato sono



BERNARDINO ZENALE
Cristo davanti a Caifa, XVI sec
china, inchiostro e acquerello bruno su carta,
264x183 mm
British Museum, Londra

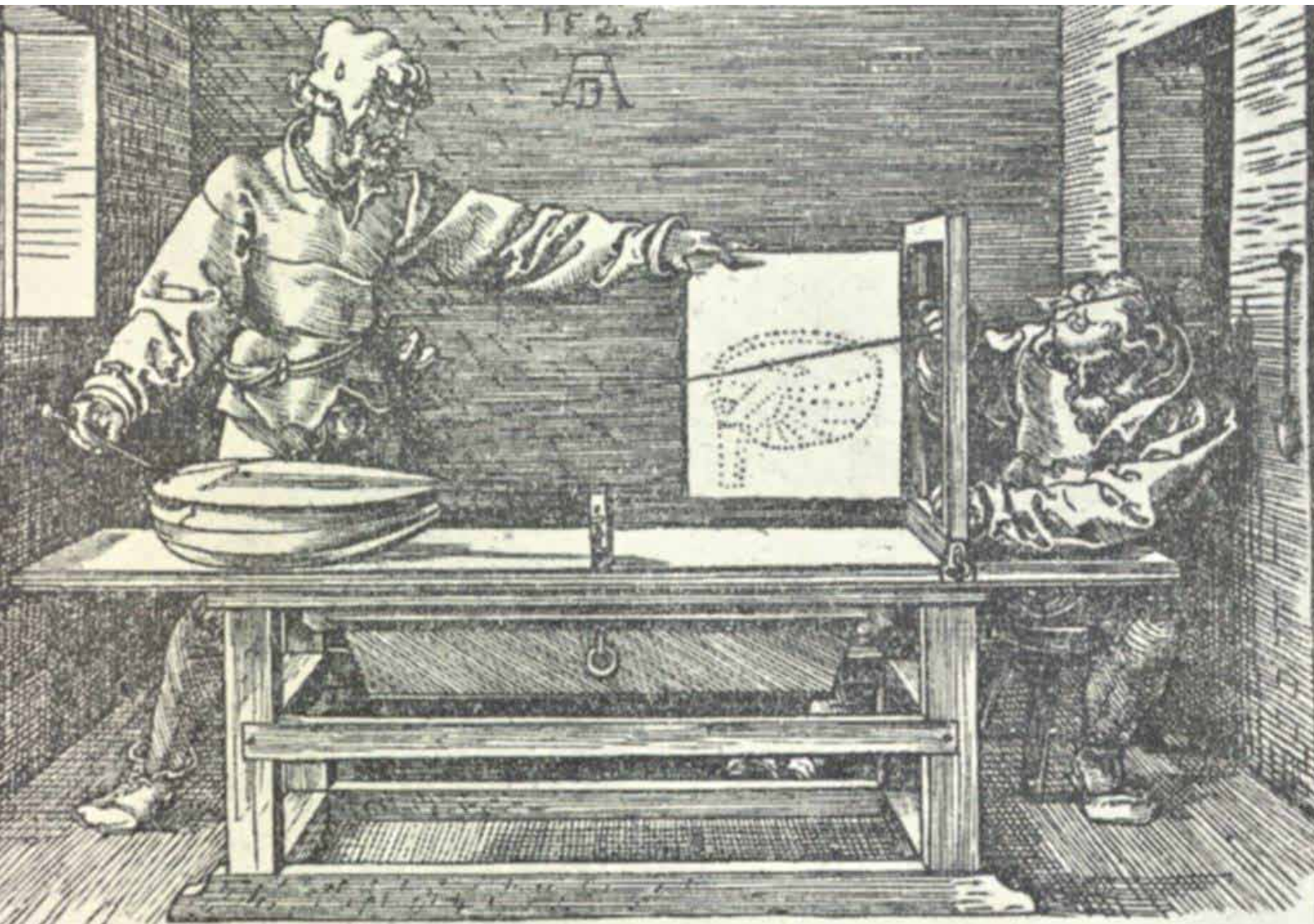


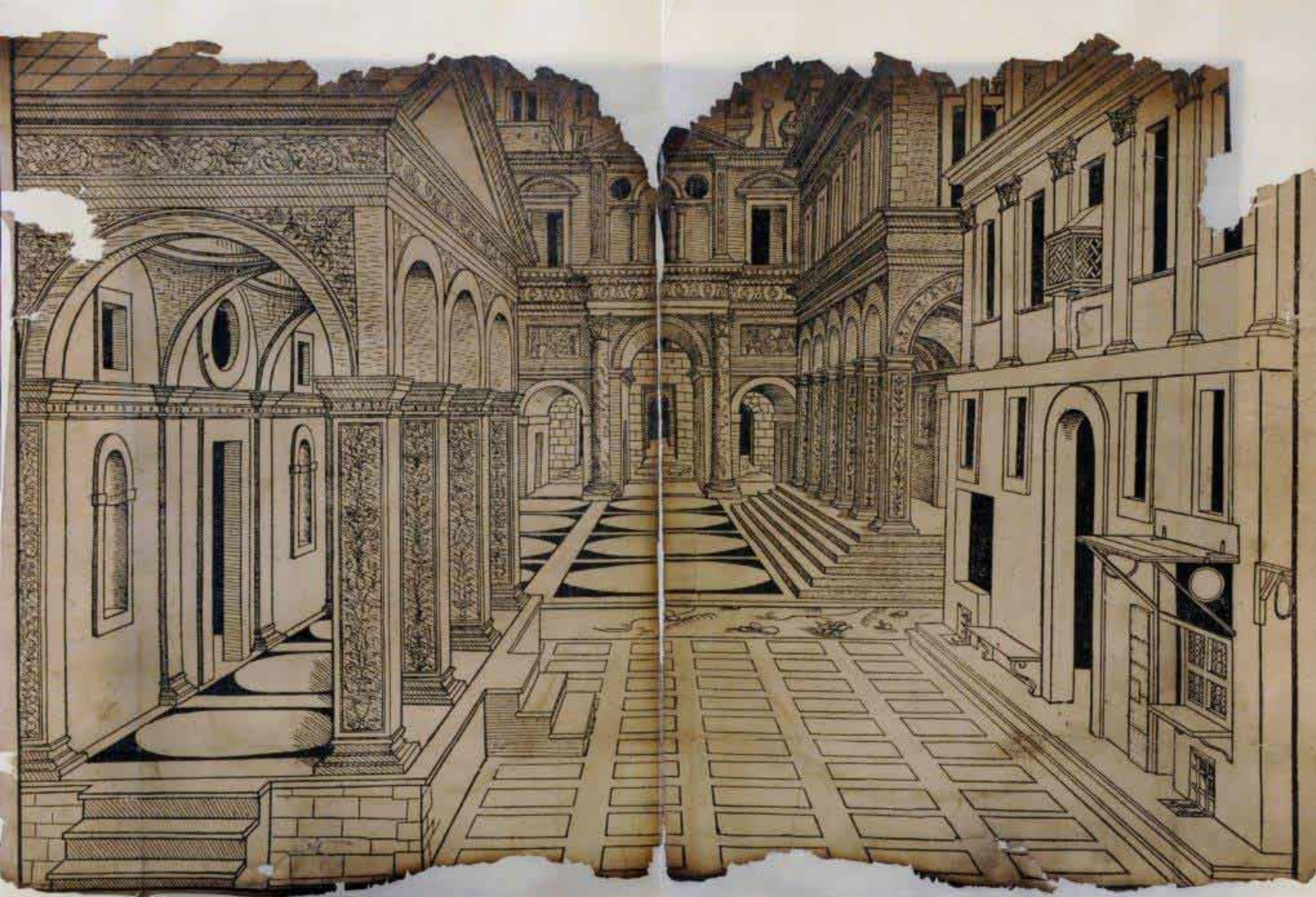
GIOVANNI BELLINI
Testa di un uomo che guarda verso l'alto,
con i capelli lunghi e barba, 1450-1516
carboncino su carta, 390x262 mm
British Museum, Londra



ALBRECHT DURER *Il vetro*, 1525 ca - xilografia, 78x217 mm - Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Firenze

ALBRECHT DURER *Lo sportello*, 1525 ca - xilografia, 132x185 mm - Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Firenze



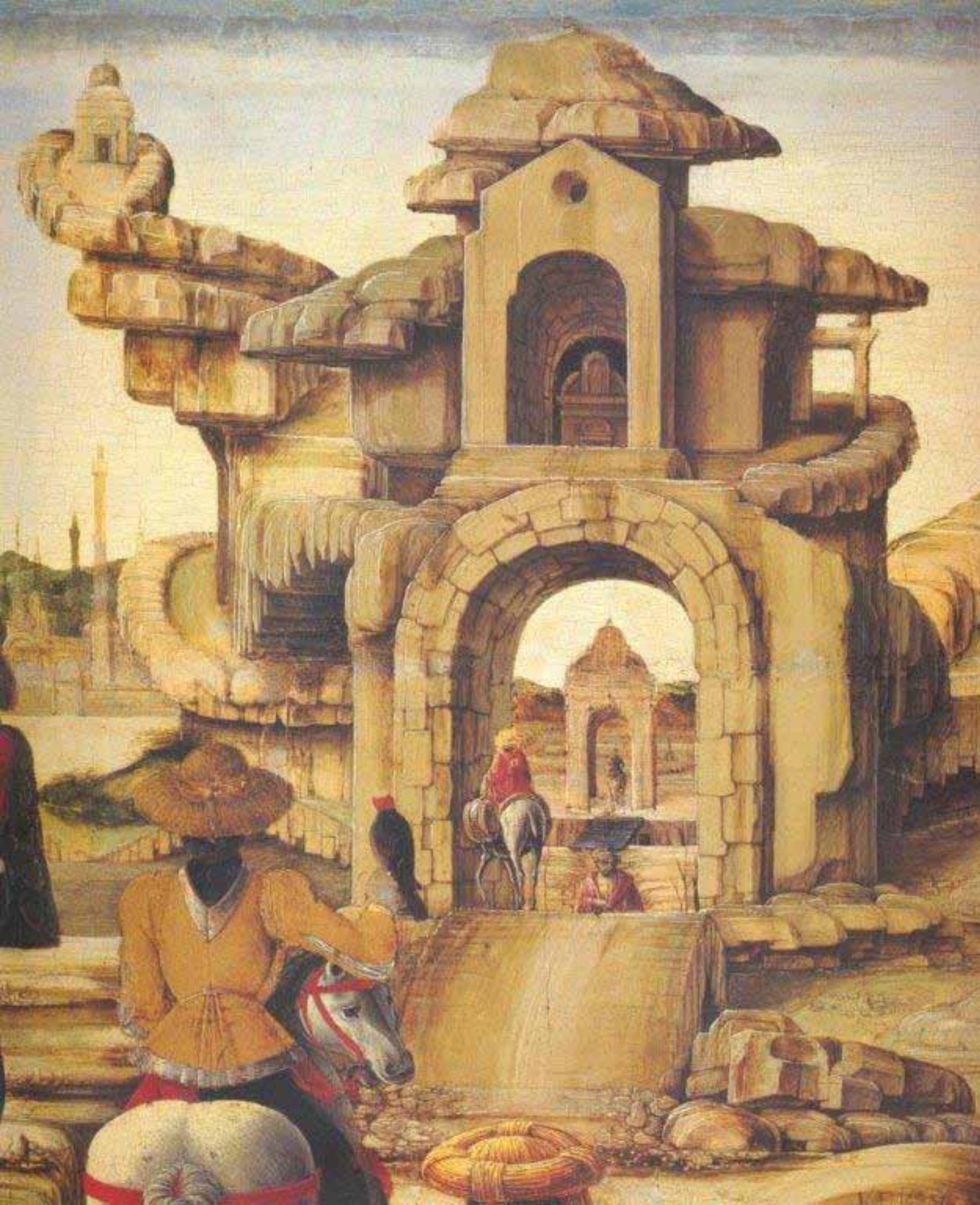


VITRUVIO/JEAN MARTIN *L'architecture ou Art de bien bastir*, 1547 - manoscritto - Biblioteca Universitaria, Torino

trasformati in modelli tridimensionali per illustrare al meglio la logica delle loro costruzioni geometriche, mentre una serie di macchine matematiche dell'Università degli Studi di Modena e Reggio, riproducono scientificamente gli strumenti della bottega dell'artista rinascimentale. Tramite suggestive installazioni multimediali sarà possibile "passeggiare" per le vie e le piazze deserte e silenziose della Città Ideale, misteriosa opera, conservata ad Urbino e attribuita alla cerchia di Piero. L'astratto spazio matematico, la perfetta forma geometrica, illuminata da una luce tersa e limpidissima degli edifici richiamano direttamente le teorizzazioni di Piero. Anche la scultura si avvale della costruzione prospettica:

la riproduzione in gesso di alcuni bassorilievi di Donatello a Padova consentono di vedere come, tramite lo "stacciato" donatelliano, sia possibile ricavare in pochi centimetri di spazi vertiginose prospettive architettoniche affollate di figure. Nella statuaria isolata era possibile ricavare le coordinate spaziali tramite un curioso strumento in legno costituito

da una specie di asta e di disco, riprodotto in una teca nella mostra reggiana. Le immediate applicazioni della prospettiva descritta da Piero si trovano negli artisti a lui contemporanei. Nella predella con **Storie di San Vincenzo Ferrer del Polittico Griffoni**, oggi smembrato in vari musei, dipinta dal ferrarese Ercole de' Roberti (1450-96) l'applicazione della prospettiva contribuisce a creare uno spazio profondo, vivificato da una diffusa luce naturale, ogni oggetto, ogni dettaglio è definito con un nitore, che ne evidenzia la qualità spaziale. Vengono pure esposti altri capolavori grafici e pittorici di artisti del Quattrocento e Cinquecento: Lorenzo Ghiberti, Francesco di Giorgio Martini, Antonio da Sangallo il Giovane, "Lo Scheggia", fratello di Masaccio, Giovanni Bellini, presente con un disegno stupendo di una testa di Cristo, vista dal sotto in su, Amico Aspertini e Michelangelo, con un dinamico schizzo della scalinata della Biblioteca Laurenziana in Firenze. Meritano particolare attenzione le stampe di Albrecht Dürer, nelle quali l'artista tedesco insegna, attraverso figurazioni didattiche, come



ERCOLE DE' ROBERTI - *I miracoli di San Vincenzo Ferrer - Predella della Pala Griffoni*, 1473 - tempera su tavola, 30x215 cm - Musei Vaticani, Città del Vaticano



ERCOLE DE' ROBERTI - *I miracoli di San Vincenzo Ferrer - Predella della Pala Griffoni*, 1473 - tempera su tavola, 30x215 cm - Musei Vaticani, Città del Vaticano



FRANCESCO XANTO AVELLI
Inondazione del Tevere, 1531 - piatto in maiolica, 45 cm diametro
Civiche raccolte d'arte applicata, Castello Sforzesco, Milano



Manifattura faentina (Casa Pirotta)
Coppa con l'incoronazione di Carlo V, 1530 circa - Maiolica, diam. cm. 26; h. cm. 5,5
Bologna, Museo Civico Medievale



Donato Bramante, Donato di Pascuccio di Antonio detto (Monte Asdrualdo, Pesaro, 1444 – Roma, 1514)
Scena prospettica, ca. 1475 - incisione a bulino, 254 x 369 mm
Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi

costruire una immagine prospettica, sia in maniera semplice e intuitiva, sia più complessa . Il modellino ligneo che presenta l'abside e il finto coro della chiesa di **San Satiro a Milano**, progettati dal Bramante, dimostra le infinite potenzialità di illusione spaziale di una costruzione prospettica. Infatti il coro dietro l'altare non venne mai costruito per mancanza di spazio, ma i fedeli avevano, grazie alla prospettiva, l'illusione ottica che il coro esistesse davvero. L'ultima sezione riguarda invece i giochi e le aberrazioni prospettiche delle anamorfose, concludendo in modo piacevole una rassegna così rigorosa, dimostrando come, anche nell'animo dell'artista più rigoroso, ci sia spazio per il gioco e il divertimento, sempre però "intelligenti". Curata da personaggi di grande spessore culturale quali Filippo Camerota, Francesco Paolo di Teodoro , Luigi Grasselli e Piergiorgio Odifreddi (autore dell'ottima audio guida) la mostra si presenta come un grande evento espositivo e culturale. In essa il connubio tra arte e scienza, alla base del Rinascimento, viene indagato in tutti i suoi aspetti, lasciando al visitatore la convinzione che gli ideali degli uomini "nuovi" del Quattrocento possano permettere di costruire un mondo migliore, razionalmente fondato sulla bellezza, il rigore e l'armonia, al punto da poterlo rendere un modello valido, d'esempio anche ai giorni nostri.

N.B. Le immagini riprodotte in questo articolo sono state fornite all'autrice dal Comitato Organizzatore dell'esposizione qui recensita.



FRA RAFFAELLINO DA BRESCIA
Pannello intarsiato 1513-1537
tarsia 111 x 78 x 4 cm
Victoria and Albert Museum, Londra

L'IMMAGINE DEL CORPO FEMMINILE

contem
poranea
mente

THE IMAGE OF THE FEMALE BODY

Valentina Mariani *Recentemente laureata in Beni Artistici e dello Spettacolo presso la facoltà di Lettere e Filosofia di Parma, Valentina è stata una studentessa del Chierici. Proprio da lì è partita la sua passione per l'arte. Di seguito pubblichiamo l'articolo riguardante l'argomento di ricerca che le ha permesso di laurearsi.*

di valentina mariani

Il corpo femminile è un tema vasto e di difficile trattazione. Ritrovabile nell'arte, nella storia, nel sociale, nella politica e in molti altri ambiti, è qui studiato come sistema di collegamento con il mondo e i canali di comunicazione. L'interesse all'argomento non poteva non prendere in considerazione quattro artiste che, ognuna in modo differente, hanno trattato la donna e il suo corpo, riprendendo aspetti del sociale a loro cari: Gina Pane, che dà al corpo una forte valenza rituale; Sarah Lucas, che sfrutta la sua particolare identità sessuale così da farla divenire fattore sociale; Cindy Sherman, che diviene catalizzatore di identità, specchio della società e del culto dell'immagine e infine Vanessa Beecroft, che usa il corpo femminile come materiale, realizzando performances e quadri viventi. Il corpo, soprattutto negli ultimi decenni, è stato rivalutato e rilegittimato come soggetto e mezzo di espressione dell'opera d'arte; è portatore di messaggi e significati che l'artista gli ha affidato. Gina Pane è un'artista francese vissuta in Italia, di temperamento drammatico, tra i più complessi, assorbita da angosce e desideri, utilizza il corpo come mezzo di espressione e comunicazioni delle condizioni fisiche e psicologiche. Nel 1968 inizia a lavorare sul corpo e col corpo. Esso viene inciso, ferito, artefatto, nascosto e violato. Ogni incisione che la Pane si provoca è la ferita di ogni donna costretta ad abusi e dolori, è il segno dello stato di estrema fragilità del corpo e introduce un rapporto fra interiorità ed esteriorità. "Azione sentimentale" del 1973 illustra la dimensione cattolica del martirio attraverso l'autolesionismo. Desidera ritrovarsi dentro il contenuto del vissuto quotidiano e vivere il senso del più profondo dolore. Gina Pane vestita di bianco, porta un bouquet di rose rosse dalle quali stacca le spine, per poi conficcarle nel proprio braccio. Tolle le spine, fa colare rivoli di sangue e le rose da rosse divengono bianche. Solo a questo punto Pane si incide il palmo della mano con una lama da rasoio. Il suo corpo diviene strumento

per esprimere in maniera non verbale i propri concetti e le sue performance hanno collegamenti con situazioni passate, con ricordi, pregne di connotazioni sessuali ed hanno una prerogativa poetica e sentimentale.

La stessa Pane disse: *"il corpo, che è al tempo stesso progetto, materia, esecutore di una pratica artistica, trova il suo supporto logico nell'immagine, attraverso il mezzo fotografico."*

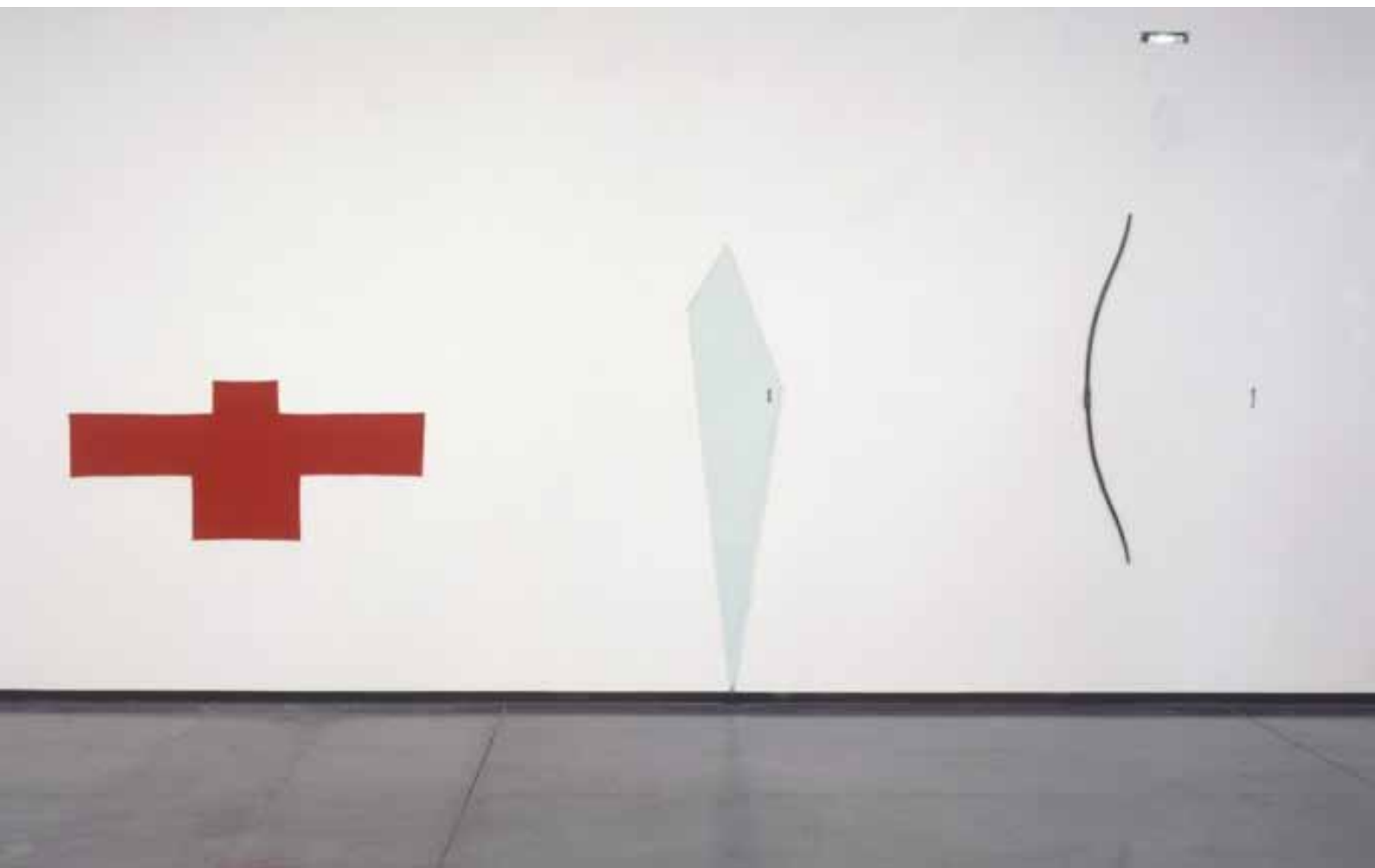
La fotografia rompe la continuità narrativa dell'azione, traducendola in frammenti significativi.

È importante capire che la ferita non è un atto di puro masochismo ma un modo per condividere il proprio dolore con l'altro, è uno stato che sancisce l'estrema fragilità del corpo.

Negli anni Ottanta Gina Pane cambia linguaggio. Il corpo non è più elemento primario, pur rimanendo indispensabile, non viene visto ma evocato. Non sarebbe corretto dire che il corpo sparisce, manca ma rimane l'enigma. In questo contesto la Pane tratta il corpo dei martiri e celebra la sua assenza dalla rappresentazione, ma attraverso i numerosi elementi simbolici in scena lo spettatore deve compiere l'atto mentale di riunire le parti in modo da arrivare ad una sintesi, allo stesso processo che ha portato all'ideazione dell'opera, avvicinandosi così all'artista, alle sue sensazioni e ai suoi pensieri. Nel "Martirio di S. Sebastiano", che prende ispirazione da una pittura di Memling, il corpo non è visibile, vi sono solo delle tracce: il feltro rosso, l'arco, il vetro. Tutti elementi legati all'enigma. Sebastiano nel contemporaneo rispecchia l'emarginazione, la minoranza oppressa. L'idea è quella di rappresentare e significare attraverso concetti di divisione e simultaneità. Il corpo viene nascosto, esorcizza la violenza e trasmette l'assenza del dolore, dell'essere, del non essere e dell'amore. Proclama il vuoto, l'assenza, la spartizione del corpo costituendo una sequenza di segni, simboli e rimandi, unendo la corporeità del presente alle problematiche

dell'inconscio. Nonostante la scomparsa, Gina Pane, resta una delle principali figure legate al mondo della Body Art femminile a livello internazionale. Esorcizza le

paure e supera i propri limiti fisici legandoli al mondo religioso e artistico.



Gina Pane - *Martirio di S. Sebastiano* - Immagine di ibtimes.com



Gina Pane - Azioni Sentimentali - Parigi 1973. Immagine di CentroArte.com

Sarah Lucas. - *Self-portrait with Fried Eggs* - 1996.
Immagine di www.deli.art.br



Sarah Lucas è un artista inglese di forte espressività, le cui opere sono caratterizzate da una visione metaforica, cruda e stereotipata del sesso. Questo avviene sia attraverso l'uso del proprio corpo, la cui peculiarità vede la convivenza di elementi femminili e maschili, sia attraverso la rievocazione del corpo e della sessualità. La continua sfida sfrontata ad una società bigotta e sessista la avvicina a tematiche particolari, che riaffiorano nella maggior parte delle sue opere: l'identità sessuale, il cibo e il fumo. Tali aspetti li ritroviamo in "Self Potrait with fried eggs", opera in

cui ripropone la propria fisicità androgina e la ostenta anche attraverso il modo di vestire e di atteggiarsi, creando intorno a lei un alone di mistero. Portatrice di molteplici identità, la Lucas mostra una posa, a gambe divaricate, dichiaratamente mascolina e provocatoria e un abbigliamento androgino che confondono e tolgono all'immagine seduttività, mirando più che altro a virilità e belligeranza, caratteristiche tipicamente maschili. Consapevole della propria ambiguità sessuale è decisa e determinata a sfruttare quanto più possibile il nostro stato confusionale. Nel petto,

Sarah Lucas. - *Au Naturel* - 1994.
Immagine di www.deli.art.br



sostiene due uova fritte di chiara simbologia. Insieme al resto, mira al grottesco per esprimere il proprio disgusto verso una realtà in guerra nei confronti della donna e in generale contraria alla libertà sessuale degli individui. Le immagini sono volutamente forti e provocatorie, il loro intento è disturbare. Si libera dal moralismo del nostro tempo e si allontana dalle ipocrisie sociali, contrastando le contraddizioni che si nascondono dietro le convenzioni contemporanee. L'attenzione della Lucas però è in grado di spostare l'obbiettivo dalla sua immagine femminile alla rievocazione del corpo, questa volta ponendo l'attenzione non solo sugli stereotipi femminili, ma esaminando anche quelli maschili. Ciò è dovuto ad una nuova consapevolezza, riguardante il ruolo sociale della donna e le disparità sociali e sessuali, in quanto essa sta acquisendo terreno, si sta appropriando sempre più di se stessa e della sua immagine in modo sempre più liberatorio. Il corpo della donna viene trattato tralasciando la morale ma esponendolo senza repressioni. "Au naturel", sfida gli stereotipi, rappresenta una coppia a letto nel momento meno inibitorio possibile, ma l'uomo e la donna sono ridotti a puri organi genitali, a elementi sessuali. Due meloni e un secchio, ripropongono la fisicità femminile, due arance e un cetriolo l'uomo. La coppia viene disumanizzata, è pura merce, prodotto sociale. La Lucas manipola i meccanismi tradizionali e contemporanei della rappresentazione sessuale attraverso l'evocazione dei corpi, mostrando come la sessualità è insidiata nel nostro linguaggio e viene richiamata attraverso l'associazione mentale di forme e spazi che ci rimandano a ciò che conosciamo. In qualche modo vuole ridicolizzare le riproduzioni pornografiche dei corpi come strumento di consumo. Lo spettatore davanti a queste opere è invitato a mettere in discussione le proprie idee sulla sessualità e sull'arte e liberarsi da preconcetti.

Cindy Sherman è un'artista, regista e fotografa americana il cui lavoro riesamina continuamente il ruolo della donna nella società contemporanea e nella storia attraverso la fotografia, divenuta sempre più mezzo d'espressione della nostra civiltà dominata dai media. La particolarità della Sherman sta nel fotografare se stessa sotto diverse spoglie nell'atto di parodizzare gli stereotipi che caratterizzano la donna. Le sue ispirazioni sono tratte da fonti di cultura popolare, radicate nella società e nella quotidianità come: fiction, riviste, vecchi film; divenendo così celebrità internazionale nel mondo dell'arte. Ha assimilato imput sociali, mantenendo però una posizione critica. Le sue messe in scena nascono appositamente per essere riprese dalla macchina fotografica e sono strettamente condizionate dal codice linguistico peculiare al mezzo: composizione, inquadratura, formato e quant'altro. Antecedente lo scatto vi è quindi una lunga preparazione per quel che riguarda il trucco, i costumi, l'acconciatura, l'ambiente, le espressioni e gli atteggiamenti. La tipicità della situazione rende le sue immagini familiari e gli spettatori, infatti, di fronte a esse pensano di averle già viste, di conoscerle. Un'operazione di indubbio fascino ed interesse visivo. Le donne della Sherman sono tipi, stereotipi come lo sono le ambientazioni che le accolgono. La sua è un'interpretazione parodistica degli stereotipi imposti dalla società alla donna. I codici linguistici che la caratterizzano appartengono alla sottocultura e li utilizza giocando sullo spaesamento delle ambientazioni. Si pensa anche che la Sherman usi il travestimento per effettuare ricerche sul gender o semplicemente come la ricostruzione di un'identità individuale in continuo sdoppiamento. Il corpo è vissuto come apparenza e artificio in cui partecipano estetica e tecnologia per ricomporre un nuovo soggetto. Giocando con la sua persona, si è messa alla prova in diversi contesti, anche rivoltanti. Chiaro esempio può essere "Untitled A,B,C,D" in cui è ben visibile il



Cindy Sherman. - *Untitled A.* - (1975).
Immaggini di Tate.org.uk



Cindy Sherman. - *Untitled B.* - (1975).
Immaggini di Tate.org.uk



Cindy Sherman. - *Untitled C.* - (1975).
Immaggini di Tate.org.uk



Cindy Sherman. - *Untitled D.* - (1975).
Immaggini di Tate.org.uk

processo di trasformazione da un personaggio all'altro. Il risultato è sbalorditivo ed emozionante.

Anche la Sherman in un secondo momento deciderà di mettere da parte l'utilizzo del proprio corpo e farlo svanire, dando vita ad una realtà grottesca in

cui il corpo della donna è riassembleto da modelli anatomici, quasi fosse un puzzle e spesso viene ridotto a soli organi genitali. In questo modo si propone di mostrare come l'arte non sia più vincolata e volta al bello, ma al difficile.



Cindy Sherman - *Untitled Film Still #58*. - Immagine di www.guggenheim.org



Cindy Sherman.
Self Potrait Series – Untitled#408.

Cindy Sherman.
Self Potrait series – Untitled
Immagine di www.listal.com





Vanessa Beecroft – VB53 - (2004). Immagine di teladoiofirenze.it

Vanessa Beecroft è un'artista italiana trasferitasi negli Stati Uniti. Il suo interesse è incentrato su corpi di giovani donne e sulla bio-estetica fin dall'inizio della sua carriera. Le performance da lei create rappresentano, espongono e mettono in scena il corpo all'interno di ambientazioni, colori, movimenti e assenza di azioni. Racconta di donne senza passione e corpi senza piacere, rappresenta l'immagine sociale della donna, spogliata dal moralismo contemporaneo. Quando ci si guarda allo specchio, osserviamo la nostra immagine con occhi di altri, in terza persona e ciò accade tanto più nel mondo d'oggi. Veniamo influenzati dall'ambiente esterno, da mode e comportamenti, che spesso sono presi a modello di vita. Il nostro corpo risulta sempre meno nostro, deve rispondere ad aspettative sociali e a opinioni dominanti. Vanessa Beecroft decide così di decontestualizzare i corpi dall'habitat quotidiano e diviene significativo proporli nudi o quasi, agghindati come manichini o affiancati ad essi. I corpi vengono investiti dagli sguardi altrui in contesti non attinenti.

Corpi che non riconoscono se stessi, stranieri al proprietario e a maggior ragione estranei a chi li guarda. Lo sguardo dello spettatore è attento, curioso, smarrito e sorpreso. La nudità provoca; si propongono sul confine tra sessualità erotica e pornografia in modo da spogliare il corpo della donna da stereotipi, omologazioni e pregiudizi. VB53 venne realizzato al Trepidarium del Giardino di Orticoltura a Firenze, nella serra ottocentesca. Su una collinetta di terra sono state posizionate ventuno modelle nude, o quasi. Alcune indossano solamente scarpe con lacci alle caviglie e tacco, piantate nel terreno come piante; altre con cuffie di nylon quasi fossero boccioli e altre ancora con lunghissime parrucche parevano fiorite. Le donne dovevano stare in piedi il più possibile, ma se stanche potevano sedere e sporcarsi di terra. La volontà della Beecroft era quella di contrapporre la purezza dei corpi femminili alla terra sporca e materica. Questa attenzione per il corpo femminile e la sua esibizione sono tratti inconfondibili dell'arte della Beecroft. La

ricerca va oltre la nudità, studia i colori, la performance, i capi se presenti e, anche se non pianificabili, le reazioni degli spettatori. Aspetti importanti del sociale vengono inseriti nei suoi lavori, moda e anoressia fra i primi. Non mi soffermerò su questi tratti sociali pur avendoli trattati nel lavoro di tesi, ma fondamentale è necessario chiedersi: il rapporto con il nostro corpo passa attraverso noi stessi o è mediato o influenzato da idee che altri hanno sull'immagine del proprio corpo a partire da un'ideologia che è precedentemente imposta?. E' inevitabile non essere influenzati dalle immagini che ci circondano e intrigano i nostri sensi continuamente. Così la Beecroft ragiona sull'immagine femminile, utilizzandola, materializzandola. VB48, ad

esempio, venne proposta in occasione del Summit G8 di Genova e la Beecroft chiese, per la sua performance, la stessa stanza in cui gli otto presidenti si sarebbero incontrati. La luce era ispirata a quella settecentesca e caravaggesca che creava un quadro vivente monocromo nero. Una ricerca focalizzata sul legame tra forma e percezione. L'operazione "pittorica" è accurata e scenografica e il confine col teatro diviene labile. I corpi delle modelle sono lì, catalizzano gli sguardi degli spettatori, le loro emozioni, diventano tramite di una sottile e indefinibile relazione tra l'opera viva e il pubblico. Esperienze curiose e insolite che provocano reazioni inaspettate. Nei corpi della Beecroft si fondono bellezza e sofferenza.

Vanessa Beecroft – VB48 - (2001). Immagine di Pourfemme.it



Come precedentemente accennato, la ricerca volge anche verso un aspetto sociale dell'immagine della donna e più in generale del corpo. Dagli anni Novanta si diffonde nel teatro, nella moda, nel cinema e nella letteratura il fenomeno delle identità mutanti, e, a quasi trent'anni dalla Body Art, il corpo ritorna multidentitario. Il corpo diviene compiacimento del dolore, sintesi del delirio. Gli artisti decidono di essere eretici e

devianti rispetto al sistema dell'arte e del mercato. Mutano i corpi e non solo, le idee, i valori, i concetti e la società. Ornato e decorato attraverso tatuaggi, piercing e costumi, il corpo comunica senza parole per opporsi alla cultura dominante e diversificarsi. A prescindere se il messaggio che manda sia veritiero o una maschera, la volontà è quella di dimostrarsi diversi e unici. Jeffrey Deitch, critico, a inizio anni Novanta



espose una collettiva intitolata Post Human. Il termine si riferisce e riferiva ad una persona che esiste in uno stato al di là dell'umano, che possiede quella capacità di cambiare e manifestare se stessa attraverso diverse identità.

Il corpo non è più solo terreno di operazioni artistiche come nella Body Art ma viene percepito come limite e confine biologico, come luogo di protesta e provocazione di evidenti significati sociali e politici. L'identità è il nuovo campo d'azione, il terreno dell'arte

Stelarc. Immagine di www.wikipedia.org

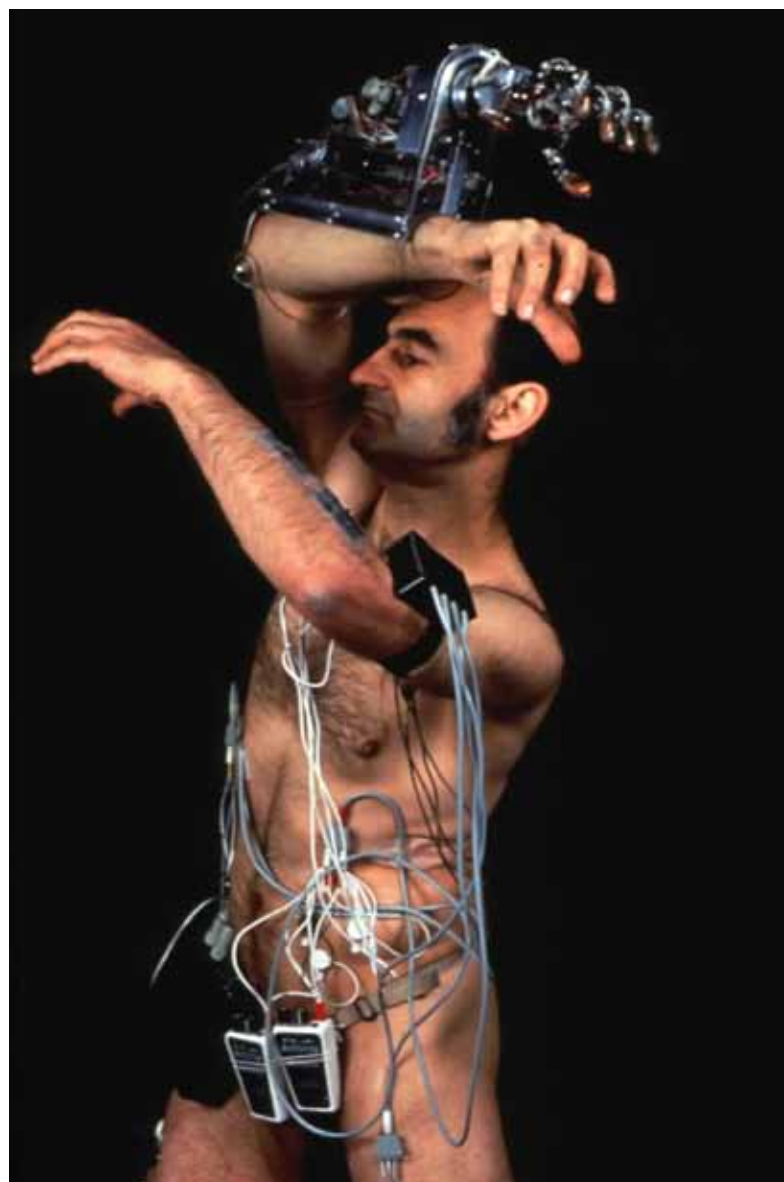


contemporanea. L'oggetto d'azione è la trasformazione del corpo in qualcosa di diverso, in altre forme ed espressioni.

Alcuni artisti rappresentano al meglio ciò che intendo dire. Orlan è un'artista e performer francese che dal 1986 al 1993 utilizza il tavolo operatorio come atelier per performance chirurgiche, Stelarc intende definire il confine incerto tra uomo e macchina mediante protesi, innesti e interventi meccanico-tecnologici e Pierre e Gilles che invece lavorano sull'identità sessuale.

Stelarc.

Immagine di www.serurbano.files.wordpress.com



Il modo di concepire il corpo e l'arte è cambiato con il trionfo di nuove tecnologie: l'informatica, con la realtà virtuale e l'ingegneria genetica con le biotecnologie. Esse creano nuovi canali comunicativi e forme di vita. La pelle è la nostra superficie corporea, mostra i segni della nostra vita, della nostra esistenza e ci rivela, oltre che a noi stessi, anche agli altri, ed è per questo che diventa così importante, che viene utilizzata come tela, come materia prima della creazione della nostra arte personale. L'arte visiva, per questa via diventa un prodotto concettuale. È stimolante osservare come pubblico e privato si incontrino dando significato al sociale e diano modo di investigare il corpo in risposta a problematiche sociali. L'arte è un compromesso con la vita, è la vita e il corpo la rappresenta quanto meglio riesce mostrandone ogni sfumatura e traccia. Questi sono i pensieri che mi hanno avvicinato a questa ricerca di tesi, concludendo con l'idea che l'immagine del corpo sia l'epilogo della vita, della vita di ogni individuo e che diventi arte personale.

Bibliografia

- Ruspini E., *Le identità di genere*, Roma, Carrocci, 2003.
- Vergine L., *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000.
- Robecchi M., *Sarah Lucas*, Milano, Mondadori Electa, 2007.
- Sally O' Really, *Il corpo nell'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 2011.
- Chemotti S., *Corpi di identità*, Padova, Il Poligrafo, 2005.
- Stocchi F., *Cindy Sherman*, Milano, Mondadori Electa, 2007.
- Vergine L., *Gina Pane*, Milano, Mazzotta, 1985.
- Beccaria M., *Vanessa Beecroft Performances 1995-2003*, Milano, Skira, 2003.

Sitografia

- www.wikipedia.it
www.iperarte.net
www.women.it
www.artwort.com
www.treccani.it
www.vogue.it
www.ilsole24ore.com
www.vanessabeecroft.com
www.guggenheim.org
www.culture24.org.uk

Pierre et Gilles.
Jean Paul Gaultier, 1990.
Immagine di www.glasstire.com



**IL SACRO
CUORE
DI LUCIO
FONTANA
A
REGGIO
EMILIA**

RESTAURO E MONTAGGIO MECCANICO

La presente relazione, che ha per titolo originale Montaggio Meccanico di un'opera inedita di Lucio Fontana è stata presentata dagli autori Augusto Giuffredi e Claudia Rocchini al IX° Congresso Nazionale IGIC, tenutosi a Cosenza dal 13 al 15 ottobre 2011

Augusto Giuffredi è docente di Restauro di stucchi e gessi presso l'Accademia di Belle Arti di Napoli, nonché docente di restauro di materiali lapidei presso l'Accademia di Brera di Milano.

Claudia Rocchini è diplomata in restauro e conservazione di materiali lapidei e artificiali presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara.

I due autori hanno gentilmente concesso di pubblicare anche sulla rivista Il Tratto tale loro relazione, su autorizzazione del IGIC (Gruppo Italiano dell'International Institute of Conservation)

di augusto giuffredi e claudia rocchini

La Cappella dell'Istituto dei Padri Gesuiti in Baragalla, dedicata al Sacro Cuore di Gesù (RE) ha custodito per circa cinquant'anni un'opera ai più ignota; si tratta di un grande altorilievo in terracotta invetriata rappresentante il Sacro cuore di Gesù, opera di Lucio Fontana .

Durante il primo sopralluogo del 2009, atto a determinare lo stato conservativo dell'opera del Fontana, emersero alcune lacune a livello dell'invetriatura, un'osservazione ravvicinata permise di capire quale fosse la causa di tale degrado: un'errata messa in opera dell'altorilievo. La parete alla quale furono ancorate sia le formelle, sia le pesanti spallette in serpentino che fungevano da cornice, è costituita da due muri accostati; uno in mattoni pieni a faccia vista che dà sull'esterno, e , staccato da questo di alcuni centimetri un secondo in mattoni forati. Su questo fragile supporto furono incollate con uno strato di malta cementizia le 27 formelle costituenti l'opera del Fontana.

L'errore di base fu quello di montare la prima fila in basso quindi i restanti elementi a salire appoggiandoli direttamente sui sottostanti senza l'interposizione di una malta magra che avrebbe avuto funzione di tenere staccate le formelle distribuendo in modo omogeneo i carichi. Poiché i pannelli in cotto invetriato poggiavano direttamente gli uni sugli altri, gli sbalzi termici, le vibrazioni naturali ed i sismi del 1996 e del 2008 hanno causato sbriciature e lacune di varia entità nei punti di contatto. Dopo una seria riflessione e dopo aver vagliato più ipotesi si è optato per lo smontaggio ed il rimontaggio dell'opera su una struttura metallica che tenesse conto di numerosi fattori.

Reggio Emilia si trova in zona a rischio sismico medio-alto e consci delle problematiche legate al precedente montaggio, per la nuova collocazione, è stato ideato e realizzato un telaio in acciaio contenente una griglia metallica elettrosaldata alla quale ancorare le formelle mediante un sistema di agganci reversibile. Il telaio, pensato per essere ancorato alla parete, aumenta lo spessore dell'opera di soli 10 cm ed è arretrato rispetto al margine della stessa pertanto non causa interferenze visive. Il sistema di aggancio delle formelle, è garantito da appendini metallici assicurati alle formelle mediante bussole e bulloni fissati con resina epossidica nei canali di svuotamento della terra presenti sul retro delle formelle. La reversibilità di quanto applicato si ottiene per svitamento dei bulloni e attraverso la rimozione meccanica delle bussole. Lo scopo è quello di tenere appeso ogni elemento in modo che non gravi su quello sottostante; inoltre il distanziamento tra le formelle evita la collisione in caso di vibrazioni che vengono in ogni caso evitate grazie anche all'interposizione di cuscinetti in sughero inseriti sul retro nello smusso delle formelle.

Introduzione: stato conservativo prima dell'intervento e smontaggio dell'opera.

Il grande altorilievo di Fontana raffigurante il Sacro Cuore di Gesù mostrava già da tempo diffuse perdite di frammenti sia dello strato ceramicato che del biscotto. Una visione ravvicinata dell'opera, posta a circa 3,80 m dal suolo, permise di individuare le cause del progressivo degrado nel sistema impiegato per la messa in opera. Conscio dei rischi impliciti nelle operazioni di smontaggio e del fatto che la rimozione deve costituire l'ultima ratio, proposi lo smontaggio ed il rimontaggio su supporto idoneo, secondo criteri di reversibilità.



Figure 1 e 2- L'opera prima dell'intervento. Mappatura delle lacune di maggiore entità. Risulta evidente che le zone particolarmente interessate sono quelle di contatto tra le formelle.

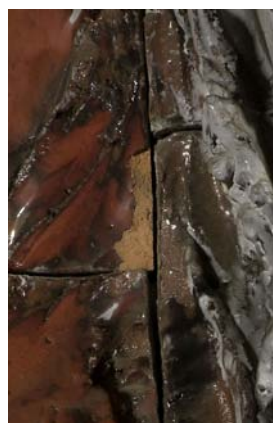


Figure da 3 a 6- Lacune materiche rilevate prima dello smontaggio dell'opera; si osserva la perdita di materiale in corrispondenza dei punti di contatto tra le formelle.

La Cappella dell'Istituto dei Padri Gesuiti in Baragalla, dedicata al Sacro Cuore di Gesù fu costruita con un'ossatura in cemento armato e pareti in cotto di tamponamento; dai saggi effettuati è stato possibile stabilire che la parete interessata è costituita da un muro di mattoni pieni di una testa a faccia vista che dà sull'esterno e, separata da questo di alcuni centimetri, una muratura in forati sulla quale erano cementate le 27 formelle costituenti l'altorilievo nonché due pesanti spallette in serpentino. A causa della tenacia dell'adesione tra le formelle ed il supporto murario l'unica via percorribile per lo smontaggio risultava la demolizione della parete. Procedendo dall'alto verso il basso, lavorando con scalpelli lunghi, si è liberata l'area retrostante ogni singola formella. In questa fase si è appurato come la malta cementizia adoperata per la messa in opera riempisse l'intera superficie tergale delle formelle, quando invece la tradizione prevede l'apposizione di 4-5 punti con malta di calce e sabbia. Oltre al riempimento con cemento furono utilizzate anche di ottone, inserite in appositi fori pensati per il montaggio, ma anch'esse murate con cemento. L'errore più grande fu comunque quello di appoggiare le formelle l'una sull'altra senza prevedere l'interposizione di un sottile strato di malta magra a distanziare gli smalti. Sbalzi termici e vibrazioni sarebbero state sufficienti a causare, nel tempo, il distacco di porzioni di smalto. Se a ciò aggiungiamo che la Chiesa si trova in una zona ad attività sismica medio-alta e che dal momento del montaggio dell'opera ha subito almeno due terremoti (15 Ottobre 2006 e 23 Dicembre 2008) è chiaramente comprensibile l'accelerazione dello stato di degrado.



Figure da 7 a 10- Fasi dello smontaggio dell'altorilievo. È chiaramente visibile la struttura muraria composta da: parete esterna in mattoni pieni di una testa faccia vista, muratura in forati, malta cementizia, formelle in terracotta. La terza immagine da sinistra mostra una porzione di una delle due pesanti spallette di serpentino che fungevano da cornice, anch'esse rimosse nelle operazioni di smontaggio.

Analisi del processo esecutivo, pulitura ed integrazione dell'opera.

Una volta smontate le 27 formelle è stato possibile ricostruire il processo realizzativo dell'opera che presenta un corpo ceramico colorato, poroso, coperto da uno spesso strato invetriato costituito da smalti ceramici e vetrina. L'artista modellò in creta l'intera opera sia servendosi di attrezzi che utilizzando le proprie mani; posta ad essiccare, una volta raggiunta la consistenza cuoio, fu sezionata in 27 formelle svuotate e forate sulla parte tergale per alleggerire e sgasare la materia durante la cottura. Allo scopo di favorire il montaggio, i bordi delle formelle furono tagliati a tronco di piramide rovesciata, analogamente alle tradizionali tavelle in cotto, questa soluzione permette di ridurre al minimo la superficie di contatto. I pezzi hanno per lo più dimensioni confrontabili, probabilmente dettate dalla capienza del forno. Per la cottura, avvenuta attorno ai 900°C, quasi tutte le formelle sono state appoggiate su distanziatori, ad eccezione di quelle con oggetto superiore ai 10 cm che furono invece cotte in posizione verticale come dimostrano alcune colature di smalto riscontrate su un paio di esse. La smaltatura è sicuramente avvenuta in più infornate, terminata con l'applicazione della vetrina, quest'ultima stesa in maniera non uniforme per ottenere un tono in più per la tavolozza del Fontana. Gli smalti furono applicati in modo contrastante: in alcune zone profusi abbondantemente, in altre stesi ad effetto velatura quasi si trattasse di acquerelli con il risultato di una stupefacente resa coloristica, perfettamente integrata alla spavalda modellazione dei volumi. L'opera è stata cotta nelle fornaci di Albissola in Liguria. La pulitura dei pezzi, partita con la rimozione meccanica della malta cementizia, si è conclusa con la rimozione della patina superficiale grigiastra causata da depositi superficiali e nero fumo presente a causa dei ceri liturgici.



Figure da 11 a 14- Esempio di pulitura di una formella avvenuto in due fasi: rimozione meccanica della malta cementizia che ricopriva la parte tergale, pulitura della superficie smaltata con tamponi imbevuti di acqua demineralizzata e tensioattivo.

Prima di procedere all'integrazione delle lacune materiche sono state vagliate tre ipotesi operative: la non integrazione, l'integrazione parziale e l'integrazione totale. La prima è stata scartata in quanto, nonostante la ridotta entità rispetto alla dimensione totale dell'opera, la quantità delle lacune impediva la corretta lettura costituendo un'elemento di disturbo. Anche la sola integrazione formale a mezzo di stucature pigmentate con terre naturali non è stata ritenuta idonea giacché, a seguito di fotosimulazione, si è notato che le stucature

assumevano un aspetto preponderante sull'insieme. La tecnica adottata è quindi quella dell'integrazione totale, formale e cromatica, delle lacune, effettuata per mezzo di stuccature adeguate all'insieme con integrazioni cromatiche realizzate con smalti ceramici a freddo (LeFranc & Borgeois). Avvalendoci di un campionario precedentemente realizzato per individuare le proporzioni tra i colori idonee a coprire la gamma di toni presente nell'opera, le lacune sono state ripristinate in maniera quanto più possibile simile all'originale, in modo che non pregiudichino in alcun modo la visione d'insieme.

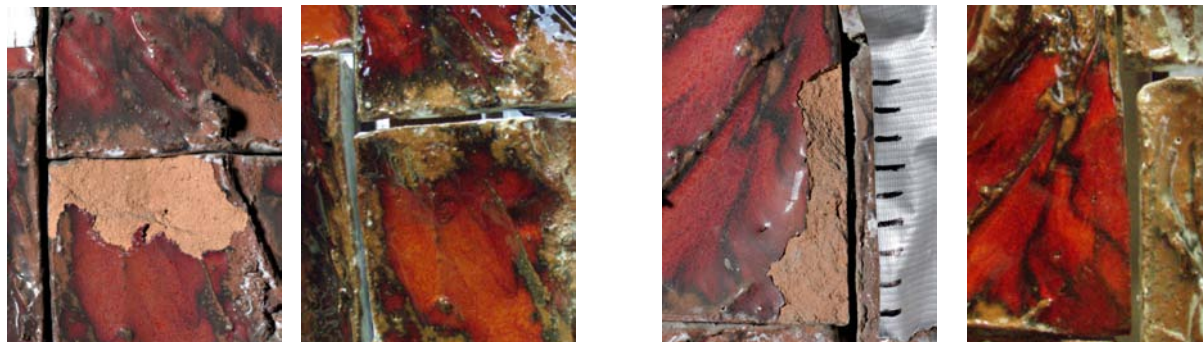


Figure da 15 a 18- Integrazione di alcune lacune.

Progettazione del nuovo supporto e dell'ancoraggio dell'opera allo stesso.

La progettazione del nuovo supporto cui ancorare l'opera ha tenuto conto di molteplici fattori dati dalle peculiarità dell'opera e dell'ambiente in cui essa sarà posta. Massima attenzione è stata prestata per evitare l'insorgere di situazioni di rischio analoghe a quelle verificatesi durante la precedente messa in opera, quali il contatto tra i margini delle formelle. La struttura cui ancorare l'opera è costituita da un telaio in acciaio con struttura a reticolo; esso aumenta lo spessore del rilievo di soli dieci centimetri, ed è arretrato rispetto al margine dell'opera in modo da non interferire visivamente. Il rilievo appare come sospeso. Per poter effettuare i lavori di montaggio si è costruita una apposita carpenteria metallica provvisoria, che sostiene il telaio in posizione verticale in modo da poter lavorare sui due lati posizionando le formelle con agganci reversibili.

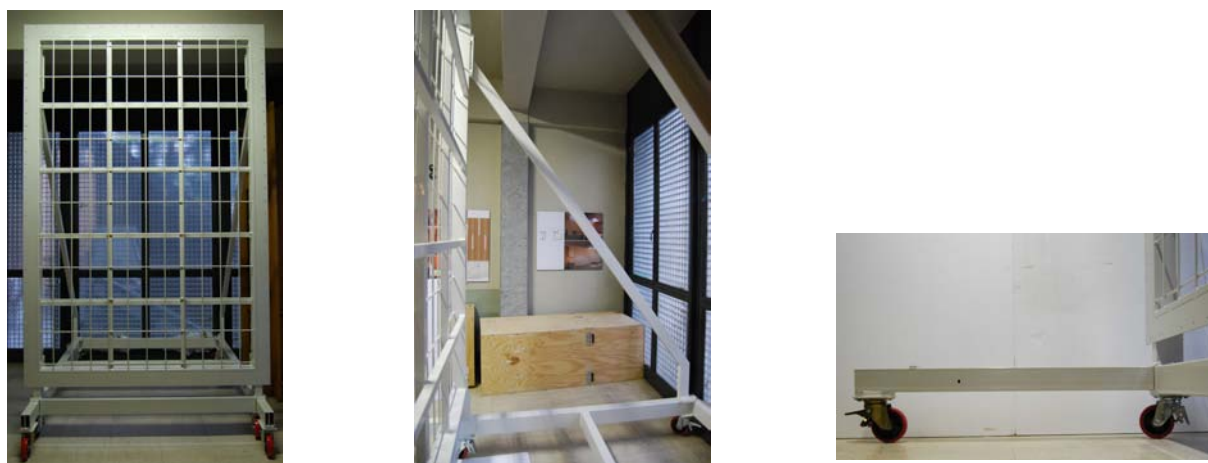


Figure da 19 a 21- Telaio di supporto dell'opera. Le immagini 19 e 20 mostrano, rispettivamente, la struttura di sostegno provvisoria, studiata per agevolare le operazioni di montaggio, e le ruote, fissate su di una traversa telescopica, che permettono lo spostamento, ed inoltre impediscono il ribaltamento in avanti nel caso di urti o scosse.

Per ancorare i pezzi al telaio è stato studiato un sistema di agganci che ne permette un facile smontaggio. Sulla parte tergale delle formelle sono fissati due o più ganci in metallo, ancorati alla terracotta mediante un sistema di bussole alloggiato in resina bicomponente. Le 27 formelle hanno un peso complessivo di 350,5 kg (la più leggera ne pesa 6, la più pesante 25) pertanto, verificato il meccanismo di aggancio e rimozione al telaio si è reso necessario testare la portata di ciascun gancio per assicurarsi dell'effettiva tenuta del sistema. A tal fine sono state realizzate delle prove a carico eseguite su mattoni pieni incavi delle dimensioni di quelle presenti sul retro dei pannelli di Fontana. Per ogni prodotto testato è stato necessario realizzare tre campioni quindi sono state

effettuate nove prove totali. I ganci, sono stati fissati a dei mattoni pieni secondo il sistema progettato, utilizzando due tipi di resina bicomponente vinilestere ibrido, uno della Fisher ed uno della VoRpa, nonché dello stucco per interni Polyfilla. I campioni sono stati testati presso il Laboratorio Geotecnologico Emiliano, che ha appurato la validità del sistema progettato, stabilendo che gli ancoranti in vinilestere conferiscono maggiore resistenza a carico. Ogni gancio mostra i primi fenomeni di sofferenza con carichi superiori ai 120 kg. Ciascuna formella è dotata di due di questi agganci e quelle particolarmente pesanti ne hanno quattro.

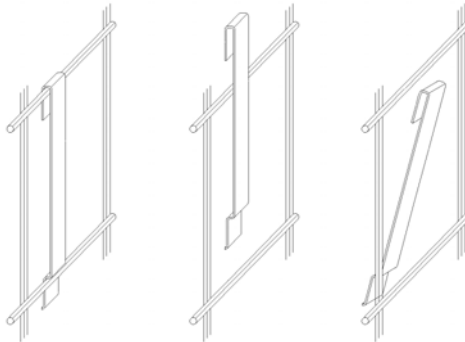


Figura 22- Progettazione del sistema di ancoraggio/disancoraggio delle formelle al telaio.

LABORATORIO PROVE SU MATERIALI DA COSTRUZIONE L.1088/71 - D.M. 14/01/2008:
Aut. Min. L.L. P.P. Decreto n. 16350 del 13/06/1971 e successivi rinnovi

LABORATORIO GEOTECNICO PROVE SU TERRE - D.M. 14/01/2008:
Aut. Min. Infrastrutture e Trasporti Decreto n. 9668 del 19/10/2010

LABORATORIO QUALIFICATO ITALFERF:
Prot. Sov. Sp. 27.000506.10.11 del 20/02/2010

LABORATORIO GEOTECNOLOGICO EMILIANO S.R.L.

Laboratorio Autorizzato ai sensi dell'art.59 del DPR n. 380/2001

SISTEMA DI GESTIONE DELLA QUALITÀ CERTIFICATO UNI EN ISO 9001:2008

SEDE LEGALE E LABORATORIO:
STRADA NAVIGLIA, 5 - 43122 PARMA
TEL. 0521 272780 - FAX 0521 785245
info@laboratoriemiliani.com
www.laboratoriemiliani.com

RAPPORTO DI PROVA N° 4040 / G / P Parma, 10/12/2010

Committente: Parrocchia S.Cuore di Gesù in Bragalla
Indirizzo: Via G. D'Arcezzo, 10 - 42123 Reggio Emilia
Descrizione del campione: Appendimenti metallici su formella in cotto (Ancorati con resina VoRpa - PRO 345)

Tipo di prova: Determinazione delle resistenze a trazione come da schema di prova in figura
Data della prova: 10/12/10 Ns/Rif.: n° 2691/2010

DISPOSIZIONE DI PROVA

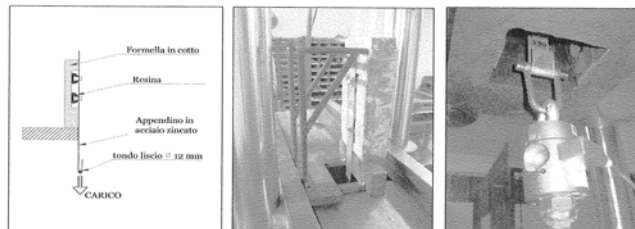
L'appendino in acciaio zincato sottoposto a prova di carico è vincolato ad una appesita formella in cotto tramite due bulloni M8 con relative boccole in bronzo fissate mediante l'ausilio della resina posta a contatto con la formella. Il sistema viene inserito in un apposito telaio, la formella viene appoggiata su un piano e il carico viene applicato al terminale a U dell'appendino tramite un tondo liscio Ø 12 mm (vedi schema di prova).

Il sistema viene caricato per due volte al carico di prova pari a 34,5 daN con incrementi regolari del carico e registrazione delle deformazioni residue ad ogni ciclo di carico, successivamente la prova si protrae fino al collasso dell'appendino. La prova viene eseguita singolarmente su tre campioni.

RISULTATI DELLA PROVA

Campione	Dimensioni appendino			Carico di prova* daN	Deformazioni residue per ogni ciclo al carico di prova		carico massimo daN	note
	larghezza mm	spessore mm	sezione mm ²		I ciclo mm	II ciclo mm		
Camp. 1V	29,9	1,48	44,25	34,5	1,72	0,08	127,2	Collasso terminale a U
Camp. 2V	30,3	1,22	36,97		2,37	0,01	84,8	Collasso terminale a U
Camp. 3V	30,2	1,48	44,70		1,20	0,02	127,3	Collasso terminale a U

(*) Dato dichiarato dal committente e corrispondente ad un aumento del 20% rispetto al carico di lavoro.



Schema di prova

Nota: L'attrezzatura di prova utilizzata è soggetta a operazioni di verifica, controllo e taratura secondo le modalità e tempistiche previste dal sistema di qualità aziendale.

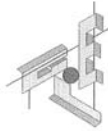
SPERIMENTATORE

[Handwritten signature]

LA DIREZIONE
(Dot.Ing. G. RUSSO)

[Handwritten signature]





LABORATORIO PROVE SU MATERIALI DA COSTRUZIONE L.1088/71 - D.M. 14/01/2008:
Aut. Min. L.L. P.P. Decreto n. 16386 del 15/06/1972 e successivi rinnovi
LABORATORIO GEOTECNICO PROVE SU TERRE - D.M. 14/01/2008:
Aut. Min. Infrastrutture e Trasporti Decreto n. 2665 del 19/10/2010
LABORATORIO QUALIFICATO ITALFERE:
Prot. Inv. Sp. N. 668056.10.11 del 26/02/2010

LABORATORIO GEOTECNOLOGICO EMILIANO S.R.L.
Laboratorio Autorizzato ai sensi dell'art.59 del DPR n. 380/2001

SISTEMA DI GESTIONE
DELLA QUALITÀ CERTIFICATO
UNE EN ISO 9001:2008

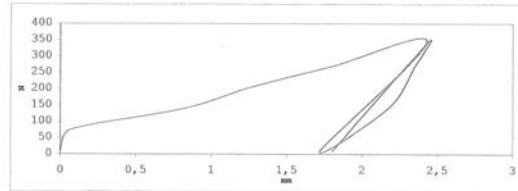
SEDE LEGALE E LABORATORIO:
STRADA NAVIGLIA, 5 - 43122 PARMA
TEL. 0521.272780 - FAX 0521.785245
info@laboratoriemiliana.com
www.laboratoriemiliana.com

ALLEGATO AL RAPPORTO DI PROVA N° 4040 / G / P Parma, 10/12/2010

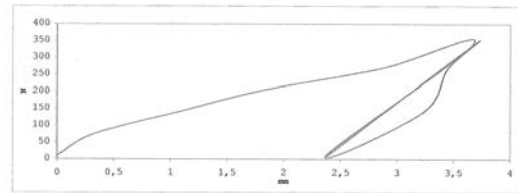
Pagina 2 di 3

Grafi sforzo deformazioni

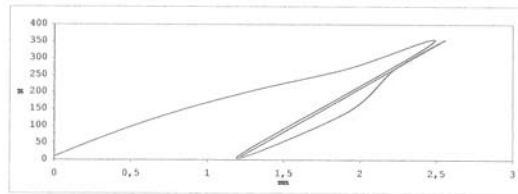
Camp IV



Camp 2V



Camp 3V



SPERIMENTATORE

LA DIREZIONE
(Dot. Ing. G. RUSSO)

LABORATORIO ASSOCIATO ALIG: ASSOCIAZIONE dei LABORATORI di INGEGNERIA e GEOTECNICA
Il presente documento può essere riprodotto, totalmente o in parte, solamente previa autorizzazione di L.G.E. s.r.l.



Figure 23 e 24- L'aggancio fissato con resina VoRpa dopo il test a carico protratto fino al collasso che ha interessato la parete terminale ad U ma non gli agganci al cotto.

Montaggio dell'opera sul nuovo supporto.

Con questo sistema si rende necessario realizzare un montaggio preventivo dell'opera sul telaio quindi si smonteranno di nuovo le formelle. Il telaio sarà ancorato al muro quindi si riposizioneranno le formelle nelle sedi previste.

Il montaggio delle ventisette formelle, sebbene ampiamente progettato, ha presentato alcuni imprevisti che hanno portato all'elaborazione di soluzioni passo passo nonché al perfezionamento e all'adattamento di quanto preparato. Primo tra tutti i problemi sorti in corso di montaggio menzioniamo quello relativo alla superficie tergal delle formelle che non si presentava piana bensì curva a seguito dell'imbarco delle stesse causato

dalla cottura. La non complanareità tra formelle e telaio causava notevoli problemi di vibrazione con conseguente spostamento dei pezzi. Per ovviare senza vincolare le formelle al telaio si è deciso di spessorare ogni pezzo con dei distanziatori in sughero fissati alle stesse con colla poliuretana. Il sughero presenta buone condizioni di elasticità senza l'inconveniente della deformabilità; l'elasticità del materiale, inoltre, garantisce una forma di ammortizzazione in caso di sisma.



Figure 25 e 26- Il montaggio delle formelle secondo il sistema progettato è avvenuto dal basso verso l'alto, tenendo conto delle irregolarità perimetrali.

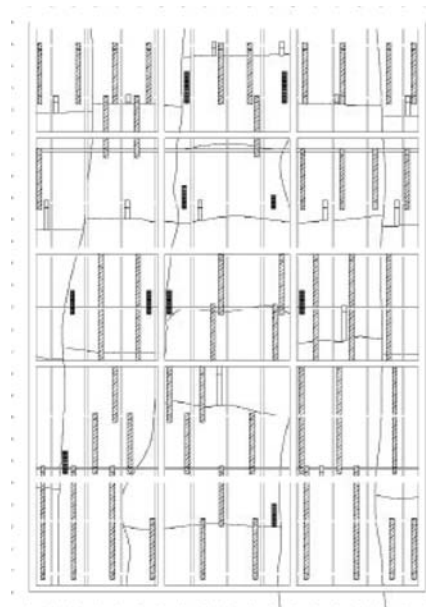


Figure da 27 a 29- Vista da tergo dell'opera montata sul nuovo supporto. L'immagine di destra mostra uno dei ganci che permettono l'ancoraggio fissato con resina e bussole. Al fine di garantire il massimo rispetto per l'opera sono stati sfruttati i sottosquadri creati nelle operazioni di svuotamento pre-cottura; solo in alcuni casi è stato necessario praticare dei fori per il fissaggio. La figura 29 indica la posizione dei ganci messi in opera per il montaggio.

I distanziatori in sughero evitano che i bordi vengano a contatto, anche in caso di forti vibrazioni. I lavori non sono terminati in quanto l'opera è attualmente montata sul telaio in attesa della collocazione definitiva.



Figura 28- L'opera montata sul nuovo supporto.

BIBLIOGRAFIA

1. Fabbri Bruno, Ravanelli Guidotti Carmen *“Il restauro della ceramica”*, Nardini Editore, Firenze, 2004.
2. Angellotto Daniele, Francolini Stefano, Kumar Francesca, Moradei Rosanna, Vaccari Maria Grazia, *“L'uso delle resine per l'integrazione delle lacune della terracotta invetriata e il montaggio meccanico: due esperienze recenti”*, in *“OPD Restauro, Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze, n.14”*, Firenze, 2002, pagine 185 – 193.

**LA CEDOLA
DI
MONACAZIONE
DELLA
BADESSA
BENEDETTINA**

**MARIA
TERESA
MARUFFI
DI PIACENZA
1801**

Maria Teresa Maruffi nacque a Piacenza il 4 agosto 1780 dalla contessa Lelia Scotti e dal conte Francesco, discendente di una nobile ed agiata famiglia piacentina. Educata ai principi cristiani fin dalla più tenera età, maturò nel tempo la sua vocazione, fino a che il 15 aprile 1801 emise i voti di castità, obbedienza e povertà, entrando nel monastero benedettino di S. Maria in Nives di Piacenza. Qui visse per nove anni, cioè fino a che anche il suo monastero fu soppresso e confiscato dalle disposizioni napoleoniche (1810). Obbligata a ritornare nella casa paterna, perchè ridotta allo stato laicale, non si dette per vinta. Essa continuò a vivere la sua consacrazione con un manipolo di altre "ex-monache", aspettando che gli eventi politici facessero il loro corso. Intrattenne intanto rapporti con cardinali, vescovi e governatori, testimoniati da una fitta corrispondenza, che le fruttarono la fondazione a Piacenza di un nuovo monastero benedettino: quello cassinese di S. Raimondo, ex-convento cistercense femminile. L'impresa le riuscì grazie alla sua tenacia, alla sua fede e all'eredità paterna, che tutta spese in questa impresa. La spingeva a questa donazione totale il desiderio di riportare la vita monastica nella sua città, per testimoniare le principali "doti" della regola benedettina: l'ascolto della Parola, l'obbedienza alla volontà di Dio, l'umiltà e la carità fraterna. Il suo vademecum si può sintetizzare in quello proposto da Cristo "ex oboedientia, per pietatem, cum humilitate, ad pacem". E per dare segno vivo dell'amore verso il prossimo, nel "suo" convento (già riconosciuto come monastero claustrale benedettino nel 1835) aprì una scuola gratuita per le bimbe e le fanciulle povere ed analfabete della città piacentina. Ma la missione che essa sentiva di dover portare avanti, non si fermò qui. Nel 1846, vedendo la triste condizione di tante giovani di montagna, condannate a vivere nella miseria e nell'analfabestismo, senza una speranza di un futuro dignitoso, fondò un nuovo monastero a Bardi nel parmense, che subito dotò di una scuola per accogliere le ragazze più povere. Questo monastero, oggi scomparso, perchè incamerato nel 1864 dalle soppressioni del nuovo stato italiano, fu il suo ultimo atto di amore verso la sua terra e verso i più bisognosi. Si spense infatti il 16 ottobre 1855 dopo aver contratto il colera. Di lei è avviata da tempo la causa di beatificazione. (La presente biografia è tratta da un contributo biografico su Maria Teresa Maruffi di Suor Maria Elena Conca, monaca benedettina).

(Nelle due pagine successive)

Fig. 1: Miniatore anonimo piacentino – Cedola di monacazione di Maria Teresa Maruffi Badessa benedettina di Piacenza – Pergamena policroma, rifinita con lumeggiature in oro, 1801 (cm. 39,6 di alt. x 53,5 cm. di lungh.)



IN NOMINE DOMINI

Ego Donna Maria Teresia Aloysia
mitto Obedientiam, Paupertatem, & C
cundum Regulam Sanctissimi Patris
riae Nivis Placentiae in manibus Illust
D'Gregorii Cerati Ordinis Sancti Benedic
Domini nostri Pi Papae Septimi Praelati Do
Dei, & Apostolicae Sedis gratia Episc
sentia Perillustri, & admodum Reveren
cifixae Crollalancie dicti Monasterii Abbat
a Nativitate Domini nostri Iesu C
decimaqinta Mensis Aprilis. Amen.

Handwritten signature or note in cursive script.





NOSTRI IESU CRISTI

Leonarda Benedicta Francisca Maruffi pro:
 salutem coram Deo, & omnibus Sanctis se-
 uoltri Benedicti in Monasterio Sanctæ Ma-
 rillimi, ac Reverendissimi Domini Domini
 Congregationis Callimensis, Sanctissimi
 melitici, ac Pontificio Solio Assistentis,
 opi Placentiæ, & Comitis, & in proce-
 dæ Matris Domine Mariæ Teresie Cru-
 illæ, ac omnium Circumstantium. Anno
 risti millesimo octingentesimo primo die



*To D. M. M. Teresa Maruffi Mo. 1771
 Illustre Archiv. 1771*



di gian andrea ferrari

L'articolo presentato in questo numero da Valentina Mariani, ha proposto uno scorcio sull'immagine del corpo femminile, inteso come mezzo di espressione artistica.

Un filone contemporaneo di ricerca ideativa, che ci fa scoprire come il ruolo della donna nella società occidentale sia divenuto incerto e pieno di insidie.

L'ansia di raggiungere un approdo, spesso non trovato, mostra una crisi di valori, da cui non emergono certezze, ma solo esperienze dove provare ad estrarre nuove prospettive. Sono percorsi spesso legati alla corporeità, che sembrano destinati ad un esito illusorio, privo di risposte definitive.

Una situazione questa che cozza apertamente contro il sistema di certezze che invece era proprio di altre epoche e che vedeva la donna ben inquadrata all'interno di un sistema di valori del tutto collaudato e proposto spesso in un contesto che sembrava non avere alternative.

L'occasione per riflettere su questa antica realtà, quasi antitetica a quella attuale, mi è apparsa evidente nel momento in cui ho scoperto, in una collezione privata reggiana, un'interessante cedola di monacazione del 1801, miniata con grande perizia da un'artista anonimo e relativa all'emissione dei voti di obbedienza, castità e povertà di Maria Teresa Maruffi, futura badessa benedettina in quel di Piacenza (1).

Questo documento ha il pregio, non solo di essere un bel capo d'opera della miniaturistica neoclassica, ma anche di presentare un mondo fatto di prospettive di vita chiare e tutte collegate alla dimensione spirituale.

Che cos'è una cedola di monacazione

Ma procediamo con ordine. Innanzitutto che cos'è una cedola di monacazione.

Con questa parola si indica un documento in cui compare la dichiarazione libera e volontaria, sottoscritta da un monaco, o da una monaca, di volersi dedicare

in esclusiva alla vita religiosa, emettendo i classici voti di obbedienza, povertà e castità e di prendere come riferimento la regola dell'ordine religioso in cui si chiedeva di essere accolti (nel caso di Maria Teresa Maruffi, la regola di S. Benedetto da Norcia).

Di solito la cedola era un'attestazione, in cui compariva, in forma manoscritta, o stampata, la formula dell'emissione dei voti, con l'accettazione e l'accoglienza del religioso/a da parte del Priore (se maschio) o della Badessa (se femmina) nella comunità monastica in cui si era svolta la sua preparazione.

Il documento veniva poi completato, al momento dell'emissione dei voti, con i dati del professo, o della professa, nonché di quelli del responsabile pro-tempore del monastero, per poi essere collocata e conservata nell'archivio conventuale.

In certi casi (poco frequenti a dire il vero) la cedola veniva predisposta su un foglio di pergamena, contenente il testo della formula per l'emissione dei voti e preventivamente decorata e miniata da un'artista, con raffigurazioni sacre, santi e ornamentazioni proprie dell'epoca di realizzazione (2)

Descrizione della cedola

La pergamena qui proposta misura cm. 39,6 di altezza per cm. 53,5 di lunghezza. La parte miniata cm. 34,5 x 48,5. (Fig. 1) Inquadrata da una grande incorniciatura in stile neoclassico, con suddivisione in settori quadrati e rettangolari, ha al centro il testo della professione. Nei comparti quadrati figurano le immagini (partendo in alto a sinistra in senso orario) dei santi Benedetto da Norcia, Teresa d'Avila, Leonardo da Porto Maurizio e Francesco da Assisi.

In quelli rettangolari verticali sono rappresentate due figure femminili: una con in mano un crocifisso e un calice (simbolo della Fede) e l'altra in atteggiamento orante e posta su di un'ancora (simbolo della Speranza); entrambe poggiano su due delicati calici di cristallo



Fig. 3 : Miniature anonimo piacentino – *Le virtù teologali della Fede e della Speranza.* - 1801

dorato (Fig. 3). Nel rettangolo centrale orizzontale, in basso, è miniata una maternità seduta con putti (simbolo della Carità) (Fig. 4), mentre in alto, a sbordo sui margini filettati del riquadro, appare il Sacro Cuore di Gesù che irradia la sua luce d'amore, da cui sono

investiti e trasfigurati S. Benedetto da Norcia e S. Luigi Gonzaga, posti sulle nubi.

Il tutto è completato da decorazioni a girali classiche in azzurro, rosso e oro poste nei riquadri orizzontali dell'incorniciatura.



Al centro, come già ricordato l'iscrizione, con l' *Invocatio* scritta a lettere capitali in oro e la sottostante *Professio* scritta con caratteri di tipo umanistico in oro. Unica eccezione le lettere capitali delle singole parole che sono ad inchiostro rosso (Fig. 2).

Il testo è il seguente:

IN NOMINE DOMINI NOSTRI IESU CRISTI

Ego Domina Maria Teresia Aloysia Leonarda Benedicta Francisca Maruffi promitto Obedientiam, Paupertatem, & Castitatem coram Deo, & omnibus Sanctis secundum Regulam Sanctissimi Patris nostri Benedicti in Monasterio Sanctae Mariae Nivis Placentiae in manibus illustrissimi, ac Reverendissimi Domini Domini D. Gregorii Cerati Ordinis Sancti Benedicti Congrega-

tionis Cassinensis Sanctissimi Domini nostri Pii Papae Septimi Prelati Domestici, ac Pontificio Solio Assistentis Dei & Apostolicae Sedis gratia Episcopi Placentiae, & Comitis; & in praesentia Perillustris, & admodum Reverendae Matris Dominae Mariae Teresiae Crucifixae Crollalanctiae dicti Monasterii Abbatissae, ac omnium Circumstantium Anno a Nativitate Domini nostri Iesu Christi millesimo octingentesimo primo die decimaquinta Mensis Aprilis. Amen (3)

(seguo le firme)

D. Gregorius Episcopus Placentinus

*Io D. M.ia Teresa Luigia Maruffi
Affermo quanto sopra*

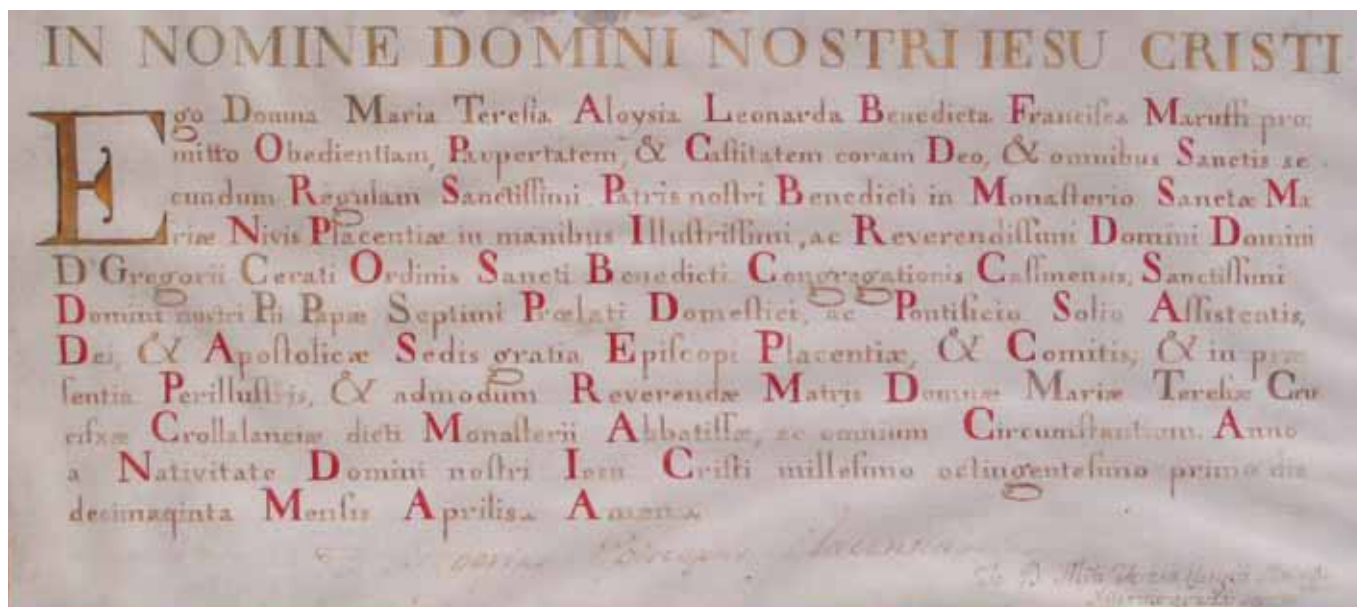


Fig. 2: Miniature anonimo piacentino – Testo dell'emissione dei voti di obbedienza, povertà e castità firmata da Maria Teresa Maruffi e sottoscritta dal Vescovo di Piacenza Mons. Gregorio Cerati -1801.

Dal punto di vista stilistico, la cedola attesta l'affermazione della cultura neoclassica anche negli ambienti religiosi più tradizionalisti e più restii ai cambiamenti, come potevano essere i conventi femminili. L'ambiente nobiliare da cui proveniva la Maruffi, sicuramente aggiornato in materia decorativa e artistica, deve aver giocato un suo ruolo e attesta l'importanza che aveva la famiglia della professa.

Del resto l'emissione dei voti nelle mani del Vescovo, oltre ad essere un rituale d'eccezione, era un privilegio riservato solo alle giovani delle casate più in vista e considerate.

Il miniatore, che resta purtroppo anonimo, deve aver fatto ogni sforzo per riferirsi al gusto in voga e lo dimostra la ricerca di modelli figurativi che si rifacevano alla classicità.

Se la cosa gli è riuscita con le due figure della Fede e della Speranza, che richiamano gli stili delle decorazioni a grottesche, non altrettanto si può dire per le immagini dei santi e della Carità, ancora legate alle iconografie del XVIII° secolo ed in special modo a quelle molto diffuse dai Remondini di Bassano, quasi sempre impostate su modelli barocchi e rococò.

Significati religiosi espressi nella cedola e derivazione del programma di vita scelto da Maria Teresa Maruffi. Ma la lettura più interessante che emerge dalla cedola è sicuramente quella simbolico-religiosa, perchè è attraverso di essa che si può entrare nel profondo del programma di vita scelto da una giovane monaca di oltre duecento anni fa.

La composizione infatti è impostata figurativamente in modo da sintetizzare il modello scelto dalla Maruffi. Con l'emissione dei voti essa è divenuta un tutt'uno con Gesù redentore, da cui si sente amata di un amore totale, esclusivo e senza condizioni. La profondità e la grandezza di questo relazione sono raffigurate nella cedola dal Sacro Cuore che irradia, anche su di essa, la sua luce amorevole e salvifica (Fig.5). A questo

amore essa vuole rispondere con le tre virtù teologali: vivere fidandosi ed abbandonandosi in Lui; sperare nella sua misericordia, unica ancora di salvezza per ottenere il perdono dei suoi peccati; amarlo di un amore tenero e costante come quello che prova una madre verso i suoi figli.

Ma questo non basta. Essa sa che occorre riversare questa relazione verso il prossimo e la cedola presenta ben cinque santi che, non sono solo i suoi patroni, perchè di essi ella porta il nome, ma sono i testimoni delle virtù che le potranno permettere di esprimere il suo rapporto d'amore verso gli altri.

Di S. Benedetto essa accetta di praticare la regola, che comporta l'esercizio di tre virtù vissute da Cristo per insegnare l'amore verso il prossimo: l'obbedienza, l'umiltà e il servizio. (Fig. 6)

Di S. Teresa d'Avila vuole seguire la vita di contemplazione e la capacità di vivere il silenzio meditativo per conoscere Gesù e portarlo a tutti coloro che essa incontrerà. (Fig. 7)

Di S. Leonardo da Porta Maurizio, grande diffusore della devozione alla Via Crucis, vuole imparare l'incontro con la sofferenza, vissuta non come una condanna, ma come una condizione che le permette di capire chi è nel bisogno. (Fig. 9)

Di S. Francesco d'Assisi vuole imitare il distacco da ogni bene materiale, perchè solo così potrà riconoscere negli altri dei fratelli. (Fig. 8)

Ed infine di S. Luigi Gonzaga vuole avere il disprezzo per il potere, per conservare un cuore puro e non cadere nella tentazione di dominare gli altri, specialmente se le circostanze della vita la dovessero portare a posizioni di responsabilità.

La sua emissione dei voti allora non è una formula pronunciata per entrare in una vita protetta e sicura, ma l'impegno di un programma di vita, dove i punti di riferimento su cui costruirlo sono già dati e definiti e a cui lei aderisce.



Fig. 5 : Miniature anonimo piacentino - S. Benedetto e S. Luigi Gonzaga contemplan estatici il Sacro Cuore di Gesù, simbolo del Redentore e del suo amore perenne - 1801.



Fig. 6 :
Miniature anonimo piacentino
*S. Benedetto da Norcia fondatore
dell'ordine dei benedettini*
1801.



Fig. 7 :
Miniature anonimo piacentino
*S. Teresa d'Avila dell'ordine
delle Carmelitane*
1801.



Fig. 9 :
Miniatore anonimo piacentino
S. Leonardo da Porto Maurizio
1801.



Fig. 8 :
Miniatore anonimo piacentino
*S. Francesco d'Assisi fondatore
dell'ordine dei Francescani*
1801.

Non ci sono esperienze da fare per rintracciarli: l'amore di Cristo per lei e quello di lei per Lui, attuato attraverso le tre virtù teologali, non hanno bisogno di essere scoperti perchè sconosciuti, hanno bisogno di essere accettati e vissuti. Il rapporto d'amore con il prossimo, che è idealmente presentato dalle virtù derivate dai santi protettori, sono un insieme di valori cui la Maruffi vuole costantemente riferirsi e che formeranno il suo personale sistema di orientamento in ogni momento della sua esistenza. Questa cedola, che è un vero scrigno di significati spirituali, permette di capire come la vita di una giovane monaca di oltre duecento

anni fa, fosse chiaramente delineata fin dall'inizio della sua esperienza religiosa, e questo, in primo luogo, per scelte volute ed accettate dalla stessa professa.

Le certezze che ne derivavano avrebbero dati i loro frutti specie nel momento delle inevitabili prove e delle possibili avversità, che a Maria Teresa Maruffi non mancarono di certo, ma furono tutte superate grazie alle scelte operate, sempre sostenute dal suo Sposo mistico, che ella amò sopra ogni cosa.

Quanta differenza con le difficoltà manifestate dalle artiste che ci ha presentato nel suo articolo Valentina Mariani !



NOTE

- (1) La cedola proviene molto probabilmente dalla dispersione dei beni del Monastero delle Benedettine di Santa Maria in Nives di Piacenza, operatasi dopo il 1810, a seguito della soppressione del convento e alla conseguente confisca di ogni bene mobile e immobile. Quel che si è salvato dell'antico archivio di questo monastero è oggi conservato presso l'Archivio di Stato di Parma.
- (2) Per un confronto con altra cedola di monacazione simile come impostazione a quella qui illustrata, ma di 33 anni più antica, si veda quella apparsa all'asta Christie's del 10 gennaio 1996 a New York e relativa alla collezione di Sir John Windham Pope-Hennessy. Descritta al lotto n° 12 del catalogo di vendita, la cedola è firmata da *P. Sanctes Parma Pinxit & Inv.* e porta in basso lo stemma nobiliare della professa appartenente con ogni probabilità alla nobile famiglia dei Rossi di Parma. Per questo nel testo di emissione dei voti si trascrive solo il nome: Maria Eleonora. La giovane entrò nel convento di Santa Caterina di Parma, detto delle Canonichesse di S. Agostino, poi soppresso, come quello della Maruffi, nel 1810.
- (3) La traduzione del testo è la seguente:

NEL NOME DEL SIGNORE NOSTRO GESU' CRISTO
*Io Donna Maria Teresa Luigia Leonarda Benedetta
Francesca Maruffi prometto Obbedienza, Povertà
e Castità davanti a Dio e a tutti i Santi, secondo la
Regola del Santissimo Padre nostro Benedetto nel
Monastero di Santa Maria della Neve di Piacenza
nelle mani dell'illustrissimo e Reverendissimo Signore
Signore D. Gregorio Cerati dell'Ordine di S. Benedetto
della Congregazione Cassinese, Prelato Domestico
del Santissimo Signore nostro Papa Pio Settimo, e
Assistente al Soglio Pontificio, per grazia di Dio e
dell'Apostolica Sede Vescovo di Piacenza e Conte;
e in presenza della Perillustre e molto Reverenda*

*Madre Signora Maria Teresa Crocifissa Crollanza
Badessa del detto Monastero, e di tutti i Circostanti.
Nell'anno dalla Natività del nostro Signore Gesù
Cristo milleottocentouno il giorno decimoquinto del
mese di Aprile. Amen*

D. Gregorio Vescovo Piacentino

*Io Donna Maria Teresa Luigia Maruffi
Affermo quanto sopra*

PER
GALILEO
SCORTICATI
SCULTORE
REGGIANO
DEL 900



Galileo Scorticati - *Autoritratto* – Scagliola. Alt. 30 cm.
Musei Civici di Reggio Emilia

Lo scultore Galileo Scorticati è un artista che ha operato con notevole successo a cavallo della metà del XX° secolo, soprattutto nella città e nella provincia di Reggio Emilia.

Uomo schivo, umile e dotato di una sensibilità artistica tutta legata ai valori della terra reggiana, è stato allievo di Riccardo Secchi e di Casimiro Grasselli, per poi perfezionarsi ed imparare l'arte plastica presso lo scultore Gualielmo Fornaciari. Nel secondo dopoguerra

e fino a che la salute glielo ha permesso, ha operato in proprio e in collaborazione con i maggiori architetti reggiani del XX° secolo, lasciando numerosi lavori in edifici religiosi, pubblici e privati.

Dopo la sua scomparsa avvenuta nel 1993, la sua opera, tanto considerata quando era in vita, è stata progressivamente dimenticata, nonostante l'indubbia qualità delle sue creazioni.

E' parso doveroso all'Associazione Amici del Chierici



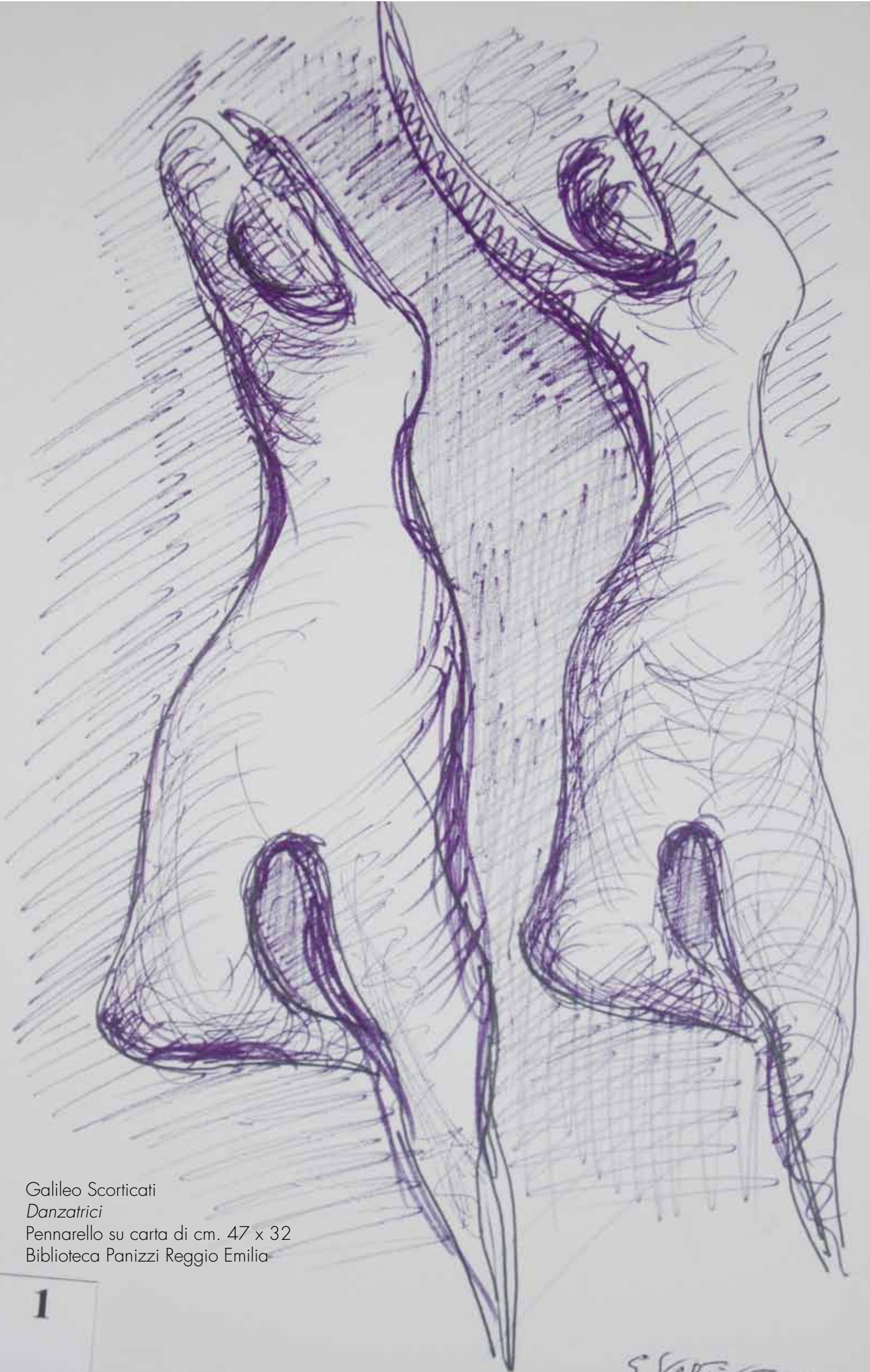
Galileo Scorticati
Studio di figura
Scagliola. Alt. 13 cm.
Musei Civici di Reggio Emilia

Galileo Scorticati
Studio di figure femminili
Pennarello su carta
Biblioteca Panizzi Reggio Emilia



Scorticati

Studio



Galileo Scorticati
Danzatrici
Pennarello su carta di cm. 47 x 32
Biblioteca Panizzi Reggio Emilia

1

G. Scorticati

non consentire che un artista così valutato e così "reggiano", fosse destinato ad una *damnatio memoriae* del tutto immeritata.

Così, grazie alla sensibilità di un valido comitato interno della associazione, si è ritenuto che fosse necessario ricordare questa figura di artista, avviando la predisposizione di un catalogo delle sue opere, sia pubbliche, che private.

Giorgio Terenzi, William Ferrari, William Formella ed Alessandro Tedeschi, (che formano il ricordato comitato), si sono caricati della responsabilità di inventariare e fotografare le opere di Scorticati e stanno procedendo all'acquisizione dei fondi (disegni ed opere) che sono posseduti, o in deposito, presso gli enti pubblici culturali reggiani.

Il catalogo che si intende predisporre, sarà esteso anche a tutte le opere presenti in collezioni private

oggi reperibili e vorrebbe essere propedeutico anche ad una possibile esposizione retrospettiva, dove poter mostrare con dovizia di esempi, il percorso ideativo di questo artista.

Finora i risultati dell'inventariazione sono promettenti, anche se i membri del comitato (e con lui tutta l'associazione) non si nascondono le difficoltà di un impegno del genere.

E' infatti la seconda volta che si tenta un'impresa simile, dopo quella riuscitissima sul ceramista, scultore e grafico Gaetano Baglieri (2013).

Siamo convinti che, nonostante le difficoltà oggettive che occorre affrontare, anche questa iniziativa giungerà a buon fine, consentendoci di riportare in luce una figura di artista, come quella di Galileo Scorticati, che merita solo di essere riproposta per il suo indubbio valore creativo.

Galileo Scorticati
La caduta di S. Paolo
Scagliola. Alt. 25 cm.
Musei Civici di Reggio Emilia





Galileo Scorticati
Maternità
Carboncino su carta di cm. 41 x 30
Biblioteca Panizzi Reggio Emilia

G. SCORTICATI



Galileo Scorticati - *Danzatrici* - Scagliola. Alt. 22 cm. - Musei Civici di Reggio Emilia

il Tratto, rivista di arte e cultura
dell'Associazione Amici del Chierici - onlus

Direttrice responsabile: Monica Baldi
Capo redattore: Gian Andrea Ferrari
Redazione: Carla Bazzani, Franco Caroselli, Enrico Manicardi, Aurora Marzi, Giorgio Terenzi

Ideazione design: studioilgranello.it

Composizione realizzata in proprio dall'Associazione Amici del Chierici-onlus

Hanno collaborato a questo numero:
Franco Caroselli, Aurora Marzi, Valentina Mariani, Augusto Giuffredi, Claudia Rocchini e Gian Andrea Ferrari.

Per contatti con la direzione e la redazione utilizzare esclusivamente il seguente indirizzo redazione@amicidelchierici.it

—
Proprietà: Associazione Amici del Chierici - onlus
Sede legale: via S. Pietro Martire 2/h
42121 Reggio Emilia
c.f. 91134800357
www.amicidelchierici.it
info@amicidelchierici.it
Presidente dell'Associazione: Leda Piazza

—
I contenuti degli articoli firmati, o siglati impegnano esclusivamente gli estensori degli stessi. E' vietata qualsiasi forma di riproduzione non autorizzata. Per ogni controversia è competente il Foro di Reggio Emilia.

MONICA BALDI

Si è diplomata al Liceo Classico "R. Guardini" nel 2004 poi prosegue gli studi presso il DAMS di Bologna frequentando l'indirizzo Cinema Mediologico.

Inizia la carriera giornalistica nel 2007 collaborando col quotidiano "L'Informazione" di Reggio Emilia e con la rete televisiva "É Tv Teletricolore".

Dal 2008 al 2010 ha collaborato presso il quotidiano "Gazzetta di Reggio".

A livello giornalistico ha curato anche l'ufficio stampa per il cortometraggio "All'Inferno ci vado in Porsche" tratto dal romanzo dello scrittore reggiano Pierfrancesco Grasselli, girato tra Reggio e Parma.

Ha curato anche la regia teatrale di opere liriche quali "Tosca", "Bohème", "Rigoletto", "Elisir d'Amore", "Traviata" nel contesto dell'evento Restate dal 2007 al 2009.

Nel 2009 è diventata Giornalista Pubblicista, iscritta regolarmente all'Albo Giornalisti Pubblicisti dell'Ordine dei Giornalisti di Bologna.

Attualmente scrive per "L'Informazione" di Reggio Emilia curando in special modo la cronaca bianca e la sezione Cultura e Spettacoli e per la rivista "Stampa Reggiana".

Ha aderito all'Associazione Amici del Chierici - onlus perché nipote di Uberto Zannoni, preside dal 1960 al 1993 all'Istituto d'Arte "G. Chierici", oggi Liceo Artistico "G. Chierici" di Reggio.

—

GIAN ANDREA FERRARI

Si è laureato in architettura nel 1977, presso l'Università degli studi di Firenze, seguendo l'indirizzo in urbanistica e pianificazione territoriale.

Nel 1979 è entrato come esperto in pianificazione territoriale e urbanistica presso la Provincia di Reggio e qui ha curato diversi strumenti di pianificazione sovracomunale tra cui il Piano Territoriale Paesistico Regionale (area reggiana) e il Primo Piano Territoriale di Coordinamento della Provincia di Reggio Emilia.

Dal 1997 è passato al settore dell'edilizia scolastica superiore e universitaria, curando diversi restauri, tra cui quello dei padiglioni dell'ex-Ospedale S. Lazzaro di Reggio Emilia che attualmente ospitano le facoltà di Agraria e Medicina dell'Università degli studi di Modena e Reggio.

Nel campo dell'informazione è stato promotore dell'emittente radiofonica cattolica Radiotelepace di Verona, contribuendo a fondare nel 1990, la Redazione Reggiana, cui ha collaborato come redattore dal 1990 al 2003.

È stato promotore e coordinatore di numerose pubblicazioni in campo ambientale, storico e territoriale, tra cui la Carta Forestale, la Carta Archeologica e la Carta Idrografica tutte legate alla Provincia di Reggio Emilia.

Appassionato di porcellane europee dell'Ottocento, soprattutto dell'area boema e francese, ha collaborato come pubblicista, in questo settore, con la rivista CeramicAntica dal 1992 al 2002.

Collabora da alcuni anni alla rivista reggiana "Il Pescatore Reggiano".

È stato fondatore dell'Associazione Amici del Chierici - onlus.