



Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS

Complesso monumentale di San Micheletto
Via San Micheletto, 3
55100 Lucca
Tel. 0039 0583 467205
info@fondazioneragghianti.it
www.fondazioneragghianti.it

Nona serie - Anno LXXXIII
n. 27-28, luglio-dicembre 2025

Direzione e proprietà
Edizioni Fondazione Ragghianti
Studi sull'arte - ETS
Via San Michele, 3
55100 Lucca
Tel. 0039 0583 467205
info@fondazioneragghianti.it
https://www.fondazioneragghianti.it/critica-darte/

Redazione, distribuzione e abbonamenti
Editoriale Le Lettere
Via Meucci, 19
50012 Bagno a Ripoli (Firenze)
Tel. 0039 055 645103
www.lelettere.it
periodici@lelettere.it
abbonamenti.distribuzione@editorialefirenze.it

Direttore
Marco Collareta

Comitato editoriale
Adriano Amendola, Gianluca Belli,
Claudia Bolgia, Cristina Casero,
Marco Collareta, Giorgia Gastaldon,
Cristiano Giometti, Mattia Patti,
Chiara Savettieri, Michele Tomasi,
Annalisa Viati Navone

Executive editor
Giorgia Gastaldon

Revisione linguistica degli abstracts e dei testi in inglese
Caterina Guardini

Segreteria
Laura Bernardi

Comitato scientifico
Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni,
Julia Barroso, Johannes Beltz, Fabio Benzi, Marco Brizzi, Giorgio Busetto, Antonino Caleca, Francesco Paolo Campione, Richard Yerachmiel Cohen, Lorenzo Cuccu, Gigetta Dallì Regoli, Enrico Maria Dal Pozzolo, Maria del Mar Díaz, Francesco Di Chiara, Annamaria Ducci, Marco Fagioli, Elena Filippi, Francesca Flores d'Arcais, Alessandra Galizzi, Kroege, Pietro Graziani, Philippe Junod, Alessandra Lischi, Emanuele Pellegrini, Marco Pierini, Piero Pierotti, Franco Purini, Carlo Arturo Quintavalle, Roland Recht, Federica Rovati, Francesco Tedeschi, Maria Laura Testi Cristiani, Ranieri Varese, Timothy Verdon, Edoardo Villata, Adachiara Zevi

Prezzo di ogni singolo fascicolo:
Italia € 45,00 - Estero € 60,00
Prezzo di ogni fascicolo doppio:
Italia € 85,00 - Estero € 105,00
Abbonamento annuo:
PRIVATI
Italia € 125,00 - Estero € 160,00
ISTITUZIONI
Italia € 165,00 - Estero € 198,00

CRITICA D'ARTE

nuova serie

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

Hanno collaborato a questo numero

Adriano Amendola, Giorgio Bacci, Gianluca Belli, Marco Collareta, Gigetta Dallì Regoli, Alessandro De Stefani, Cristiano Giometti, Daniele Lauri, Renzo Manetti, Chiara Savettieri, Virginia Vannucchi, Edoardo Villata, Jacob Willer.

«Critica d'Arte», scusandosi anticipatamente per l'involontaria omissione di referenze fotografiche, è disponibile ad assolvere eventuali diritti.

È vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo.

L'abbonamento annuo può essere sottoscritto in qualsiasi periodo a mezzo versamento su CCP n. 1037409925 intestato a Editoriale s.r.l.

Pubblicazione trimestrale. La rivista esce con due numeri doppi all'anno.

Registrazione presso il Tribunale di Firenze n. 839 del 15 dicembre 1954.

Iscrizione R.O.C. n. 12071 del 30 settembre 2004.

L'TVA di questa rivista è condensata nel prezzo di vendita ed è assolta dall'editore ai sensi dell'art. 01/00, D.M. 9 aprile 1993.

ISSN 0011-1511

La nona serie della rivista «Critica d'Arte», fedele alla linea indicata da Carlo Ludovico Ragghianti, accoglie contributi di storia dell'arte dalla preistoria fino al contemporaneo, di storia della critica d'arte, architettura, *design*, museologia, restauro e cinema, in due formati: per la sezione *Saggi* testi lunghi (fino a 45.000 caratteri spazi inclusi, note a piè di pagina escluse, con un massimo di quindici immagini); per la sezione *Note* saggi brevi per puntuali precisazioni o messe a fuoco di tipo filologico (da 10.000 a 20.000 caratteri spazi inclusi, note a piè di pagina escluse, con un massimo di cinque immagini). La rivista inoltre accoglie, nella sezione *Osservatorio*, proposte di interventi su temi di politica e attualità culturale, universitaria, attività espositiva, tutela del patrimonio etc.

Le immagini a corredo dei testi devono essere fornite dagli autori libere da diritti.

La collaborazione da parte degli autori è a titolo gratuito. Non è prevista alcuna forma di collaborazione stabile.

Sono accettati contributi in italiano, inglese, francese e spagnolo.

Le proposte di *Saggi* e *Note* – di carattere esclusivamente scientifico – possono essere inviate all'attenzione del Comitato editoriale della rivista corredate da nome e cognome, qualifica, breve biografia e indicazione dell'eventuale afferenza e dei principali argomenti di ricerca dello/a scrivente. Il Comitato editoriale esaminerà le proposte pervenute a mano a mano che arriveranno, accettandole o meno, sottoponendole al vaglio dei revisori individuati e, in caso di risultato positivo del referaggio, destinandole al primo numero disponibile. Le proposte di recensioni per la sezione *Biblioteca* e di contributi per l'*Osservatorio* sono parimenti sottoposte al vaglio del Comitato editoriale, ma non devono ovviamente essere sottoposte alla *double-blind peer review*. Per richieste d'informazioni e invio di proposte rivolgersi a laura.bernardi@fondazioneragghianti.it.

Gli autori devono attenersi alle norme editoriali scaricabili dalla pagina *web* www.fondazioneragghianti.it/critica-darte/, al link <https://www.fondazioneragghianti.it/wp-content/uploads/2019/04/Norme-grafiche-e-redazionali.pdf>.

Tutti i testi che appaiono nella rivista sono sottoposti al vaglio preventivo del Direttore e del Comitato editoriale, che svolge anche funzioni operative e di indirizzo.

I testi della sezione *Saggi* e della sezione *Note* sono sottoposti a *double-blind peer review*.

«Critica d'Arte» è rivista di classe A per l'area disciplinare 08/E2 (Restauro e Storia dell'architettura).

I libri di cui gli autori o gli editori intendano proporre la recensione alla rivista vanno spediti al seguente indirizzo:

«Critica d'Arte»
c/o Fondazione Ragghianti
Via San Michele, 3
55100 Lucca

In copertina: Eugenio Tibaldi, particolare da *Informal Inclusion (Integration Refrain #01-#20)*, 2024, stampa digitale, acquerello, pennino; 20 pezzi, 82 × 63 cm ciascuno. Crediti fotografici Lorenzo Morandi, *courtesy* Eugenio Tibaldi, Fondazione La Rocca (Pescara) e Galleria Umberto Di Marino (Napoli).

CRITICA D'ARTE

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

nuova serie

indice

5 Editoriale

7 In memoria di Francesco Gurrieri
Renzo Manetti

saggi

11 Leonardo's early inventions and Lorenzo di Credi's
role in Florentine 'Leonardism'
Edoardo Villata

27 On Paolo Guidotti's Singularly Unnaturalistic Response
to Caravaggio, with New Proposals Including a
Monumental *Judith Beheading Holofernes*
Jacob Willer

37 L'antica Collezione Alexandre di disegni di Modigliani:
origine, pubblicità, consistenza
Alessandro De Stefani

57 Oltre l'*anthropos*: pratiche di cura interspecie
nell'eco-arte italiana dell'ultimo ventennio
Virginia Vannucchi

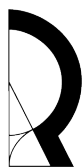
75 Visioni di mondi possibili: arte e immaginari indigeni
Giorgio Bacci

note

93 Botticelli, una questione irrisolta: la *Fuga in Egitto*
del Museo Jacquemart-André
Gigetta Dalli Regoli

99 Gli invii di autoritratti di pittori in Galleria
durante il regno di Gian Gastone de' Medici (1723-1737),
e una digressione sui due ritratti di Violante Siries Cerroti
Daniele Lauri

115 Biblioteca



FONDAZIONE
CENTRO STUDI
SULL'ARTE
LICIA E CARLO LUDOVICO
RAGGHIANTI - ETS

- 121 Due ritratti, due fonti e un catalogo digitale: riflessioni
sull'identificazione del ritratto di Federico Manfredini
di François-Xavier Fabre
Chiara Savettieri

Collaboratori:

Adriano Amendola [a.a.]

Gianluca Belli [g.b.]

Marco Collareta [m.c.]

Cristiano Giometti [c.g.]

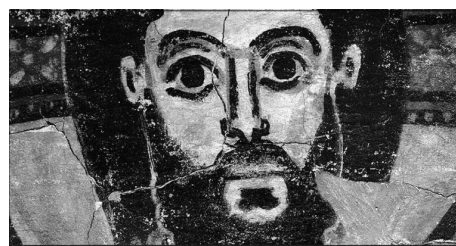
Edoardo Villata [e.v.]

Michele Bacci, *I volti di Cristo. Immagini della santità tra Oriente e Occidente*, Carocci editore, Roma 2025, pp. 282, € 32,00.

Gira voce che, uscendo da un cinema in cui avevano assistito alla proiezione del *Gesù* di Zeffirelli (1978), due gentili signore di una certa età abbiano espresso la loro incondizionata ammirazione per l'opera con le parole: «Lo hanno fatto proprio uguale a come era!». L'aneddoto può farci sorridere, ma proprio per questo stimola alla riflessione. Finché il vissuto quotidiano fa spazio alla consuetudine religiosa, le forme comunicative della consuetudine religiosa non creano particolari problemi. È quando le cose cambiano che ci si comincia a chiedere se l'ovvio è davvero tale, e la ricerca intraprende la lunga, accidentata strada di quella che vichianamente potremmo definire la verifica del certo, un'archeologia del sapere di cui questo libro, versione curata dallo stesso autore di un'opera uscita in inglese nel 2014, affronta un caso esemplare.

Il titolo può far pensare a uno dei numerosi lavori che negli ultimi decenni sono stati pubblicati sull'origine e la diffusione dell'immagine del Salvatore (Pfeiffer, Belting, Böespflug...). Se confrontiamo attentamente testo e immagini con una o più di quelle ricerche, comprendiamo però subito che si tratta di una valutazione, se non errata, certamente parziale. Molti dei monumenti, dei documenti, delle fonti letterarie, degli stessi problemi discussi nei più recenti interventi sull'argomento tornano, come è ovvio, anche in questo volume. Decisamente nuove, per contro, sono l'ampiezza dell'orizzonte da un lato e la profondità dello sguardo dall'altro.

L'ampiezza dell'orizzonte s'apprezza particolarmente nella prima delle due parti in cui l'opera è divisa. Dedicate al «mito dell'immagine archetipica», queste dense pagine affrontano la *vexata quaestio* dell'origine dell'arte cristiana con un metodo che, rinunciando a ogni lusinga psicoanalitica o sociologica, punta decisamente sulle ragioni della storia. L'approccio s'ispira alla comparatistica di stampo letterario e, come negli esempi migliori di quest'ultima, chiama in causa soltanto quelle realtà che ammettono di fatto il confronto, vale a dire le tradizioni religiose che hanno un rapporto genetico col cristianesimo (ebraismo, islam) o che, come il cristianesimo, vantano l'origine da una ben definita personalità storica che ne abbia segnato il distacco con un generico 'prima' (buddhismo, giainismo...). La tensione che in tal modo viene a crearsi tra religioni 'vicine', che diversamente dal cristianesimo non ammettono l'immagine, e religioni 'lontane', che invece come esso l'ammettono, è superata attraverso la nozione di «materialità religiosa» (*religious materiality* in inglese), che unisce strettamente immagini, luoghi, reliquie, impronte corporee del sacro. Per limitarci a sfiorare il punto centrale di questa



I volti di Cristo

Immagini della santità
tra Oriente e Occidente

Michele Bacci

Carocci editore  Saggi

vicenda, basterà ricordare che, se è vero che soltanto i cristiani rappresentano attraverso l'arte figurativa quel volto di Dio che ebrei e musulmani si limitano a evocare *per verba* (Salmi 27, 8; Corano II, 115), è vero altresì che tutti e tre i gruppi religiosi che riconoscono il loro padre in Abramo si riuniscono in luoghi di culto diversi dal tempio antico, e tutti e tre venerano le tombe dei rispettivi uomini santi e le altre tracce del loro passaggio su questa terra.

Disegnato così il quadro generale dei problemi, il problema specifico del lento definirsi tra l'anno 300 e l'anno 1300 di quella che è stata per secoli e continua a essere presso tutte le confessioni cristiane l'immagine più diffusa del Salvatore è affrontato in maniera approfondita nella seconda e più cospicua parte del libro. L'autore parla qui di «costruzione del volto di Cristo», e di ciò in effetti si tratta. Non nel senso generico e un po' fatalista di un caotico accumularsi di contributi più o meno casuali, ma nel senso specifico e in qualche misura progettuale, orientato a mettere ordine in una serie di questioni che nascono dai sacri testi e rischiano di disorientare il fedele. Cristo fu bello o brutto? Di pelle chiara o di pelle scura? Ed eventualmente quanto scura? Con i capelli lunghi o corti? Lisci, crespi o ondulati? Pettinati come?

Che queste e simili domande abbiano tormentato gli artisti, soprattutto in Età alto-medievale, è cosa documentata dalle opere d'arte che ci sono pervenute e da una serie di affermazioni scritte che corre parallela a esse. La faccenda è ben nota agli storici dell'iconografia cristiana. Ciò che anche a questo proposito connote l'autore del libro in oggetto è la provata professionalità filologica con cui affronta le testimonianze sia visive sia verbali, non meno che la decisa indipendenza mentale nei confronti delle varie interpretazioni che una più che

ponderosa letteratura ha avanzato negli anni al riguardo. Valga per tutti l'esempio di quello che si definisce comunemente il tipo 'semitico' del ritratto di Cristo, un volto tondo e non particolarmente avvenente, dal colorito olivastro, circondato da barba e capelli ricci e neri, attestato, specie in Oriente, fino a dopo l'anno Mille. L'autore non nega le radici etniche del tipo, ma nel ripercorrerne la complessa e intermittente fortuna dimostra in maniera incontrovertibile come ciò nulla abbia a che fare con la questione razziale quale essa s'è posta, sciaguratamente, nei secoli più vicini a noi. Significativo, allora, che l'indagine sul tipo, diciamo così, 'nazareno', ancor oggi saldamente sulla breccia, getti molta acqua sul vulgato richiamo a un modello greco (Zeus, Asclepio, qualche filosofo d'Età ellenistica o romana...) per recuperare un convincentissimo rapporto col dibattito ebraico-cristiano sul nazireato di Sansone. Un punto, quest'ultimo, che mostra quasi in filigrana quel *mix* di straordinaria erudizione, competenza linguistica, sottigliezza argomentativa e innato buon senso che marca profondamente l'intero libro e ne consacra lo statuto di prodotto finale di una lunga e meditata esperienza di ricerca.

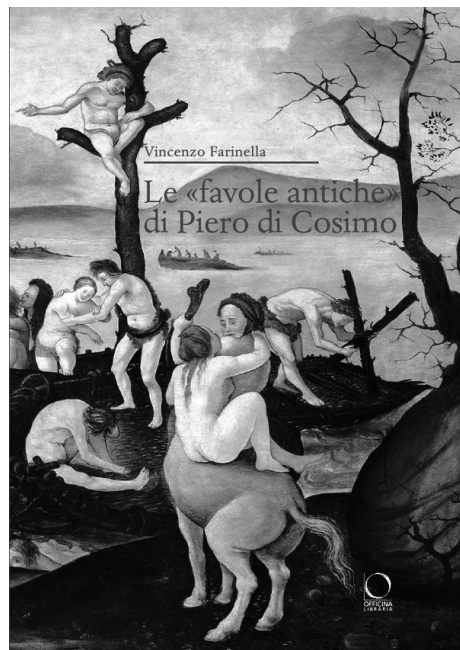
La parcellizzazione sempre più dettagliata degli studi può costituire un serio ostacolo alla diffusione delle opere di largo respiro e, di conseguenza, alla loro benefica azione sul progresso generale delle conoscenze. Basta tuttavia riandare alla centralità del tema trattato per raccomandare vivamente il libro qui discusso non soltanto agli specialisti dell'arte paleocristiana e medievale, ma anche a tutti coloro che ambiscono a una comprensione non superficiale dell'arte fiorita nei luoghi e nei tempi segnati dal messaggio cristiano. L'autore non manca di fare opportuni riferimenti all'attualità sia nel testo sia nell'ampio apparato illustrativo che l'accompagna, spesso ricavato da fotografie scattate da lui stesso, a testimonianza di un'attitudine al viaggio che non gli fa che onore. In noi, che usciamo decisamente arricchiti dalla lettura sia pur sedentaria delle sue pagine, si è radicata nel frattempo la certezza che anche le più famose opere d'arte rinascimentali e barocche ci parleranno in maniera nuova se viste attraverso un filtro tanto originale e stimolante.

[m.c.]

Vincenzo Farinella, *Le «favole antiche» di Piero di Cosimo. Lucrezio, Ovidio e le magnifiche sorti dell'umanità*, Officina Libraria, Roma 2025, pp. 93, € 15,00.

Il libro, in realtà una versione più lunga e aggiornata del saggio già pubblicato nel catalogo della mostra dedicata dalla Galleria degli Uffizi a Piero di Cosimo esattamente dieci anni prima (2015), si incentra su una delle opere più affascinanti e discusse del pittore fiorentino: la serie di tavole dedicate alle sto-

rie dell'umanità primitiva, oggi disperse tra National Gallery di Londra, Metropolitan Museum, Ashmolean Museum, Saint Louis Art Museum, The John and Mable Ringling Museum di Sarasota, per continuare con le *Storie di Vulcano* al Wadsworth Atheneum of Art di Hartford e alla National Gallery of Canada di Ottawa e alla *Scoperta del miele* e alle *Disavventure di Sileno*, rispettivamente al Worcester Art Museum e al Fogg Museum di Cambridge.



Nonostante le ridotte dimensioni, si tratta di un saggio complesso e abilmente articolato. Farinella inizia spiegando le ragioni stesse, polemiche in un certo senso, del libro: scritto a margine del saggio sopra citato, in origine per una diversa destinazione editoriale, esso era stato accantonato dall'autore, salvo diventare urgente dopo la comparsa di due deludenti monografie in inglese su Piero di Cosimo, di Dennis Geronimus, e soprattutto quella recentissima di Sarah Blake McHam.

Segue un breve capitolo di 'fortuna critica', declinato però in modo piuttosto singolare: focalizzato solo sulle storie dell'umanità primitiva dipinte per il palazzo fiorentino di Piero del Pugliese, ricco e colto mercante di fede repubblicana. Organizzato come una tavola cronologica, esso parte dal fondamentale saggio di Erwin Panofsky, pubblicato nel numero inaugurale del «Journal of the Warburg Institute» nel 1937: una cronologia strettissima, che corre soltanto fino al 1942, in cui Panofsky, Pudelko, Wackernagel dialogano con André Breton, Salvador Dalí, André Derain, Max Ernst e Walt Disney. Come a dire, date alla mano, che la vera riscoperta di Piero da parte della storia dell'arte accademica procede di pari passo (e forse precede e favorisce) l'appropriazione del pittore fiorentino da parte dei Surrealisti e persino della cultura *pop*, che ancora non si chiamava così.

Un repentino passo retrogrado è compiuto nel capitolo seguente, in cui si mettono a confronto i passi vasariani relativi ai dipinti 'preistorici' di Piero nelle due redazioni delle *Vite* del 1550 e 1568, facendo emergere come, al di là dell'apprezzamento per i 'capricci' di quest'ultimo, dalla prima alla seconda edizione lo scrittore aretino metta meglio a fuoco l'appartenenza delle *Storie dell'umanità primitiva* a un ciclo diverso rispetto a un altro di Marte, Venere e Vulcano, benché tutti commissionati da Francesco del Pugliese.

Si passa quindi a esaminare la cultura letteraria di Piero di Cosimo. Spesso considerato scarsamente colto se non addirittura analfabeta, Piero fu tuttavia in grado, come già argomentato da Panofsky, di utilizzare il *De rerum natura* di Lucrezio, riscoperto soltanto nel XV secolo, quale fonte per i dipinti oggetto di questo studio, e di esibire citazioni bibliche latine in opere quali la *Visitazione Capponi* (Washington, National Gallery). Da qui alla rilettura in chiave ovidiana della *Zuffa dei centauri e dei lapiti* oggi alla National Gallery di Londra, offerta subito dopo in uno dei capitoli più belli del libro, il passo è breve. Non è certo (ma Farinella lo ritiene probabile) che lo struggente e bellissimo episodio del tragico amore dei centauri Cillaro e Ilonome possa nascondere un riferimento alle nozze di Piero del Pugliese avvenute nel 1485, connettendo pertanto la tavola 'ovidiana' a quelle 'lucreziane'. Con finezza, è però notato che il pittore segue molto fedelmente il libro XII delle *Metamorfosi* di Ovidio, (di cui all'altezza del 1485 non esistevano ancora volgarizzamenti a stampa), ma non in modo pedissequo: è ignorato il personaggio di Afida, il centauro talmente ubriaco da morire infilzato senza essersi accorto della battaglia esplosa tutt'intorno a lui, in questo modo seguendo una raccomandazione di Leon Battista Alberti sulla verosimiglianza delle storie. Un punto cruciale è poi quello della cronologia: dire 1485 significa fare della zuffa centrale un precedente non solamente del rilievo di analogo soggetto del giovane Michelangelo, ma addirittura della leonardesca *Battaglia di Anghiari* (proprio il motivo per cui molti studiosi datano la tavola di Piero «post 1505», allontanandola così dalle nozze del Pugliese). La presa di posizione è forte e merita attenta considerazione, anche per le conseguenze, pur non indagate in questo volume, che essa porta con sé; di tale momento da meritare una meditazione ben più profonda di quanto consentito da e in una recensione.

Il successivo, denso capitolo è dedicato alle vere e proprie scene di *Storie dell'umanità primitiva* dipinte per Francesco del Pugliese: Farinella ne riconosce le fonti lucreziane e cerca, in modo convincente, di cogliere un senso complessivo dalla successione dialettica delle immagini: l'organizzazione della vita umana (contrapposta alla natura be-

stiale e quindi anarchica di centauri e satiri) in associazione, e la scoperta e gestione del fuoco. Una ricostruzione macrostorica che la paleoantropologia ha sostanzialmente confermato, e che si pone su un piano diverso e più razionalista rispetto all'accettazione letterale del racconto biblico.

Le famose tavole con storie di Vulcano, invece, sono allontanate dalla committenza Del Pugliese, pur condividendone (e non è elemento culturale di poco conto) la matrice lucreziana.

Lucrezio è anche il protagonista dell'epilogo: il disegno di Giuliano da Sangallo (amico di Piero di Cosimo) degli Uffizi, raffigurante un uomo barbuto e seminudo che straccia con gesti teatrali e drammatici le pagine di un libro, è interpretato quale Lucrezio che, in un accesso di follia, distrugge le sue stesse opere. Poco dopo, nel 1517, il Sinodo fiorentino proibirà la lettura del poeta epicureo, la cui opera sarà definita «lasciva et impia».

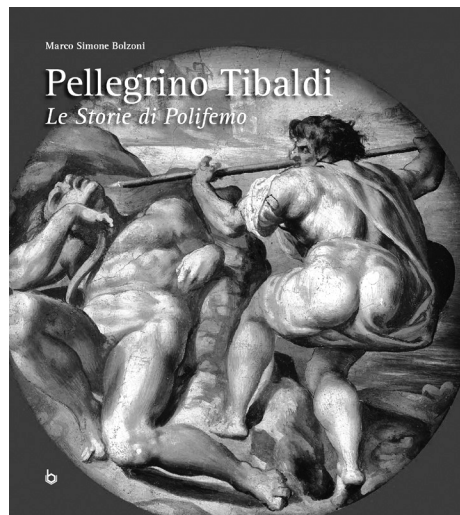
Una menzione la merita infine l'elegante confezione editoriale del volume.

[e.v.]

Marco Simone Bolzoni, *Pellegrino Tibaldi. Le Storie di Polifemo*, Ugo Bozzi editore, Roma 2025, pp. 80, € 30,00.

Due corpi dall'anatomia prepotente e voluminosa di ascendenza michelangiolesca accolgono il lettore fin dalla copertina del volume del classico formato dei tipi di Ugo Bozzi, ma ben più agile e sottile, che Marco Simone Bolzoni ha voluto dedicare a un gruppo di tondi, affreschi staccati e collocati su tela, raffiguranti le storie di Polifemo. Ed è proprio quest'ultimo personaggio narrato negli scritti omerici a essere disteso languidamente a terra perso in un sonno profondo e ristoratore che segnerà per sempre la sua esistenza mentre un signor Nessuno, ovvero l'astuto Ulisse, lo sta per colpire con una lunga lancia; raffigurato in un equilibrio precario sulle rocce e con il volto caricato dall'espressione di ferocia la sua intenzione è colpire l'unico occhio della creatura mostruosa per privarlo della vista, e di conseguenza potersi salvare e riprendere il suo pellegrinaggio nel Mediterraneo tra alterne fortune e vendette delle divinità. Ed è però lo sguardo a essere il perno del testo, quello indagatore e consapevole dello storico dell'arte a emergere dalle pagine del volume. Bolzoni con una sensibile e misurata *connoisseurship* accompagna il lettore in una bella pagina di fortunati ritrovamenti, che gli hanno consentito dapprima di scovare insieme a Furio Rinaldi nel 2016 un gruppo coeso di quattro tondi a New York, in collezione privata, immediatamente ricondotti all'artista bolognese Pellegrino Tibaldi e poi, indipendentemente, nel 2021 aggiungere un altro numero a quella serie, certamente parziale e passibile di futuri accrescimenti, raffigurante la fuga di

Galatea, ritrovato in un catalogo d'asta del 2008, scintilla per lo studio oggi pubblicato. Il testo forse troppo lungo per un articolo in una classica rivista scientifica, forse troppo breve per una monografia, è stato con lungimiranza adattato a una forma editoriale italiana inglese (quest'ultima priva di immagini e collocata alle pp. 57-72), rivolgendosi così al più ampio pubblico internazionale. L'ambizioso progetto, accompagnato da un ricco e apprezzabile apparato fotografico a colori, ha però un risvolto di non poca importanza: esso contribuisce a rinsaldare quel clima di interesse scientifico verso Pellegrino Tibaldi, in verità iniziato molti anni fa con Giuliano Briganti, poi proseguito con gli studi di John A. Gere, Bernice F. Davidson e Michael Hirst, solo per citare i principali. Per meglio contestualizzare le nuove opere, sulla cui provenienza non vi sono notizie certe e sulla quale l'autore tornerà con un'interessante ipotesi sul finire del testo, Bolzoni si sofferma sull'avvio romano di Tibaldi e sulla sua partecipazione alla decorazione della Sala Paolina e della Sala di Apollo in Castel Sant'Angelo, che insieme ad altri ambienti furono affrescati da una affollata *équipe* guidata da Perin del Vaga per volontà di papa Paolo III Farnese. Una scelta che sorprende in quanto gli ambienti sono stati profondamente studiati nel passato e, anche di recente, sono stati argomento di un prezioso volume a cura di Barbara Agosti e Silvia Ginzburg (*Castel Sant'Angelo nel Cinquecento. Le decorazioni farnesiane*, Edizioni Efesto, Roma 2024). Eppure, anche qui l'occhio vigile di Bolzoni avanza delle interessanti argomentazioni stilistiche riuscendo a distinguere con sicurezza la mano di Pellegrino Tibaldi, tra le molte presenti che rispondono a personalità chiave della pittura manierista dell'epoca da Girolamo Siciolante da Sermoneta a Livio Agresti e Marco Pino, da Domenico Zaga, Giacomone da Faenza e altri. Delineare la progressiva autonomia dell'artista durante le decorazioni e i raffronti con l'opera grafica consentono di comprendere quanto il vocabolario pittorico di Tibaldi si



arricchisca degli accenti michelangioleschi, non solo nell'ipertrofismo dei muscoli glutei e di quelli addominali, ma nel cercare di far sembrare semplici nella loro conduzione pittorica composizioni complesse per l'affiancarsi e intrecciarsi delle anatomie. Pittore non privo di eccentricità, Tibaldi fu tra i decoratori più attivi nell'Urbe e i cinque affreschi ritrovati costituiscono una interessante addenda alla sua produzione, indagata sia tecnicamente che stilisticamente, evidenziando la lavorazione abbreviata dovuta alla sconosciuta collocazione originaria, che con cautela Bolzoni propone di inserire nella residenza romana di Giovanni Poggi, situata in prossimità del Tevere. Forse questo aspetto poteva trovare una maggiore contestualizzazione in quanto recenti contributi hanno fatto luce su affreschi e tematiche diffuse nelle abitazioni prospicienti il fiume, penso a Palazzo Leopardi, a Casa Crivelli, offrendo ulteriori addentellati per lo studioso che, grazie a questa sua nuova prova di *connoisseurship*, potrebbe cominciare a pensare alla realizzazione di uno studio di taglio monografico.

[a.a.]

Camilla Parisi, *Filippo Della Valle scultore (1698-1768). La vita, le opere, i contemporanei*, Dario Cimorelli editore, Milano 2025, pp. 504, € 35,00.

Con il volume *Filippo Della Valle scultore (1698-1768). La vita, le opere, i contemporanei* (Dario Cimorelli editore 2025), Camilla Parisi affronta uno dei nodi ancora relativamente irrisolti della storiografia sulla scultura italiana del Settecento: la ridefinizione critica del ruolo assunto dagli scultori attivi nella Roma della prima metà del secolo, a lungo rimasti in una posizione marginale tra la grande stagione berniniana e la successiva affermazione del Neoclassicismo. Come osserva efficacemente Jennifer Montagu nella prefazione, il fondamentale studio di Robert Enggass (1976) sulla scultura romana d'inizio Settecento arrestava sostanzialmente il proprio orizzonte ai primi decenni di quel secolo, lasciando in ombra proprio quella generazione di artisti – tra cui Filippo Della Valle o Giovanni Battista Maini a cui di recente proprio Montagu ha dedicato una monografia – destinata a elaborare linguaggi autonomi e originali nel corso del pieno Settecento.

Uno dei principali meriti del volume consiste nel mettere radicalmente in discussione l'uso troppo generico della categoria di «tardo Barocco», spesso applicata indistintamente alla produzione romana di questi decenni. Attraverso una rigorosa analisi delle opere, delle tecniche esecutive e del contesto culturale entro cui esse furono concepite, Parisi dimostra come la scultura di Filippo Della Valle si collochi entro coordinate stilistiche ben più articolate, caratterizzate da un equilibrato dialogo tra l'eredità classi-

cista di Alessandro Algardi e nuove istanze di grazia, naturalezza ed eleganza formale. Ne emerge il profilo di un artista dotato di una sensibilità peculiare, capace di elaborare una personale declinazione del linguaggio scultoreo settecentesco, spesso prossima a quella cultura del «barocchetto» romano che costituisce uno degli aspetti più raffinati e meno indagati dell'arte del secolo.

Un ulteriore elemento di interesse risiede nelle scelte metodologiche che presiedono all'organizzazione del volume. Pur configurandosi come la più completa monografia oggi disponibile su Filippo Della Valle – la precedente di Vernon Hyde Minor risale al 1997 – il libro non adotta la tradizionale struttura fondata sulla distinzione tra saggi introduttivi e catalogo delle opere articolato in singole schede. L'autrice preferisce integrare la discussione delle sculture direttamente nel corpo del testo, seguendo lo sviluppo cronologico della vicenda biografica e professionale dell'artista. Le opere non risultano così isolate entro una successione di schede autonome, ma vengono costantemente messe in relazione con il contesto della committenza, con la documentazione archivistica e con l'evoluzione del linguaggio dello scultore. Il catalogo vero e proprio è affidato a un sintetico elenco cronologico posto in appendice, soluzione che consente una consultazione immediata senza interrompere la continuità del discorso critico. Si tratta di una scelta pregevole e relativamente inconsueta nel panorama delle monografie storico-artistiche, che restituisce maggiore fluidità alla lettura e favorisce una comprensione più organica del percorso creativo dell'artista.

L'articolazione del volume segue con rigorosa coerenza lo sviluppo biografico e professionale di Filippo Della Valle. Il primo capitolo è dedicato alle origini fiorentine dell'artista, nato nel 1698 e formatosi nell'ambiente di Giovanni Battista Foggini,

suo zio e primo maestro, dal quale assimilò un linguaggio improntato a una controllata eleganza formale, già distante dagli accenti più enfatici del Barocco maturo. La morte di Foggini nel 1725 segnò una svolta decisiva, coincidendo con il trasferimento a Roma e con il conseguimento, *ex aequo* con Pietro Bracci, del primo premio al concorso dell'Accademia di San Luca. Entrato nella bottega di Camillo Rusconi, vi rimase fino alla morte del maestro nel 1728, assorbendone la misura compositiva e l'attenzione alla chiarezza narrativa.

I capitoli successivi ripercorrono il progressivo consolidarsi della sua carriera attraverso le principali commissioni romane ed europee. Tra i momenti salienti figurano la *Statua della Temperanza* per la Cappella Corsini in San Giovanni in Laterano (1733-1735), il *Monumento funerario di Maria Clementina Sobieski* ai Santi Apostoli (1737) e le figure allegoriche per il prospetto del Palazzo della Consulta (1735-1739). La piena maturità artistica coincide con il decennio successivo, quando Della Valle contribuisce ai grandi programmi di rinnovamento promossi da Benedetto XIV: tra le opere di questi anni spiccano il *San Giovanni di Dio* per San Pietro (1745) e il *Monumento funebre di Innocenzo XII Pignatelli* nella medesima basilica, che lo collocano definitivamente tra i maggiori interpreti della scultura monumentale romana. Alla fase più tarda appartengono invece la pala marmorea con l'*Annunciazione* per Sant'Ignazio (1750), la *Santa Teresa* per la navata di San Pietro (1754) e le figure della *Salute* e dell'*Abbondanza* per la *Fontana di Trevi* (1759-1762), opere nelle quali emerge con chiarezza la capacità di elaborare una sintesi personale tra tradizione barocca, classicismo algardiano e nuove istanze rococò. La diffusione dello stile di Della Valle fu favorita anche dalla traduzione a stampa di numerose sue opere: tra queste, proprio l'*Annunciazione* per Sant'Ignazio e il gruppo con *Amore e Psiche* oggi alla Wallace Collection, la cui circolazione in forma di incisione contribuì a proiettare la sua fama ben oltre i confini del contesto romano.

A tale proposito, risulta di grande interesse, nell'economia del volume, proprio il capitolo dedicato alla dimensione internazionale della Roma settecentesca. Parisi dimostra come la fortuna di Della Valle travalicasse ampiamente i confini della committenza pontificia, grazie alla presenza sempre più consistente di viaggiatori e collezionisti britannici. Il Grand Tour emerge così come uno dei principali veicoli della sua notorietà europea, favorendo la circolazione delle sue opere in alcune delle più importanti collezioni del Vecchio Continente – dalla copia della *Pudicizia Mattei* per il *Monumento di Lady Catherine Walpole* in Westminster Abbey a Londra (1743) alle copie della *Flora Capitolina* e di un *Germanicus* destinate a Wentworth Woodhouse nello Yorkshire (1750 circa).

Il volume si conclude con un'ampia ricostruzione dello studio, della famiglia e della cerchia di collaboratori e allievi, una delle sezioni più originali dell'indagine. L'attenzione riservata alla moglie Silvia Paziani, ai tredici figli, alle alleanze matrimoniali con altre famiglie di artisti e alla trasmissione del mestiere all'interno del nucleo familiare restituisce un quadro vivido delle dinamiche professionali e sociali che accompagnarono la lunga carriera dello scultore, conclusasi a Roma il 29 aprile 1768.

Di particolare rilievo sul piano della filologia artistica è inoltre la ricchissima appendice documentaria. Oltre a raccogliere le principali fonti biografiche relative allo scultore, l'autrice pubblica integralmente un ampio corpus di documenti archivistici concernenti molte delle opere discusse nel testo e comprese nel catalogo. Di grande utilità si rivela inoltre la pubblicazione di inventari e documenti patrimoniali che consentono di ricostruire con maggiore precisione il contesto familiare e professionale dello scultore, nonché l'inclusione di un dettagliato albero genealogico della famiglia Della Valle, strumento prezioso per orientarsi nella complessa rete di relazioni parentali e professionali che caratterizzava la bottega romana settecentesca.

Fondato su un'ampia base documentaria e su un costante confronto tra fonti archivistiche, opere e letteratura critica, il volume di Camilla Parisi rappresenta molto più di una monografia dedicata a un singolo artista. Esso costituisce un contributo di primo piano alla riscrittura della storia della scultura romana del Settecento, restituendo centralità a una stagione creativa troppo a lungo interpretata come semplice epilogo della grande tradizione barocca. Attraverso la vicenda di Filippo Della Valle emerge invece un panorama artistico dinamico, articolato e pienamente inserito nelle reti culturali europee, nel quale si elaborano linguaggi originali e sofisticati che meritano di essere considerati non come il tramonto di una tradizione, ma come una delle sue più fertili trasformazioni.

[c.g.]

Giovanni Fanelli e Barbara Mazza, *Storia della fotografia di paesaggio urbano in Italia 1839-1914. Realtà e immaginario*, Maggioli, Milano 2022, pp. 322, € 24,00.

La storia della fotografia nasce con un paesaggio urbano, quello fissato su una lastra di peltro da Nicéphore Niépce da una finestra della propria casa a Saint-Loup-de-Varennes, nel cuore della Francia, in un momento imprecisato tra il 1826 e il 1827. I lunghissimi tempi di posa e la necessità d'illuminazione abbondante che caratterizzano le riprese della prima fase di sviluppo della tecnica fotografica indirizzano in modo quasi obbligato verso questo tipo di soggetti; non è sorprendente, dunque, che



FILIPPO DELLA VALLE SCULTORE (1698-1768)

La vita, le opere, i contemporanei

Camilla Parisi

DARIO CIMORELLI EDITORE

SCRITTI

la fotografia abbia guardato fin dalle proprie origini con particolare insistenza agli ambienti urbani, in genere ben illuminati e statici per natura. A questo si aggiunge il precoce sfruttamento commerciale delle immagini ottenute con il nuovo procedimento, che divengono subito alternative a buon mercato alle vedute urbane disegnate e incise a beneficio di un pubblico di viaggiatori, collezionisti e amatori che nel corso dell'Ottocento diviene sempre più vasto e importante.

A questo particolare aspetto della fotografia è dedicato il libro di Giovanni Fanelli e Barbara Mazza, che come indica il titolo focalizza lo sguardo proprio sulla fase eroica di questo genere fotografico, dal suo apparire, grazie all'invenzione del dagherrotipo (1839) e poi del calotipo (1841), fino all'inizio della Grande Guerra. Gli autori affrontano il tema, vastissimo, cercando di coglierne tutta la complessità e tutte le sfaccettature; il libro si apre infatti con un lungo testo introduttivo nel quale sono passati in rassegna e riconsiderati tutti i passaggi salienti e i protagonisti della storia della veduta fotografica urbana in Italia nel periodo esaminato, per poi proseguire con quattro approfondimenti sistematici nei quali si trattano in maniera analitica le vicende, i temi e gli operatori relativi ad altrettante città italiane particolarmente importanti sia come soggetti delle riprese fotografiche, sia come luoghi di produzione e commercializzazione di queste immagini: Roma, Napoli, Firenze e Venezia.

I capitoli dedicati a queste città sono veri e propri contributi monografici, dove si ripercorre in sintesi la storia della veduta fotografica ottocentesca in ciascuno di questi luoghi; utilissimi per conoscere nel dettaglio vicende e personaggi, ma anche il particolare taglio con il quale l'immagine fotografica interpreta nel corso dell'Ottocento queste quattro capitali della cultura visiva italiana. Questi capitoli mostrano l'assoluta padronanza del tema da parte degli autori e la loro capacità di leggere le fotografie di spazi urbani, al di là del loro pur importantissimo valore documentale, come sintesi delle qualità estetiche del soggetto, della cultura visiva del tempo e delle capacità compositive e tecniche del fotografo. È saggiata a fondo dagli autori soprattutto la capacità delle fotografie di costituire un formidabile strumento interpretativo del modo di vedere gli spazi urbani da parte di un'epoca. Si potrebbe osservare che questa capacità è insita in tutti i documenti iconografici che riguardano la città; le fotografie, tuttavia, rappresentano il gusto visuale di un determinato momento assai più dei dipinti, delle incisioni e delle stampe, a causa dell'eterogeneità di provenienza e formazione dei fotografi, che rappresentano, per così dire, quasi uno spaccato della società a loro contemporanea.

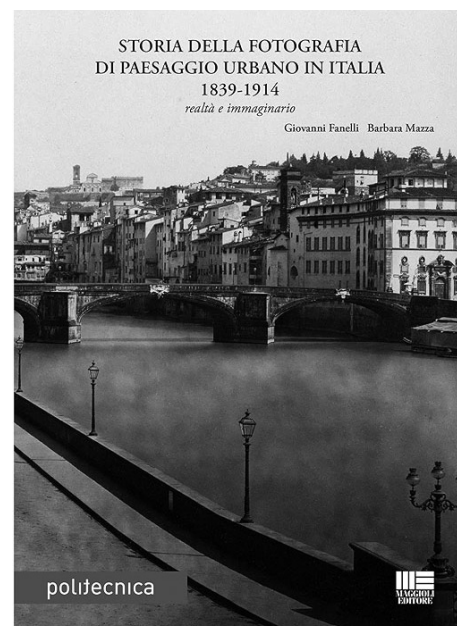
Non a caso, gli autori si soffermano spesso

a fornire notizie sugli autori e sui collezionisti di fotografie. Tra questi spicca John Ruskin, di cui si descrive l'interessante e complesso rapporto con il mezzo fotografico. È rimarchevole il fatto che Ruskin, oltre a collezionare i dagherrotipi, li abbia anche prodotti, con apparecchi acquistati attorno al 1850, negli anni cioè nei quali scrive *Le sette lampade dell'architettura* e *Le pietre di Venezia*. Ruskin usa i dagherrotipi sia come strumento di documentazione e di analisi, sia come ausilio per l'elaborazione dei propri disegni e acquarelli, come non esita a dichiarare nella prefazione di una sua raccolta di opere: «Ho utilizzato come aiuto il dagherrotipo senza alcuno scrupolo nel completare molti dei soggetti [...] e mi dispiace molto che gli artisti in generale non pensino che valga la pena di perpetuare alcuni dei bellissimi effetti che solo il dagherrotipo può cogliere». In fondo non è sorprendente che un artista come Ruskin si cimenti nell'arte fotografica; gli autori infatti sottolineano che molti protagonisti della prima fase di sviluppo della fotografia provengono dal mondo della pittura o della scultura. È interessante invece che alla fotografia si siano dedicati anche personaggi a prima vista insospettabili come Luigi Capuana e Giovanni Verga, che fissano con l'apparecchio fotografico i luoghi della loro terra con il medesimo spirito verista con il quale la raccontano scrivendo.

La progressiva diffusione della fotografia, intesa come oggetto sempre più facile a essere prodotto e riprodotto, riesce d'altro canto a imporre su un pubblico sempre più vasto la lettura di spazi e monumenti suggerita dai fotografi, che elaborano imperativi visivi non sempre concordi con quelli dei pittori e dei disegnatori, a causa delle nuove possibilità ma anche delle limitazioni del mezzo fotografico. In particolare, Fanelli e Mazza insistono sul rapporto tra fotografia e viaggio e sul ruolo delle fotografie come *souvenir* e come strumento di preparazione alla visita, in grado di orientare la scelta dei luoghi da vedere e il modo di guardarli. All'attività fotografica dei pionieri, diretta a scopi e usi personali, si affianca infatti ben presto anche quella svolta da imprese professionali, capaci di svolgere campagne di riprese mirate e di soddisfare le crescenti esigenze del mercato riproducendo teoricamente *ad infinitum* le vedute inserite nei loro cataloghi. Già negli anni Sessanta, in contemporanea con l'unificazione del Bel Paese, gli *atelier* di Giorgio Sommer e di Robert Rive si pongono l'obiettivo di rappresentare con immagini fotografiche tutti i luoghi della nazione ritenuti importanti da un punto di vista paesaggistico e monumentale. Si tratta di un'operazione commerciale, capace però di porre le basi per un nuovo canone turistico che inevitabilmente contribuisce a formare l'idea d'Italia in patria e all'estero. Non a caso, l'operazione sarà ripetuta più

volte anche con fini ideologici, ad esempio nella collana fotografica regionale *Attraverso l'Italia* edita dal Touring Club Italiano a partire dagli anni Quaranta del Novecento. Ancora legato al viaggio è il fenomeno delle cartoline postali, che nasce sullo scorcio dell'Ottocento come economico ricordo dei luoghi visitati, da collezionare o da spedire, ultimo anello di una catena di immagini turistiche che inizia con il vedutismo pittorico sei-settecentesco e, attraverso le raccolte di incisioni a tema urbano, giunge infine alla riproduzione meccanica di immagini fotografiche concepite come veri e propri oggetti di consumo. Oggetti che tuttavia, come sottolineano gli autori, costituiscono un'eccezionale fonte documentaria per gli studi di storia urbana e di storia dell'architettura ma anche di storia del costume, per la quantità di immagini prodotte e per la diversificazione dei soggetti, non più ristretti a un numero limitato di monumenti e di spazi urbani, come nei cataloghi delle imprese fotografiche, ma estesi anche a luoghi secondari e ad architetture modeste. Il numero di riprese prodotte per le cartoline postali è davvero impressionante; gli autori riferiscono infatti che nel caso della Francia, all'avanguardia in questo genere di fotografie, già ai primi del Novecento le città più piccole contano facilmente molte centinaia di immagini diverse, che arrivano anche a 10.000 nel caso delle città di media importanza.

Il successo e la diffusione delle cartoline postali si deve anche al continuo progresso tecnico che investe gli strumenti di ripresa e i mezzi di stampa e di riproduzione delle immagini. Nel giro di pochi anni dalla nascita della fotografia cambiano i supporti sensibili, si riduce l'ingombro degli apparecchi di ripresa, si mettono a punto tecniche per l'uso delle immagini fotografiche nei processi tipografici. L'uso delle immagini fotografiche per la produzione di inci-



sioni, e poi la loro diretta riproduzione con i procedimenti della stampa fotomeccanica, aprono immense possibilità di diffusione, subito sfruttate per illustrare monumenti e ambienti urbani. Le raccolte di immagini fotografiche, spesso rilegate in album, si affiancano a quelle di incisioni e litografie e poi le sostituiscono, presentando le vedute di città e di paesaggi con la pretesa di una nuova oggettività, apparentemente garantita dalla meccanicità del procedimento. L'illusione di riprodurre 'esattamente' la realtà diventa ancora più forte con la messa a punto di apparecchi fotografici in grado di eseguire riprese panoramiche, capaci di surrogare in qualche misura l'ampiezza e la mobilità del campo visivo umano; con il perfezionamento dei supporti sensibili, che consentono di ridurre drasticamente i tempi di posa permettendo di fissare anche i soggetti in movimento, e dunque animando le scene urbane con la presenza dei passanti; e infine con l'introduzione della fotografia stereoscopica, alla metà dell'Ottocento. Subito oggetto di un enorme successo, complice la presentazione alla *Great Exhibition* di Londra del 1851, la stereoscopia conferisce infatti profondità alle immagini, restituendo tridimensionalità agli spazi fotografati.

Ma i progressi tecnici, oltre a permettere una riproduzione via via più naturale dei soggetti – facendo comunque sempre astrazione dal colore, salvo quando si decide di

colorare manualmente le immagini – conducono anche a una loro più profonda introspezione, a una lettura della realtà più complessa. In una lettera del 1866 a Hippolyte Taine, ricordata dagli autori, Gustave Flaubert osserva che una fotografia «non è mai ciò che si è visto». Non solo perché l'esperienza fisica di uno spazio porta a imprimere nella memoria solo ciò che l'occhio e la mente selezionano, ma anche perché l'osservazione attenta di una immagine bidimensionale statica e ben dettagliata, come è una buona fotografia, consente di scoprire particolari che dal vero possono passare inosservati. Lo sfondo balza in primo piano, rovesciando il senso dell'immagine. Ancora oggi l'osservazione attenta di moltissime fotografie professionali ottocentesche, ammirevoli per la loro qualità tecnica, diventa occasione di sorpresa e di commozione, perché apre ai nostri occhi un mondo nascosto di dettagli che rivelano la vita pulsante in un attimo della Storia, al di là del soggetto principale che si è inteso riprendere.

Questa indagine sulla vita urbana ottocentesca, svolta per lo più inconsapevolmente dai fotografi professionisti, diventa l'obiettivo di molti dilettanti, che si moltiplicano soprattutto a partire dal 1888, quando George Eastman rende accessibile la fotografia a un pubblico vasto di amatori grazie alla commercializzazione della prima fotocamera di piccole dimensioni. La pos-

sibilità di scattare facilmente istantanee di ambienti urbani senza condizionamenti di natura commerciale produce non solo immagini dove si ricerca una espressività artistica, ma soprattutto una messe di documenti visivi di straordinaria importanza per conoscere e capire la vita quotidiana, l'uso degli spazi cittadini, lo svolgimento di rituali sociali. Molto più delle fotografie prodotte dagli stabilimenti commerciali, dove la presenza umana è per lo più intesa come cornice dei soggetti monumentali, quelle scattate dagli amatori interpretano la città che raffigurano come il prodotto di un'epoca: un luogo fatto di spazi e di edifici, certamente, ma al tempo stesso anche di persone, di modi di vita, di consuetudini. Come era ovvio aspettarsi, il libro è corredato da un ricchissimo repertorio di illustrazioni: in totale sono più di ottocentocinquanta, a coprire i temi generali affrontati nel capitolo introduttivo e la trattazione sistematica dei quattro casi prescelti. Il formato agile del volume, comodo per la lettura, ha costretto però a pubblicare le illustrazioni in dimensioni a volte veramente minime, impedendo di apprezzare quei dettagli che rendono affascinante la gran parte delle fotografie di paesaggio urbano ottocentesche. Nonostante questo, il libro rimane una miniera di dati, di immagini e di spunti, affascinanti per i neofiti e utilissimi per gli studiosi.

[g.b.]

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI LUGLIO 2026
DALLA TIPOGRAFIA LOGO
BORGORICCO (PD)
PER CONTO DI
EDITORIALE LE LETTERE