

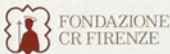
**Jacopo Vignali
a San Casciano**

Dipinti dalle Gallerie
degli Uffizi in ricordo
di Carlo Del Bravo

Jacopo Vignali a San Casciano

Dipinti dalle
Gallerie degli Uffizi
in ricordo di
Carlo Del Bravo

a cura di
Lorenzo Gnocchi, Donatella Pegazzano



sillabe

JACOPO VIGNALI A SAN CASCIANO

DIPINTI DALLE GALLERIE DEGLI UFFIZI
IN RICORDO DI CARLO DEL BRAVO

San Casciano in Val di Pesa,
Museo Giuliano Ghelli
1 ottobre 2022 - 8 gennaio 2023



Con il patrocinio di



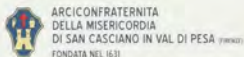
Con il fondamentale apporto di



Con il contributo di



In collaborazione con



Le attività del Museo Giuliano Ghelli
di San Casciano sono sostenute da:



La mostra promossa e organizzata
dal Comune di San Casciano in Val di Pesa
è inserita nel progetto 'Terre degli Uffizi',
ideato e realizzato da
Le Gallerie degli Uffizi e Fondazione CR Firenze,
all'interno dei rispettivi progetti
'Uffizi Diffusi' e 'Piccoli Grandi Musei'

MOSTRA

Progetto scientifico e cura

Lorenzo Gnocchi, Donatella Pegazzano

Organizzazione

Nicoletta Matteuzzi

Comitato scientifico

Anna Floridia, Lorenzo Gnocchi,
Cristina Gnoni Mavarelli, Maura Masini,
Nicoletta Matteuzzi, Giovanni Pagliarulo,
Donatella Pegazzano

Realizzazione allestimento e luci

Opera Laboratori, Firenze

Trasporti

Alternativa Srl, Calenzano

Assicurazione

CS Insurance Service / DUAL-Great Lakes
Insurance SE

Ufficio stampa

Cinzia Dugo e Roberta Di Stasio, Comune di
San Casciano in Val di Pesa

Sistemi di sicurezza

Corpo Vigili Giurati

Servizio accoglienza e biglietteria

Opera d'arte, Firenze
Venerabile Compagnia del Suffragio,
San Casciano in Val di Pesa
Arciconfraternita della Misericordia,
San Casciano in Val di Pesa

Prestatori

Le Gallerie degli Uffizi, Firenze

Direzione Regionale dei Musei della Toscana –
Cenacolo di Andrea Del Sarto a San Salvi, Firenze

Provincia Toscana di San Francesco Stigmatizzato
dei Frati Minori, Firenze – Monastero delle Sorelle
Clarisse, San Casciano in Val di Pesa

Propositura di San Cassiano, San Casciano in
Val di Pesa

Famiglia Cusano, Villa Poggio Torselli, San Casciano
in Val di Pesa

Restauro

L'Atelier Snc di Lucia Cioppi e Angela Matteuzzi:

Jacopo Vignali, *Suor Domenica del Paradiso*

Elena Prandi, Laboratorio di restauro de Le Gallerie
degli Uffizi: Giovanni Montini (?), *Ritratto di Jacopo
Vignali*

Condition report in mostra

L'Atelier Snc

TERRE DEGLI UFFIZI

Il progetto 'Terre degli Uffizi' è ideato
e promosso da Le Gallerie degli Uffizi
Fondazione CR Firenze

Comitato scientifico

Alessandra Griffio

Simona Pasquinucci

Eike D. Schmidt

Carlo Sisi

Barbara Tosti

Segreteria di progetto

Anna Castelli, Fondazione CR Firenze

Monica Alderotti, Le Gallerie degli Uffizi

Alberica Barbolani da Montauto, Le Gallerie degli Uffizi

Chiara Toti, Le Gallerie degli Uffizi

Coordinamento del piano di promozione e comunicazione

Susanna Holm, CSC Sigma con Vanessa Montigiani

Francesca Sborgi, coordinatore Area Strategie Digitali,

Le Gallerie degli Uffizi

Allestimento e Grafica

Luigi Cupellini

RovaiWeber design, Firenze

Ufficio stampa

Federica Sanna, Fondazione CR Firenze

Tommaso Galligani, Le Gallerie degli Uffizi



@fondazionecrfirenze

@uffizigalleries



Fondazione CR Firenze

Uffizi TV



@FondazioneCRF

@UffiziGalleries



@fondazionecrfirenze

@uffizigalleries



Uffizigalleries

www.uffizi.it/terre-degli-uffizi

Sponsor tecnico

unicoopf**irenze**

CATALOGO

s i l l a b e

A cura di

Lorenzo Gnocchi, Donatella Pegazzano

Autori dei saggi

Maddalena Bonechi
Lorenzo Gnocchi
Alessandro Grassi
Nicoletta Matteuzzi
Donatella Pegazzano
Anna Soffici

Copertina

RovaiWeber design, Firenze

Direzione editoriale

Renzo Ruggeri

Responsabile editoriale

Giulia Perni

Redazione

Ethel Santacroce

Progetto grafico e ricerca iconografica

Laura Belforte

Crediti fotografici

Saggio di Lorenzo Gnocchi: figg. 1-4: Giovanni Martellucci, UniFI, Dipartimento SAGAS.

Saggio di Alessandro Grassi: figg. 1, 13: Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, su concessione Ministero della Cultura, foto Giovanni Martellucci, UniFI, Dipartimento SAGAS; figg. 6, 12: Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, su concessione Ministero della Cultura; figg. 2, 3: Wikimedia Commons; fig. 8: Biblioteca Berenson, Fototeca, I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Firenze; figg. 10: Archivio fotografico Carlo Del Bravo; figg. 4, 5 Museo di Casa Buonarroti, Firenze; fig. 7: Museum of Art, New Orleans; fig. 11: Ufficio Diocesano di Arte Sacra, Firenze, foto Cristian Ceccanti; archivio Autori.

Saggio di Alessandro Grassi, *Un ritratto di Jacopo Vignali*: figg. 1, 3 Gallerie degli Uffizi, su concessione Ministero della Cultura; fig. 2: Wikimedia Commons.

Saggio di Maddalena Bonechi: fig. 1: Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, su concessione Ministero della Cultura, foto Giovanni Martellucci, UniFI, Dipartimento SAGAS; figg. 2, 3, 8: Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, su concessione Ministero della Cultura; fig. 4: Archivio fotografico Carlo Del Bravo; fig. 5: The Royal Collection. Her Majesty Queen Elisabeth II, London; fig. 6: Wikimedia Commons; fig. 9: Fototeca Zerì, Bologna; fig. 7: archivio Autori.

Saggio di Donatella Pegazzano: figg. 1-5, 8-10: Giovanni Martellucci, UniFI, Dipartimento SAGAS; fig. 6: Claudio Giusti, Lastra a Signa (Fi); fig. 7: Roberta Lapucci; fig. 11: foto Erica Andreini, Direzione Regionale Musei della Toscana-Firenze, su concessione del Ministero della Cultura; fig. 12: Ufficio Diocesano per i Beni culturali ecclesiastici di Pisa. Archivio fotografico, realizzazione Nicola Gronchi; figg. 13-14: foto Claudio Giusti, Lastra a Signa (Fi); fig. 15: Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi, su concessione Ministero della Cultura, foto Claudio Giusti, Lastra a Signa (Fi); fig. 16: Comunità agostiniana di Firenze, Basilica di Santo Spirito, foto Albino Todeschini.

Saggio di Nicoletta Matteuzzi e Anna Soffici: figg. 1-2, 3-6: Lorenzo Matteoli, UniFI, Dipartimento DIDA; fig. 7: su concessione del Ministero della Cultura/Archivio di Stato di Firenze; fig. 8: Giovanni Martellucci, UniFI, Dipartimento SAGAS; fig. 9: Archivio fotografico "La Porticciola", San Casciano in Val di Pesa.

RINGRAZIAMENTI

Andrea Pessina, Soprintendenza ABAP per la Città metropolitana di Firenze e le Province di Pistoia e Prato

Stefano Casciu, Direzione Regionale dei Musei della Toscana

Angelo Tartuferi, Cenacolo di Andrea del Sarto a San Salvi, Firenze

Arcidiocesi di Firenze

Marchesi Antinori

Barbara Arbeid, Paolo Bacci, Leonardo Baldini, Elisabetta Balestri, Chiara Batisti, Veronica Baudo, Padre Roberto Bellato, Sandro Bellesi, Sofia Brizzi, Roberto Cacciatori, Alice Chiostrini, Tiberio Corsi, Claudia Cusano, Stefania Dami, Chiara Fornari, Fabrizio Fornera, Isabella Gagliardi, Guido Gamannossi, Susanna Gherardelli, don Massimiliano Gori, Sara Gremoli, Piero Guicciardini, Rossana Italiano, Roberta Lapucci, Elena Lombardi, Michele Maccherini, Giovanni Martellucci, Lorenzo Matteoli, Paola Migliorini, Francesca Montanaro, don Giovanni Paccosì, don Mario Panconi, Barbara Pini, Marco Poli, Marco Rossetti, Emanuela Rossi, Maurizio Santoni, Sorelle Clarisse di San Casciano, Laura Saccardi, Ludovica Sebregondi, Ughetta Sorelli, Madre Maria Livia Vaccari

Sommario

- 8 Jacopo Vignali, nel cuore di Carlo Del Bravo
Eike D. Schmidt
- 10 *Luigi Salvadori*
- 11 *Roberto Ciappi*
- 11 *Maura Masini*
- 13 *Nicoletta Matteuzzi*
- 15 Carlo Del Bravo da Vignali a Vignali
Lorenzo Gnocchi
- 25 La malinconia di Jacopo Vignali
Alessandro Grassi
- 39 Un ritratto di Jacopo Vignali
Alessandro Grassi
- 43 “Musica sanat melancholiam”.
La presenza auletica come sonorizzazione del
pianto e simbolo del potere salvifico della musica
nell'iconografia tra Cinque e Seicento
Maddalena Bonechi
- 55 Jacopo Vignali a San Casciano e altrove
Donatella Pegazzano
- 79 La Chiesa di Santa Maria sul Prato
(o della Misericordia) di San Casciano in Val di Pesa
negli inventari del XVII-XVIII secolo
Nicoletta Matteuzzi, Anna Soffici
- 92 Bibliografia generale



Carlo Del Bravo da Vignali a Vignali

Lorenzo Gnocchi

Il pittore Jacopo Vignali ha accompagnato Carlo Del Bravo per tutta la sua vita di storico dell'arte e di cultore e collezionista della bellezza artistica. Lo ha accompagnato, per le due opere da lui scoperte e che fan parte della sua collezione, e per le volte che ne scrisse in tre contributi monografici, rispettivamente nel 1961¹, agli inizi dei suoi studi, poco dopo essersi laureato alla fine del 1959, poi ripreso nel 1964² nel catalogo per la mostra sul pittore tenuta agli Uffizi, e infine nel 2011³, ormai pensionato, nonché in altri scritti ove lo cita: nel 1971⁴, al termine della propria prima stagione critica, secondo il purovisibilismo del maestro, Roberto Longhi, facendo un bilancio sui propri studi seicenteschi condotti nel decennio precedente, e poi nel 1980, al culmine del secondo momento della propria metodologia critica, in un poderoso saggio sul pittore Volterrano, nel quale ordinava i pittori fiorentini della prima metà del Seicento in rapporto alle correnti filosofiche a loro contemporanee,

grazie alla analogia fra forme pittoriche e letterarie, attribuendo al Nostro il pensiero platonico⁵.

Ma è anche uno dei pittori antichi con i quali più dialogava, grazie alle opere custodite in casa: *Il flautista*, esposto ininterrottamente, a partire da quando lo scopri ed acquistò, cioè fra il saggio del '61, nel quale non lo cita poiché ancora non lo conosceva e quello del '64 ove lo propone per la prima volta; e la testa del *Christus patiens*, rintracciato nel corso degli anni Sessanta, dopo il '64.

Ma mentre quest'ultima opera la tolse di vista nel corso della seconda metà degli anni Settanta, quando fece un radicale riordino tra le opere acquistate nel periodo longhiano che, raccontava, erano disperate e riempivano le pareti di casa sua, e che quindi cedette in gran parte perché gli sembravano appesantire "la dolcezza della immaginazione" che dona "quella quiete e quella libertà" di cui aveva scritto nei grandi saggi del suo secondo momento critico, sul platonismo del tempo laurenziano (*La dolcezza dell'immaginazione*⁶) e dello scultore Tribolo (*Quella quiete e quella libertà?*). In quell'occasione mantenne solo opere a lui più consone, di quella bellezza pura e platonicamente

1. Casa Del Bravo, particolare dello studio e del salotto con le due opere del Vignali

capace di castamente innamorare e di elevare, che trovava nei quadri di figura, e di fiori, di frutti, di conchiglie, dipinti dal pittore suo allievo ed amico, Renzo Dotti, ma anche ne *Il flautista*, pensosamente contemplante, e che, infatti, è sempre stato appeso in alto, prima sopra la porta del corridoio, come lo vidi nel 1980 quando entrai la prima volta in casa sua, poi, sopra quella del salotto, comunicante con l'attiguo studio (fig. 1). Mentre non riconobbe quei valori nel dolente e ferito volto di Cristo, tolto dalla vista, e rimmerso dopo il pensionamento, e al principio della malattia che lo colpì negli ultimi anni di vita, quando lo pose sopra la ribaltina che si trovava nello studio di lato alla scrivania, tra vasi di alabastro e una cestina di fiori vari in terracotta imprunetina, della manifattura "Mital" (fig. 3). In questo modo, quando si sedeva al tavolo di studio, si poneva tra lo sguardo del nobile *Flautista* e gli occhi al cielo del *Gesù*. Il primo nel suo offrirsi malinconico dall'alto dell'attiguo salotto (fig. 4); il secondo con gli occhi dolenti e arrossati alzati ad incontrare, subito sopra appesa, la tela grande dell'altro pittore amico, Rodolfo Meli, con l'immagine di un giovane nudo, disteso su una spiaggia sul mare, che, appoggiandosi col braccio, distende la bionda testa su quella scolpita dal Tribolo (fig. 2), quella stessa che, nell'originale, Del Bravo teneva sulla bassa libreria dello studio, per averla sempre di fronte come immagine di "quella quiete e di quella libertà", e che, nel dipinto del Meli, interpretava l'oggetto dell'*Amore dell'arte*, titolo dell'opera. Cristo sofferente e "beato amore dell'arte", creano un'acuta antitesi fra tensione addolorata e sereno e dolce abbandono alla bellezza integra e pura, che credo si possa comprendere con quanto scritto da Del Bravo nel saggio del 2011, come scriveremo più avanti.

Dalla frequenza degli incontri con le opere di Vignali o degli scritti su di lui, risulta una corrispondenza profonda di Del Bravo con questo pittore, quasi interlocutore privilegiato e specchio di sé, in due momenti diversi, anzi opposti della sua opera critica. Infatti entrambi i saggi pongono al centro dello studio il cuore del pittore che, nel primo, è l'oggetto principale dello scritto, e, nel secondo, è ricordato già nel titolo: *Il cuore del Vignali*. Il cuore, come motore di un sentire particolarmente sensibile, che poi è quello stesso del Critico che, con questa estrema sensibilità, ha ottenuto

l'eccellenza e la unicità dei propri studi, ma anche una fonte di difficoltà per l'incomprensione suscitata in molti fra allievi, amici, colleghi. Ed è un cuore di cui Del Bravo riconosce forme diverse: da quella non altrimenti che fonte di "sentimenti", soggettivamente poetici, espressi dalle soluzioni cromatiche e formali dell'artista, a quella che invece risulta dai temi trattati dal Vignali, da come li ha resi scegliendo cosa di essi illustrare e cosa no, e dalla relazione che, dal loro insieme, si ha con le filosofie del Seicento, e le rese letterarie di esse: divenendo così il motore del pensiero dell'artista, articolato nel suo interno, e pressantemente umano.

Il saggio *Per Jacopo Vignali*, pubblicato su "Paragone Arte", fu scritto nel giro di anni che egli ricordava come i più duri, quando, persa la possibilità di diventare assistente di Longhi all'Università, fu da questi indirizzato all'Istituto d'arte di Porta Romana, ove insegnò con grande gioia e soddisfazione pur soffrendo nel dover condividere questa esperienza con lo studio e poi anche con l'incarico di assistente volontario del professore Salvini alla Facoltà di Architettura.

È un saggio che, oltre ad essere la prima ricostruzione del percorso di questo pittore, nella sostanza tuttora valida, ed il primo suo studio sul Seicento, è anche il primo esercizio col quale riversa la propria identità, ormai superata, di poeta, nella critica d'arte. Infatti Del Bravo ha scritto poesie dal 1944, al 1959, lasciando, tra le proprie carte un irrisolto insieme di componimenti per lo più scritti e riscritti, assai criptici su temi di separazione e di interiori difficoltà, nei quali prevale l'elezione lessicale e dei propri sentimenti espressi con metafore naturali, esito dei lunghi soggiorni a Valle di San Donato, come in questi versi datati 3 aprile 1957, dedicati ad una B. amata, ma infine sposatasi ad un altro:

"Perché non capisci?
Perché scuoti sempre la testa?
L'ultimo tulle di fumo
l'ha ingoiato la coppa
del cielo d'inverno,
c'è una conchiglia intorno a noi
che si trattiene nel suono
di mari piangenti,
son tante le nicchie marmoree
delle cose svanite..."¹⁴

2. Casa Del Bravo, particolare dello studio, angolo col *Christus Patiens* e con *L'amore dell'arte* di Rodolfo Meli, visti dalla sedia di Del Bravo alla scrivania



Forme espressive e sentimenti che, raccontava, si erano su sé stessi afflosciati fino a spengersi, col 1959, per rinascere riscaldate dalla bellezza artistica, e nel riconoscere, nella pittura del Seicento toscano analoghe difficoltà, derivate dalle limitazioni controriformistiche.

Così, infatti, nel 1971, per presentare altre attribuzioni di opere seicentesche, fece un bilancio dei propri studi su quel periodo che aveva condotto nel decennio trascorso, scrivendo di aver condiviso, con "pochi appassionati di pittura toscana del Seicento", un tema dai più solitamente considerato "noioso, non ancora accademicamente rispettabile" perché "restio ad un approccio critico mondano"⁹ – quello di Longhi, teso a cogliere le avanguardie formali, inconsapevole dei contenuti e del contesto storico –, viceversa per lo più intriso di "tristezza ecclesiastica" e figlio della "crescente bigotteria del [...] tempo"¹⁰, ma anche dichiarando che "su qualche artista" – oltre a Vignali anche Carlo Dolci, Cristofano Allori, Rutilio Manetti – "io mi impegnai" – ascrivendosi così un primato rispetto agli altri studiosi impegnati sul Seicento – "a cercar di esprimere quanto rischioso e turbato mondo di sentimenti si potesse intravedere oltre l'apparenza tetra delle [...] tele"¹¹: adottando la parola chiave di "sentimenti" che, qualificati come "rischio" quando sono "turbati" dai colpi delle emozioni, esplodono liberi oltre la cappa delle costrizioni, come, nei versi citati, l'amore, "conchiglia intorno a noi"¹², ma non capita, per scelte condizionate da mondana "sociale maniera"¹³.

Le costrizioni le riconosceva nei quadri di Matteo Rosselli, maestro del Vignali, che considerava dominati da una "prosa narrativa", appunto, di soli contenuti delle storie sacre, qua e là arricchita da un'"epica" limitata dal suo essere "d'occasione"¹⁴, e quindi anch'essa costretta e mai sincera. Una "prosa" pittorica che conduce a quella "certa mestizia di garbo" e ad "una visione tutta 'placidezza'", che era gradita a una società attratta da queste "narrazioni di atti civili e di lusso costoso" di "personaggi sacri di più alto lignaggio che sembravano davvero socialmente frequentabili"¹⁵: una società accorta nell'apparire per bene, pur non essendolo: quale quella che Del Bravo ricordava esser la società fiorentina degli anni Cinquanta ed inizio Sessanta, tesa anch'essa a "coprire educatamente i sentimenti"¹⁶, alla quale,

pur appartenendovi e frequentandola, si sentiva estraneo e da essa non compreso, come testimonia, ancora, la poesia citata.

Ma sono quei "sentimenti" che Del Bravo afferma, nel '71, di aver voluto e potuto cogliere, solo qualora "ci si fosse esposti a una lettura *toto corde*"¹⁷: "esposti", e dunque con un rischio rispetto a quelle letture invece "sorde ai contenuti sentimentali"¹⁸ che gli altri studiosi facevano, come scrisse nel catalogo del '64. *Toto corde*: dello storico e del pittore; dello storico che, nel saggio del '61, riconosceva al pittore di "spingere a fondo nel cuore", per il "desiderio" di quella "totale comprensione lirica" animata dagli stessi "insopprimibili sensi di amore"¹⁹ che anche il critico provava. Così, le tele del Vignali traducono le narrazioni piatte del maestro in "prosa lirica", e diventano come "grate chiesastiche" – che equivalgono alla iconografia religiosa – "traverso cui ci arrivano dalla penombra" – nella quale ogni opera del pittore è immersa – "confessioni sull'incertezza delle rinunce"²⁰ che esse narrano, ma che, l'ardore pittorico coglie e che la critica di Del Bravo restituisce con le parole dei padri e della campagna dei suoi lunghi villeggi estivi.

Così, nella *Visione di Giacobbe* e nei *Santi francescani*, di Casa Buonarroti, nella *Prima messa di san Filippo Benizi*, nella Chiesa di San Francesco Poverino, i "ricordi di impianti di Cigoli e Rosselli"²¹ sono superati dall'abbandono alla "felicità cromatica" che è "grande", e anima e sgorga, e quei ricordi "impasta di più ingenua freschezza e ricchi di sensi"²² che sono "più innocentemente svelati"²³ e capaci di "intorbidare [...] fino a travolgere il senso di figurazione allegorica, direi, in una indiscreta scena fraterna"²⁴: quella che, nel dipingere con "amorosa fanciullezza sentimentale" Giacobbe in estasi, lo coglie come un "frutto nel suo sonno, fra l'erba, illuminato da un bel sole estivo", e che fa diventare Filippo Benizi "uno sboccio tonale del suo rosa impavido"; mentre i Santi francescani hanno "i piedi fra erba e fiori, una lena nell'interpellarsi, nell'incitarsi sotto il cielo chiaro"²⁵, e, nella pala già a San Basilio, Cristo, "rugiadoso e tenero come un fiore rosso"²⁶, dà a santa Caterina il proprio cuore, in quello che "potrebbe sembrare un incontro d'amore dietro un cantone, con la monacella svenevole"²⁷; e infine, nel *Beato Manetto in Francia*, affrescato dal Rosselli nel chiostro della Santissima Annunziata, Del Bravo, attribuendo al Vignali il



3. Casa Del Bravo, particolare
del *Christus Patiens* sulla ribaltina



4. Casa Del Bravo,
particolare de *Il flautista*,
visto dalla sedia di Del
Bravo alla scrivania

personaggio alla destra del santo per la "felicità cromatica" di "un maggior numero di acciaccature lucenti, un più libero brulichio di particelle d'ombra e di luce nella mano rovesciata sul fianco, la spuma della goletta", nota ancora un particolare di sentimenti affettuosamente amichevoli, dichiarati e non celati, nella scelta di quella "più tipica testa, con quel pelame rosso" che è frequentemente dipinto "come il segno di intime preferenze", appunto "per un tipo umano particolarmente fragrante"²⁸.

Queste sono solo alcune delle molte parole e frasi che sono sgorgate dal cuore del critico per poeticamente interpretare quelle fluite dal cuore del pittore, col fine, per entrambi, di liberarsi dell'aria "un po' blesa"²⁹ che avvertivano intorno, e con le quali Del Bravo ha ricostruito il percorso del pittore e individuato i momenti nei quali ritornava nei ranghi.

Dopo quel bilancio dei propri studi secenteschi, fatto nel '70, questa critica, fondata sul proprio soggettivo poetare, venne meno: Del Bravo raccontava come questa riduzione delle opere a sola forma e dell'atto critico ad una mera analogia letteraria, sebbene poetica, di esse, finì coll'indurlo ad una continua ripetizione che non lo portava a trovare risposte ad una domanda che sempre di più si poneva sulla bellezza artistica, tanto amata, cioè quali pensieri essa celasse, e infatti, quasi contemporaneamente, un altro filone di studi avviato nel '67 sull'arte accademica dell'800 francese, fiorentina e senese, lo indusse a ritenere che inevitabilmente quei pensieri non potevano essere gli stessi che, lui, uomo moderno, poteva attribuire. Infatti lo studio avviato su un'arte completamente trascurata e considerata da rifiutare portò Del Bravo alla lettura dei giornali dell'epoca e delle fonti bibliografiche che gli aprirono la conoscenza di quei dibattiti proprio sul significato del bello per romantici, classicisti, "arte per l'arte", realisti, sul "bello ideale" e "naturale" ...

Ecco che nel 1974, nel saggio intitolato *Lettera sulla natura morta*³⁰, scrive riguardo questa forma d'arte, ma invero su tutta l'arte da lui fino allora trattata, che essa "restava silenziosa come frammento di una sfera di pensieri infranta e sepolta", usando per la prima volta la parola *pensieri* al posto di *sentimenti*, e "di qui, per un recupero di quella sfera"³¹, inizia una "ricerca fra pensieri più antichi

che moderni"³², come quelli del suo primo momento, e che, da una prima contestualizzazione degli artisti nel loro tempo, con l'atto critico che coglie analogie fra le opere e le tendenze del pensiero e della letteratura del tempo che a loro corrispondono, nei grandi saggi fra il '77 e l'80³³, passa poi, dai primi anni Ottanta, alla considerazione delle opere come testi da leggere in ordine all'iconografia, a come l'artista la presenta giocando sui gesti del corpo, sulla mimica del volto, sugli oggetti e sui simboli rappresentati, e rivelati, nel contesto nel quale sono posti, per il significato; in tal modo ogni opera pittorica o scultorea, diventa un discorso significante e, unita alle altre dell'artista, determina quella da Del Bravo chiamata "iconologia generale"³⁴, ovvero il pensiero – la "sfera" – che risponde a quelli possibili nel tempo dell'autore, e dunque, a partire dall'umanesimo, alle filosofie che i greci e i romani avevano donato all'umanità come cardini dell'umano pensare ed essere.

In una fase molto avanzata dei suoi studi secondo questo ultimo metodo, esce su "Artista" del 2011 il saggio su *Il cuore del Vignali* nel quale quel frammento sull'esuberanza sentimentale della pittura, liricamente opposta all'ordine triste dell'epoca, trova compimento nella "sfera" del pensiero recuperata, storicisticamente, dalla rovina nella quale era finita, e corrisponde per molti aspetti al cuore del critico. Infatti Del Bravo, analizzandone le opere, giunge ad inserire l'arte del Vignali all'interno del dibattito filosofico-teologico del tempo fra una "fede provata con le opere", secondo la lettera di Giacomo³⁵, all'etica pratica e mediana d'Aristotele che considerava rovinosa la temerarietà³⁶, come riconosceva alla figura di Marta, nella cappella Accolti della Santissima Annunziata, e una fede che va oltre, coll'"amore interiore" che – nella *Maddalena*, nella stessa cappella – prima ha "spaccato il suo cuore [...] dentro di sé [...] facendolo liberamente effondere" come "la premessa all'azione amorevole"³⁷: dove l'amore diventa platonico mezzo di conoscenza.

Vignali condivide questo amore essendo "preparato ad essere un incendio del cuore"³⁸ anche a livello di pittura con quella luce che nei suoi quadri irrompe nello scuro, che è, sì, idea aristotelica di passaggio tra potenza e atto sotto la luce, ma che diviene, col teologo spagnolo Domingo Báñez "metafora del compimento della divina grazia

nella natura spirituale dell'uomo, che, senza di essa, è solo potenziale³⁹; metafora che Del Bravo ravvisa, fra l'altro, nella "sfolgorante rivelazione del candore delle vesti"⁴⁰, dei santi Bernardo e Bruno, alla Certosa di Calci, "figura dell'attuazione di potenzialità della vita interiore e del cuore"⁴¹ e dunque della "bontà" che è propria dei molti angeli dipinti dal Vignali e degli altrettanti Gesù. Gesù⁴², che per Del Bravo, nelle pitture del Nostro mostra "tale costante amorevolezza" verso gli altri da essere "come spesso nella tradizione umanistica", da lui ampiamente studiata, "allegoria dell'uomo tanto pieno della grazia di Dio da apparir, di Dio, figlio prediletto", quindi non avere "natura divina", ma "abbondante grazia di Dio"⁴³; e, sempre umanisticamente rappresentare quell'"arrivo nella vita di qualcuno fra noi, d'un uomo di qualità divine, che la redimerà"⁴⁴, e che Del Bravo non ha mai cessato di aspettare. La "grazia" di Gesù si propaga in chi lo ama ed imita in quell'"incendio d'amore" che nelle opere di Vignali è: "appassionato"⁴⁵, come nella tela con *Piramo e Tisbe*, o resistente "pur nella guerra, verso chi è bello, buono, e gentile"⁴⁶, o "verso chi soffre"⁴⁷, come dei figli nell'*Ebrezza di Noè*, o "materno"⁴⁸ nel *Giudizio di Salomone*.

In questo tripudio di cuori, ardentemente e senza mezze misure amorosi, Del Bravo coglie un altro tema, che propone ad inizio dello scritto, tipicamente umanistico, da lui approfondito nello studio sul *Giudizio* di Michelangelo, nonché condiviso: "via la religione che loda il timore di un Dio onnipotente dunque ma duro!"⁴⁹.

Questo rifiuto di "una religione che imponeva il timore di un Dio fattosi 'sterminatore'" anche "di un uomo di qualità divine [...] sanguinante anche per la flagellazione subita e per la corona di spine intorno alla testa"⁵⁰, ci richiama al *Christus patiens* che abbiamo già detto esser posto sulla ribaltina accanto alla scrivania dove studiava (fig. 3), il quale, nel saggio, è detto vittima di quel Dio, verso il quale sembra aver "a voce alta detto: 'Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?'"⁵¹. Ma questa dolorosa immagine Del Bravo l'ha circondata di vasi di alabastro lavorati al tornio da Omero Cerone, artigiano volterrano, che nelle venature e nelle trasparenze richiamano naturali effetti di dolce meraviglia, e tra essi la cestina con fiori in terracotta che evoca letizie primaverili di campagna, proponendo un'arte non di dolore ma

di naturale pace e di pensieri distesi per accompagnare gli occhi (fig. 2) verso il quadro di Meli, col giovane nudo, per indicarne umanisticamente la sostanza sincera dell'abbandono a quell'*Amore dell'arte*, che la testa marmorea del Tribolo incarna, bella e quietamente distesa con gli occhi, anch'essi, elevati alla contemplazione e nella speranza fiduciosa di bene: e "dal passato parla al nostro cuore"⁵².

Da questa analisi dei due saggi sul Vignali scritti a cinquant'anni di distanza, spero possa emergere il cuore di Del Bravo, innamorato, della bellezza, e soprattutto di quella artistica, e vissuto in costante dialogo con essa per trovarvi le risposte ai temi della vita. E lo ha fatto senza timore, senza medietà, esponendo la propria straordinaria sensibilità interiore, per comprendere quella degli amici artisti con i quali dialogava.

- ¹ Del Bravo 1961, pp. 28-42.
- ² *Jacopo Vignali* 1964.
- ³ Del Bravo 2011, pp. 152-169.
- ⁴ Del Bravo 1971, pp. 22- 27.
- ⁵ Del Bravo 1980, pp. 47-68, consultato nella rist. col titolo *Il Volterrano*, in Del Bravo 1985, p. 232.
- ⁶ Del Bravo 1977, cons. col titolo, *Varietas e contem- plazione nel Quattrocento*, in Del Bravo 1985 pp. 53-71.
- ⁷ Del Bravo 1978, pp. 1455-1490, rist. col titolo *Il Tribolo*, in Del Bravo 1985, pp. 109-137.
- ⁸ Questi versi appartengono ad una poesia intito- lata C – 3 aprile 1957 – *La Dama di cuori* che fa parte di un insieme di componimenti poetici contenuti in un quadernetto pure intitolato *La Dama di cuori*. È in corso il riordino delle carte e delle fotografie di Carlo Del Bravo, si ringrazia Guglielmo Fondi per avermi gentilmente fornito una sua trascrizione digitale di questi versi.
- ⁹ Del Bravo 1971, p. 22.
- ¹⁰ Del Bravo 1961, p. 30.
- ¹¹ Del Bravo 1971, p. 22.
- ¹² Si veda nota 8.
- ¹³ Del Bravo 1961, p. 30.
- ¹⁴ *Ivi*, p. 29.
- ¹⁵ *Ibidem*.
- ¹⁶ *Ibidem*.
- ¹⁷ Del Bravo 1971, p. 22.
- ¹⁸ Del Bravo 1974, scheda 8, *Maddalena*.
- ¹⁹ Del Bravo 1961, p. 30.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ *Ivi*, p. 32.
- ²² *Ivi*, p. 31.
- ²³ *Ivi*, p. 32.
- ²⁴ *Ivi*, p. 31.
- ²⁵ Citazioni tutte da *ivi*, p. 32.
- ²⁶ *Ivi*, p. 37.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ *Ivi*, p. 31.
- ²⁹ *Ivi*, p. 33.
- ³⁰ Del Bravo 1974, rist. col titolo *Nature morte seicen- tesche*, in Del Bravo 1985, pp. 157-178.
- ³¹ Del Bravo 1985, p. 157.
- ³² *Ivi*, p. 156.
- ³³ *La dolcezza dell'immaginazione, Quella quiete e quella libertà, Verso i Carracci e verso Valentin*.
- ³⁴ Si veda Del Bravo 2012, p. 38.
- ³⁵ Giacomo, *Epistula Catholica*, 2, 17-20.
- ³⁶ Del Bravo 2012, p. 152.
- ³⁷ *Ibidem*, e *ivi*, pp. 152-153.
- ³⁸ *Ivi*, p. 164.
- ³⁹ *Ibidem*.
- ⁴⁰ *Ibidem*.
- ⁴¹ *Ibidem*.
- ⁴² *Ivi*, p. 159.
- ⁴³ *Ivi*, pp. 160-161.
- ⁴⁴ *Ivi*, p. 154
- ⁴⁵ *Ivi*, p. 162.
- ⁴⁶ *Ivi*, p. 163.
- ⁴⁷ *Ibidem*.
- ⁴⁸ *Ibidem*.
- ⁴⁹ *Ivi*, p. 157.
- ⁵⁰ *Ivi*, p. 152.
- ⁵¹ *Ibidem*.
- ⁵² Del Bravo 2012, p. 42.