

SCAFFALART

La Liguria medievale, porto d'orafi e miniatori

di Enrico Castelnuovo

Sulla copertina del volume *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria XIII-XV secolo* che contiene gli atti di un convegno tenutosi due anni fa tra Genova e Bordighera è riprodotta un'immagine, dipinta su una pagina di pergamena: una città di mare con le sue chiese, i suoi tetti e le sue torri e un porto pieno di galere e di imbarcazioni, cinta d'assedio da un ostile esercito orientale.

L'immagine della città, trecentesca per eccellenza, è pienamente indicata per presentare questo volume perché era questo il luogo della ricchezza, dei committenti più sofisticati, dei pubblici più esigenti, quello dove lavoravano orafi e miniatori, arrivavano e venivano acquistati i tessuti più pregiati, venivano prodotti o importati, imbarcati o sbarcati i più eletti prodotti suntuari come mostra Giovanna Petti-Balbi nel suo saggio sulla circolazione mercantile e le arti suntuarie a Genova tra XIII e XV secolo.

Quelle che per antica abitudine si continuano a chiamare arti minori oggi ci sembrano essere state le tecniche artistiche più apprezzate e qualche volta più innovative del loro tempo. La storia della gerarchizzazione delle arti che si è consumata con alterne vicende nel corso del Cinquecento è rievocata nel saggio di apertura da Carlo Bertelli e d'altra parte da alcuni decenni è ormai in corso una esplorazione sempre più fitta di questi territori. Questo volume viene infatti pubblicato pochi mesi dopo la chiusura della mostra parigina sull'arte ai tempi di Filippo il Bello dove i prodotti delle tecniche suntuarie avevano la parte del leone, poco dopo la pubblicazione dello splendido volume che Elisabetta Cioni ha consacrato a smalti e oreficerie a Siena e mentre sta per uscire il Quaderno degli Annali della Scuola Normale dedicato all'ultimo di quei convegni sugli smalti che per tanti anni si sono tenuti a Pisa.

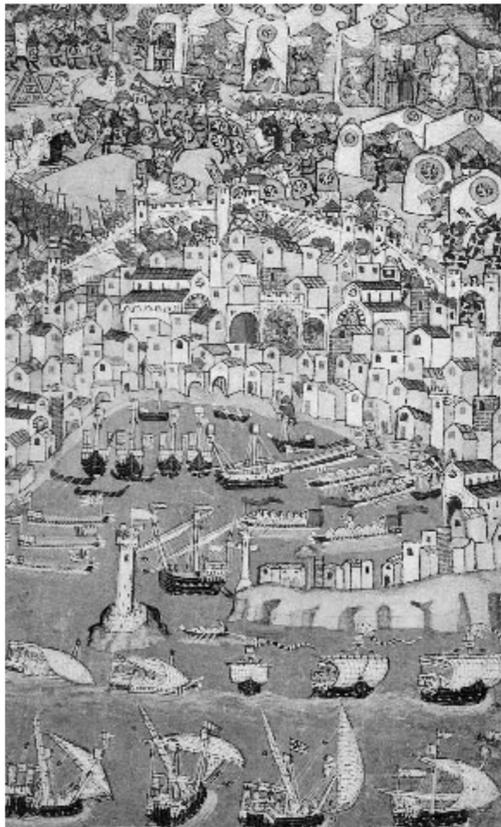
A mala pena ci rendiamo conto che un'oreficeria tempestata di pietre e scintillanti su un altare o una stoffa dai colori cangianti, dagli accostamenti cromatici più eletti, dai disegni più fantastici e ricercati poteva suscitare in un uomo del medioevo impressioni ed emozioni anche più intense di quanto non potesse fare una parete affrescata o un portale scolpito, sui quali noi saremmo portati invece a puntare prioritariamente la nostra attenzione.

Attorno al 1140 l'abate Sugerio di Saint Denis evocava lo stato di *trance* in cui lo portava la contemplazione delle oreficerie da lui ordinate per la sua chiesa e come l'osservarle lo spingesse a non sentirsi più su questa terra anche



In alto, «Arca» argentea di San Giovanni Battista, fine del XII secolo, Genova, Tesoro della Cattedrale; qui sopra a sinistra, «Fuga in Egitto» d'argento dorato, bottega d'orafi della corte di Filippo il Bello, Savona, Tesoro della Cattedrale. A destra, «Assedio di città», miniatura del XIV secolo, Firenze, Bargello

Il ruolo centrale delle arti «minori» nella produzione artistica dei centri liguri, aperti a scambi e confronti culturali di insospettabile respiro



se non ancora nel cielo. Di tutte le meraviglie della chiesa che aveva fatto ricostruire e decorare erano quelle che gli procuravano le più profonde emozioni. Più di un secolo dopo, verso il 1175, un monaco di Durham narrando la traslazione delle reliquie di San Cuthbert avvenuta anni prima nella sua città, si soffermava a descrivere la meravigliosa bellezza della stoffa in cui il corpo era avvolto. Questa attirava tutta la sua attenzione, per la materia e il modo in cui era realizzata: «Quando la si maneggia fa un suono come di scricchiolio a causa della solidità e della compattezza della provetta tessitura», per i colori («la dalmatica... offre una tonalità rosso porpora sconosciuta

ai nostri giorni anche ai conoscitori... per bellezza decorativa il suo aspetto è variato da una spruzzata contrastante di colore piuttosto incerto che si mostra giallo... l'infusione fortuita... sembra esser stata prodotta goccia a goccia; grazie a questo giallo la tonalità rossastra della porpora vien fatta risplendere con più vigore e brillantezza», per i disegni («...sottilissime figure di fiori e di piccole bestie... a ogni due coppie di uccelli... emerge... qualche albero frondoso... finemente disegnato che mostra il germogliare delle foglie, per quanto essi, dalle due parti»). Sono passi assai noti, ma a rileggerli possiamo capire come le nostre abitudini gerarchiche non fossero quelle dell'uomo medievale.

In questo volume, sono raccolti una ventina di testi di eminenti specialisti, con una significativa presenza di stranieri da Danielle Gaborit-Chopin a John Cherry a David Jacoby che ha schizzato un quadro ricco e intrecciato del commercio e della produzione dei panni di seta a Robert Gibbs che ha dipanato percorsi di miniatori e di codici miniati da Bologna a Genova a Joan Doméngue i Mesquita che ha mostrato gli intensi rapporti tra l'Italia, e particolarmente la Liguria, e l'Aragona e la Catalogna nel campo delle arti suntuarie.

Attraverso questi saggi, si rivisitano i tesori ecclesiastici della Liguria nella cui storia si incrociano bottoni di guerra, di pirateria, doni provenienti dai due imperatori, quello di Oriente e quello del Sacro Romano Impero, lasciti di ecclesiastici, commissioni cittadine. Si incontrano e si studiano singoli oggetti, di particolare pregio e importanza. Nel ricco tesoro di San Lorenzo a Genova, Clario Di Fabio analizza, accanto ad altri pezzi, l'arca

argentea di San Giovanni Battista della fine del XII secolo e John Cherry la superba testa smaltata del Battista opera di orafi parigini che, agli inizi del Quattrocento, venne inserita in un antico piatto di calcedonio; nel tesoro della cattedrale di Savona il prezioso gruppo della Fuga in Egitto in argento dorato, opera di orafi della corte di Filippo il Bello è studiato da Daniele Gaborit-Chopin mentre Marco Collareta illustra una piccola e singolare croce d'altare rinascimentale del genere di quelle cui alludeva Benvenuto Cellini quando scriveva di «molti cardinali... e quali si dilettano di tenere un Crocifisso nel loro studioli segreti, di grandezza quanto apre un palmo, e un dito di più». Ad Albenga Roberta Delfino indaga sul Busto-reliquiario di San Calogero e su un piccolo reliquiario tardo-gotico che ostenta i denti di due santi mentre a Sarzana Donata Devoti scopre una antica e rara cassetta-reliquiario bizantina in forma di arca tutta traforata che conteneva la più preziosa reliquia della

cattedrale, un'ampolla con il sangue di Cristo, ed Elena Parma presenta un raro dittico bizantino fatto eseguire nel tardo Trecento da una coppia regale che reggeva l'Epiro e che, finito in mano a una famiglia genovese, venne lasciato da uno Spinola al tesoro della cattedrale di Cuenca, in Spagna. Altri saggi permettono di esplorare i rapporti di orafi miniatori e committenti liguri con altre regioni, dalla Toscana occidentale (Antonella Capitanio) alla Lombardia (Roberto Cervini), dall'Emilia (Fulvio Gibbs) a Parigi (Anna De Floriani), alla Aragona e alla Catalogna (Joan Doméngue i Mesquita) mentre i contributi di Maurizia Migliorini e di Mario Marcerano indagano sull'interesse per le arti minori nella Liguria dell'ottocento, da Santo Varni a Federico Alizeri e da Luigi Tommaso Belgrano a Marcello Staglieno al geniale Alfredo d'Andrade.

Ritorniamo all'inizio, vale a dire a quell'immagine di una città di mare assediata e presa d'assalto da un esercito straniero. Nella parte superiore del

foglio sono tende e padiglioni al cui interno si trovano personaggi in sontuosi abiti orientali. Il recto del medesimo foglio è occupato da un testo incominciato da un ampio margine dove entro medaglioni si trovano figure di mongoli accompagnate da scimmie e conigli e immagini di uccelli. Questa pagina staccata si trova oggi al museo del Bargello e fa parte di un manoscritto (studiato da Francesca Fabbri) del *Tractatum de septem vicis* scritto da un membro della famiglia Cocharelli, di cui altri fogli si trovano al British Museum. L'illustratore del codice è un personaggio misterioso dalle varie esperienze e conoscenze. Un tempo lo si immaginava attivo verso la fine del Trecento, ora Robert Gibbs l'ha con ragione portato agli inizi degli anni trenta del XIV secolo. Doveva conoscere dei codici miniati islamici, ma anche miniature francesi e inglesi. Una delle sue singolarità è l'attenzione naturalistica sempre presente, la precisione con cui osserva e rappresenta un microcosmo di insetti, cicale, cavallette, farfalle come mai si era visto. Si era creduto di riconoscere in lui il mitico Monaco delle Isole d'Oro di cui parla nel Seicento il Baldinucci; ora però non si presta più credito a questa romanzesca attribuzione, ma resta il fatto che Filippo Baldinucci doveva avere avuto tra le mani qualche carta dipinta da questo intrepido esploratore della natura per poter immaginare un artista che osservava «...le erbe, i fiori, i frutti i più rari pesci del mare, gli uccelli dell'aria e i piccoli animali della terra, le quali tutte cose andava disegnando e contraffacendo a maraviglia dei quali disegni poi servivasi per trasportare nei bellissimi libri da se composti...». Ora questo anonimo miniaturista è quanto mai rappresentativo della situazione ancora per tanti versi misteriosa della cultura figurativa genovese nel Due-Trecento che poco a poco va recuperando una sua fisionomia ricca e in qualche modo inusuale per chi abbia l'abitudine di trattare scuole e tradizioni più unitariamente caratterizzate e connotate. Gran ruolo di Genova nel campo artistico fu infatti quello di accogliere suggestioni, artisti, opere di diversissime provenienze, di fare incontrare e incrociare esperienze diverse, di avere insomma un quoziente di internazionalità più forte che quello di molte altre culture e scuole. Lo mostrerà *ad abundantiam* la mostra che, sulle tracce del convegno, Anna Rosa Masetti nel suo intervento conclusivo auspica si possa un giorno realizzare e che fin da ora si annunzia clamorosa per novità e qualità.

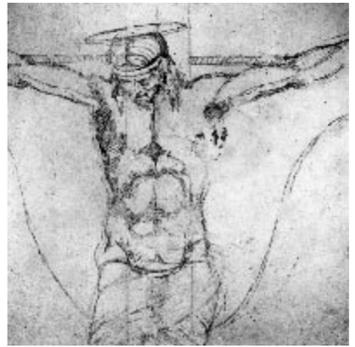
«Aa.Vv., «Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria. XI-XV secolo». Istituto internazionale Studi Liguri, Bordighera 1999, pagg. 412.

RESTAURI DOC

Luce nuova per Andrea del Castagno

di Antonio Paolucci

Di cenacoli, nel catalogo base dei turisti di tutto il mondo, ce n'è uno solo. È quello milanese di Leonardo da Vinci recentemente riaperto al pubblico nel vasto e piuttosto frastornante clamore dei media. Mentre a Milano si inaugurava il restauro del murale leonardesco, a Firenze si concludevano i lavori in Sant'Apollonia, il luogo che ospita gli affreschi di Andrea del Castagno, dipinti fra il 1447 e il 1448 con l'*Ultima Cena*, la *Crocefissione*, le *Pie Donne al Sepolcro*, la *Resurrezione*. Dell'intervento fiorentino non ha parlato nessuno e non si è accorto nessuno. Eppure gli studiosi sanno bene che quel ciclo rappresenta uno delle tappe fondamentali per la storia dell'arte italiana. È importante quanto l'Angelico a San Marco, quanto Piero della Francesca ad Arezzo. Se ho citato l'Angelico e Piero non è per caso. Infatti il restauro (ma meglio sarebbe parlare di manutenzione, di revisione e di riordino estetico di quegli affreschi,



Sinopia della «Crocefissione» di Andrea del Castagno, Firenze, Santa Apollonia

staccati e puliti all'inizio degli anni Cinquanta e oggi ripresi in mano con pazienza e discrezione da Amedeo ad Alessio Lepri per la direzione di Rosanna Proto Pisani) il restauro — dicevo — ha fatto emergere con assoluta evidenza il fondamento luminoso che è alla base della pittura fiorentina in questi anni. Alla radice di Andrea del Castagno, di Domenico Veneziano, del Beato Angelico, di Piero della Francesca c'è la «pittura di luce», per usare il titolo di una bella mostra che Luciano Bellosi ordinò in Casa Buonarroti nove anni fa.

La pittura di luce è la finestra albertiana aperta sul colorito spettacolo del mondo, è l'universo visibile che si scopre vero perché la prospettiva e il lume colorato gli danno verità e splendore. Tutto ciò ora in Sant'Apollonia è perfettamente comprensibile. Ora capiamo che la *Resurrezione* di Piero a Sansepolcro non esisterebbe o sarebbe diversa senza il precedente fiorentino di Andrea del Castagno. Non è questione di somiglianza iconografica, è questione di consonanza poetica e perciò stilistica. È questione di temperie culturale condivisa.

All'anno 1450, quando gli affreschi di Sant'Apollonia sono ancora umidi di intonaco, nessuno è più vicino a Piero della Francesca di Andrea del Castagno. *Il Risorto* di Andrea, come quello di Piero, è un sole che scalda il mondo nella prima mattina di primavera, una specie di luminoso fermezza. Di Andrea del Castagno si sono sempre apprezzate le qualità energetiche, la formidabile capacità di sintesi, il disegno abbreviato e possente, una certa plastica rusticità. Per queste sue caratteristiche (insieme al Masaccio in «bianco e nero» della Brancacci) è stato particolarmente amato dai pittori del Novecento: da Felice Carena ad Amnigoni, da Sironi a Rosai.

Ora dobbiamo rivedere il giudizio. Non che quei caratteri di stile non ci siano e non vadano apprezzati come meritano. Basta guardare le sinopie recuperate nel 1950 e collocate nella parete che fronteggia l'*Ultima Cena*, per capire la grandezza del disegno fiorentino nel suo momento zenitale, la vitalità di una linea capace di creare davvero — direbbe Berenson — «valori tattili e di movimento». L'Andrea del Castagno che il Novecento ha amato e che abbiamo studiato sui libri di testo esiste dunque ed è straordinario. L'ultimo restauro (che io mi ostino a chiamare manutenzione e riordino estetico) ha però dimostrato che i «valori plastici» di Andrea sono lo scheletro che sostiene e dà forza e misura alla sua «pittura di luce».

STORIA DEL COLLEZIONISMO

Avvincente studio sulle raccolte di statue italiane acquisite da Pietro il Grande per Pietroburgo

Lo zar a caccia di marmi in Laguna

di Marco Carminati

Tutto si può dire dello zar di Russia Pietro il Grande ma non che fosse uomo ordinario. I contemporanei lo descrivono come un despota piccolo e dinoccolato, mal vestito e frequentemente in collera. Molti condivisero l'eccezionale sforzo messo in atto per fare della Russia una nazione europea, ma altrettanti rabbrivirono dinanzi ai modi spregiudicati attraverso i quali raggiunse i suoi scopi. Con deportazioni, lavoro coatto e il sacrificio di molte vite umane, lo zar fondò la nuova capitale della Russia, Pietroburgo. Mandò la sua classe dirigente a studiare all'estero perché si formasse nei cenacoli d'avanguardia, ma poi si mise a vessare i cittadini con imposizioni da satrapo orientale, obbligando gli uomini a tagliarsi la barba e imponendo a tutti di vestire all'occidentale.

Furono tuttavia disposizioni estreme. In realtà, nel progetto di europeizzazione della Russia, lo zar comprese che doveva soprattutto insistere sulla diffusione della cultura occidentale e in particolare



Pietro Baratta, «La Pace e la Vittoria», San Pietroburgo, Giardino d'Estate, 1722

sulla diffusione delle belle arti. Ma quali erano le competenze del monarca in campo artistico? L'aneddotica imperiale — tanto prolifica sui gusti dello zar in fatto di vodka (alle feste di corte controllava personalmente che tutti si ubriacassero con lui), di belle donne e di lavoretti manuali

al tornio (per rilassarsi intagliava oggetti in avorio) — si è invece sempre rivelata piuttosto arida in tema di opere d'arte. Era noto, ad esempio, che per arredare i palazzi e le piazze della nuova Pietroburgo, il Romanov aveva massicciamente acquistato dipinti e statue prevalentemente in

Olanda e in Italia, e che prediligeva le statue rispetto ai dipinti (cosa singolare in Russia, dove la Chiesa ortodossa ancora bandiva le sculture dai templi). Inoltre, non rinchiodava le statue nei propri palazzi, ma le faceva esporre al pubblico in giardini accessibili al popolo.

Quali erano queste statue? Dove le comprava? Come le giudicava? A queste domande gli storici russi hanno tentato periodicamente di dare risposte, ma senza grandi successi. L'eccezionale raccolta che Pietro aveva ammassato nel Giardino d'Estate di Pietroburgo andò presto smembrata dopo la sua morte, finì con arredare le più disparate residenze reali (Peterhof, Puskhin, Pavlovsk, Lomonosov) e subì dispersioni e talvolta avventure rocambolesche (come il seppellimento di una parte di esse durante l'occupazione nazista della città). Rimuovendo e spostando le statue, si finì col dimenticare la loro antica appartenenza alla collezione zarista, e si perse anche l'esatta cognizione di molti degli artisti che le avevano modellate, per non parlare delle cronologie.

Sergej Androsov — oggi direttore di sezione all'Ermitage — per dipanare questa matassa ci ha messo vent'anni. Chiuso come un topo negli archivi di stato di Mosca e Pietroburgo, passando da un fondo all'altro, lo studioso ha portato in luce un'eccezionale serie di documenti che gli hanno permesso di ricostruire la precisa consi-

stenza delle sculture acquistate da Pietro il Grande dal 1717 al 1726. Si tratta, da un lato, di una valanga di lettere e dispacci che gli agenti dello zar sparsi in mezza Europa spedivano al monarca per segnalare opere da acquistare e artisti da ingaggiare; dall'altro ci sono lettere e promemoria redatti da Pietro in persona, con ordini, nulla osta, con-

sigli, richieste di informazioni e tante raccomandazioni (la più diffusa: quella di spendere poco). Il materiale inedito recuperato è davvero importante ed enorme. Androsov ha scelto per ora di ordinare quello inerente la collezione di sculture e di dipinti di provenienza veneta, perché dallo spoglio delle filze è emerso con chiare-

za che Pietro prediligeva gli artisti della Serenissima. La ricerca è ora approdata in un libro pubblicato a Venezia dalla Canal & Stamperia editrice sotto gli auspici dell'Unesco. Un testo di cui faranno tesoro gli studiosi di scultura, visto che in appendice Androsov cataloga tutte le statue superstiti e perdute della collezione zarista con l'esatta indicazione de-

gli artisti (noti e meno noti come Baratta, Bertos, Bonazza, Cabianca, Corradini, Gropelli, Marinali, Tarsia, Torretto e altri) e le esatte cronologie delle opere, anch'esse ricavate dalle lettere e dai dispacci. Ma il libro non è solo utile, è anche avvincente. Introduce il lettore nel mondo brillante e spregiudicato degli «agenti di Moscovia», i cacciatori di opere d'arte per conto dello zar. A Venezia ne operarono soprattutto due, Petr Beklemisev e il conte Raguzinskij (detto il «Raguseo»), di cui Androsov traccia scattanti profili. Di loro lo zar si fidava molto, anche se qualche volta chiese di poter vedere personalmente le opere a Pietroburgo prima di pagarle. Era dunque un fine intenditore? Non si può dire con certezza, anche perché non va dimenticato che Pietro tendeva a sopravvalutare molto le proprie competenze: come quando, improvvisamente, si autonominò chirurgo ufficiale di palazzo, gettando nel panico familiari e serviti.

Sergej Androsov, «Pietro il Grande, collezionista d'arte veneta», Canal & Stamperia Editrice, Venezia 1999, pagg. 288, L. 60.000.

GRANDI MOSTRE

Rinascimento veneziano a Palazzo Grassi

Anno di superlavoro per Palazzo Grassi. Appena inaugurata la grande kermesse sull'architettura barocca nella Palazzina di Caccia di Stupinigi (il cui restauro si sta completando a cura della Fondazione Crt e di Fiat), l'istituto culturale veneziano ha già annunciato un secondo imponente appuntamento espositivo. Lunedì scorso a Vienna è stata presentata alla stampa la mostra *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer e Tiziano* che aprirà i battenti a Palazzo Grassi dal 5 settembre 1999 al 9 gennaio 2000.

La spettacolare rassegna, ricca di duecento opere provenienti da tutto il mondo, introdurrà il visitatore al mirabile

incontro tra mondo nordico e sensibilità italiana che maturò sulle calme acque della Laguna da metà Quattrocento sino al tramonto del Cinquecento. L'arrivo a Venezia di capolavori di Jan van Eyck e Rogier van der Weyden permetterà un confronto diretto con altrettanti capolavori di Antonello da Messina e Giovanni Bellini, ma verranno indagate in dettaglio anche le figure di Mantegna, Cima e Carpaccio (del quale per la prima volta si riunisce un'opera smembrata). Un ruolo di rilievo è destinato a Dürer, che visitò due volte Venezia, e al dialogo che intercorre tra la pittura veneziana e quella tedesca (Cranach, Aldorfer) e fiamminga (Bosch).

L'«incrocio dei capolavori» prosegui-

rà con gli accostamenti tra Savoldo e Bosch, Jan van Scorel e Cariani, mentre un particolare approfondimento è riservato alle personalità di Lotto (il più nordico dei pittori veneziani) e Tiziano, mediante il quale l'arte veneziana dilagò in Europa facendo sentire i suoi influssi fino alla fine del secolo con Tintoretto e Veronese nel Veneto ed Elsheimer e Rottenhammer al Nord. Spettacolare si prefigura infine la sezione di disegni e di incisioni sistemata in sette delle trenta sale d'esposizione.

La mostra, curata da B. Aikema, B.L. Brown, B. Meijer, G. Nepi Scire e G. Romanelli, sarà allestita da G. Aulenti (con contributi di P. Cerrri). Il catalogo è edito da Bompiani. (M.Car.)