

## Dalle Alpi a Palestrina

di Massimiliano Rossi

Federica Caneparo

### “DI MOLTE FIGURE ADORNATO”

L'ORLANDO FURIOSO NEI CICLI  
PITTORICI TRA CINQUE E SEICENTO  
pp. 480, 248 ill., € 39,  
Officina Libraria, Milano 2015

Vicenda appassionante quella narrata da Federica Caneparo in questo importante lavoro, tanto da leggere per i numerosi affondi saggistici che da consultare come atlante (e da confrontare allora con il recente volume collettaneo *L'Orlando furioso nello specchio delle immagini*, di cui si parla su questo numero della rivista, e al quale la stessa Caneparo ha partecipato). Innanzitutto le ricerche dell'autrice, che ha perlustrato l'intera Italia centro-



settecentrale, portano a una quarantina le occorrenze individuate, sfatando così il luogo comune storiografico che reputava l'influenza del *Furioso* sulle arti figurative del Cinquecento umbratile e sporadica. Dal primigenio ambito emiliano, contrassegnato dalla precoce impresa felsinea di Nicolò dell'Abate a Palazzo Torfanini e dall'exploit secentesco di Jean Boulanger nella reggia estense di Sassuolo, all'intero arco alpino, dalle ville venete alle varieguate presenze a Verona, Bergamo, Mantova, Parma e Genova, dalla Palestrina dei Colonna alla villa tuscolana del cardinale Marco Sittico Altemps (e poi di Scipione Borghese), sfilano cicli di differente estensione o scene singole, talvolta inserite in decorazioni di tema composito, di cui il cospicuo apparato illustrativo offre un'ottima documentazione.

La conclusione è affidata alla Firenze medicea e cioè alla quadrella a tema letterario del cardinal Carlo, al grande ciclo riepilogativo della villa di Mezzomonte fino agli affreschi di Francesco Furini a Palazzo Pitti, episodi di traslazione mitopoietica dalla decaduta Ferrara degli Este alla sempre rivale capitale granducale. Ma la trattazione è arricchita, quando ve ne sia necessità, di richiami pertinenti alla produzione di maioliche istoriate e anche di cassoni, là dove è più evidente la filiazione dalle illustrazioni a corredo delle edizioni veneziane di Giolito, Varisco e Valgrisi, non meno determinanti per molti dei cicli censiti. Federica Caneparo rinuncia saggiamente a irreggimentare la vasta materia in rigide tipologie: la fenomenologia “furiosa” risulta all'origine esorbitante e come tale si ripropone nella figurazione, si tratti della composizione dell'intero poema tramite episodi salienti o di un'estrapolazione per così dire monografica della vicenda di un singolo personaggio. Tra tutti, sono certamente i cicli alpini, oggetto di precedenti interventi della studiosa ma ora riconsiderati sistematicamente, a riservare le maggiori

sorprese: basti solo accennare alle *Storie di Gabrina, di Isabella e di Angelica* nel Palazzo Besta a Teglio (Sondrio), corredate di iscrizioni tratte dagli *Adagia* di Erasmo, testimonianza, tra gli anni quaranta e cinquanta del XVI secolo, di una raffinata destrutturazione del poema e di un colto dialogo con un altro celebre testo in chiave moraleggiante, presso una corte sicuramente periferica ma nondimeno aggiornata. Ecco che allora alcune costanti di funzionamento e di regolazione di un tale (anti)sistema dal crinale dell'ultimo Cinquecento finiscono per emergere: l'isolamento di un personaggio, di un episodio, addirittura di un motto sentenzioso visualizzato con valore emblematico, la disponibilità all'intreccio combinatorio con altri testi canonici figurati o con il repertorio simbolico e la tendenza all'ispessimento semantico a ogni nuova ricomparsa della medesima immagine.

Ora, se la prima di tali costanti è condizione spesso necessaria perché si attivi la seconda, tra quest'ultima e la terza s'instaura sovente una forma di reciprocità in base alla quale, per esempio, l'inserimento di scene o sequenze di episodi ispirate dal *Furioso* tende giocoforza ad accrescerne la densità del significato o ad amplificarne i rimandi. In Palazzo Vavassori a Bergamo (città che

annovera più note presenze ariostesche in Palazzo Alessandri e su una facciata affrescata in piazza Mascheroni), nella decorazione della volta della sala al piano terreno, è addirittura un episodio non allegorico di per sé, ma narrativo, a essere reimpiegato in chiave esemplaristica, assimilato cioè al resto della decorazione costituita dalla ripresa degli *Emblemata* di Andrea Alciato e ispirata al monito contro la lussuria. Si tratta della celebre scena, nel canto X, in cui Ruggiero, che ha appena strappato Angelica dalle grinfie dell'Orca assassina e l'ha condotta sull'ippogrifo in Bretagna, ne tenta goffamente lo stupro, cercando di strapparsi di dosso l'armatura, mentre la vittima, nuda, ingoia l'anello fatato e diviene invisibile. Nel momento in cui l'episodio è affrescato ne risulta già implicita la moralizzazione, secondo modalità ricalcanti perfettamente le strategie testuali coeve che scompongono e ricompongono le trame del poema in topiche tematiche, come nelle *Bellezze del Furioso* di Orazio Toscanella del 1574. “Attraverso questa modalità di ricezione” (ha scritto Cristian Rivoletti in *L'uno e il molteplice: il sistema dei destini incrociati tra Ariosto, Marcolini e Calvino, in Studi per le “Sorti”. Gioco, immagini, poesia oracolare a Venezia nel Cinquecento*, a cura di Paolo Procaccioli, Treviso-Roma 2007) “il poema assume la conformazione di un grande repertorio di scene e di allegorie morali, di una vasta e complessa mappa costituita da singole tessere dotate di una valenza astratta”.

massimiliano.rossi@unisalento.it

M. Rossi insegna storia della critica d'arte all'Università del Salento

## L'umanista alle prese col deforme

di Alessandro Nigro

Jean Clair

### HYBRIS

LA FABBRICA DEL MOSTRO  
NELL'ARTE MODERNA  
ed. orig. 2012, trad. dal francese  
di Rossella Rizzo, pp. 165, 63 ill. b/n,  
€ 24, Johan & Levi, Milano 2015

Articolato intorno a un prologo e sei capitoli, dedicati rispettivamente ai temi del mostro, dell'omuncolo, dei titani, della ghigliottina, dell'acefalo e, infine, del museo inteso come simbolo della morte della cultura, Jean Clair ripropone in questo denso *pamphlet* una serie di problemi già affrontati in note e saggi dal 1989 al 2010, sviluppandoli all'insegna dell'*hybris* con particolare attenzione all'età contemporanea (il sottotitolo fa infatti riferimento alla mostruosità dell'arte moderna). Il tono dell'autore è quello dell'umanista ferito che si erge a baluardo della civiltà minacciata o forse già estinta: provvisto di un *curriculum studiorum* e di un'esperienza museale da far tremare le vene e i polsi, Jean Clair si gloria oggi di essere un reazionario, non essendo a suo avviso più necessario cambiare il mondo ma conservarlo.

Lo studio delle civiltà in senso lato e delle loro trasformazioni a lungo termine, che fa riferimento alla tradizione storiografica francese delle *Annales*, caratterizza anche l'approccio di Jean Clair, che inizia la sua disamina con un'analisi dell'impatto avuto sull'arte da una serie di scoperte scientifiche ottocentesche (fotografia, cinematografo, raggi x, ecc.). Sono proprio tali invenzioni a far tramontare la tradizionale concezione dell'anatomia e ad annunciare l'ingresso nella nostra cultura dei mostri, che sono sempre esistiti ma “si sviluppano nel Novecento, per imporsi oggi con singolare veemenza”: *Hybris* narra la storia di questa trasformazione, che trova il suo fulcro in quel laboratorio della modernità che è stato il XIX secolo, da Jean Clair già indagato in una serie di mostre celebri in cui l'arte veniva letta in chiave interdisciplinare, in uno stretto confronto con la storia della civiltà e, in particolare, della scienza.

È grazie a questa visione a 360°, in cui mito e contemporaneità dialogano senza soluzione di continuità, che l'autore individua i momenti salienti dell'apparizione di un corpo fuori misura e fuori dell'ordinario (omuncoli, titani ecc.): divisa tra le opposte polarità dell'infinitamente piccolo e dell'infinitamente grande, la figura umana ha perso l'armonia che la contraddistingueva per trasformarsi in colosso o annullarsi nella massa informe. È il romanticismo che “apre alla

*hybris* antica come componente essenziale della modernità”: qui ha inizio un lungo excursus che va dal *Saturno* di Goya al *Big Man* di Ron Mueck (2000), passando attraverso i regimi totalitari in cui alla figura del gigante fa riscontro una folla senza nome che rappresenta la diluizione dell'individuo nella massa organica dello stato. Il tema verrà ripreso anche nel capitolo conclusivo, in cui la massa informe si ripresenta, nel mondo attuale, come pubblico che affolla il museo senza sapere bene perché, apparente segnale di successo dell'istituzione ma in realtà, secondo Clair, conseguenza di una sterilità totale della cultura odierna di cui la proliferazione cancerosa dei musei sarebbe la prova evidente.

Il capitolo *La ghigliottina e il clavicembalo*, infine, presenta un'affascinante lettura del *Passage du Commerce Saint-André* (1952-1954) dell'amato Balthus, che diventa l'occasione – tramite

alcune coincidenze e suggestioni – per un'analisi della storia della macchina rivoluzionaria che dispensava la morte secondo presunti criteri progressisti ed egualitari, ma che secondo l'autore aveva piuttosto segnato una cesura tra illuminismo e romanticismo, favorendo la sostituzione degli al-

gidi canonici neoclassici con una bellezza terrificante, mortifera e medusea. Fa da corollario al tema lo studio dell'iconografia di teste mozzate dall'Ottocento fino al surrealismo e, parallelamente, di quella del corpo acefalo che culmina nell'analisi della rivista “Acéphale”, fondata da Georges Bataille nel 1936.

Letture avvincenti e a tratti irritanti, per le forzature cui Jean Clair talvolta si abbandona pur di mantenere il punto, *Hybris* si può accostare ad altri saggi di successo in cui la storia dell'arte è declinata come storia della cultura e della civiltà: fra i molti esempi possibili, si chiama qui in causa *La testa senza il corpo. Il viso e l'invisibile nell'immaginario dell'Occidente* di Julia Kristeva (1998; Donzelli 2009), che condivide con il libro qui recensito diversi temi ed aspetti. Certo, rispetto a Jean Clair, Kristeva si differenzia per un'attitudine più distaccata rispetto alla materia trattata e soprattutto per l'impostazione metodologica di stampo prettamente psicoanalitico. La studiosa di origine bulgara si abbevera alle stesse fonti di Clair per quanto attiene al tema della decollazione, ma giunge, nonostante la consonanza degli argomenti, a esiti molto diversi, non mirando tanto a tracciare un profilo apocalittico di sviluppo e decadenza della civiltà, quanto piuttosto – e questa potrebbe considerarsi una risposta alle tesi dell'autore di *Hybris* – a evidenziare le costanti della psiche umana che affiorano attraverso i secoli e le culture.

alessandro.nigro@unifi.it

A. Nigro insegna storia della critica d'arte all'Università di Firenze

## La lingua delle arti

Alessio Monciatti

Andrea Felici

### MICHELANGELO A SAN LORENZO (1515-1534)

IL LINGUAGGIO ARCHITETTONICO  
DEL CINQUECENTO FIORENTINO  
pp. X-378, 64 ill., € 35  
Olschki, Firenze 2015

Negli ultimi lustri si è registrato un significativo implemento degli studi sulla lingua delle arti e dell'architettura, avviati dalle indagini seminali di Giovanni Nencioni e di Paola Barocchi. Rispetto alla gran parte di essi, dedicati alle più numerose fonti trattatistiche e letterarie, l'autore sceglie di concentrarsi sulle testimonianze puntuali e molto varie offerteci dagli autografi michelangeloeschi inerenti le commissioni laurenziane, per le quali fu progettista e scultore, ma anche direttore dei cantieri, dalla facciata mai realizzata alla Sacrestia Nuova, alla Biblioteca con la scala del vestibolo compiuta solo negli anni sessanta. Attraverso la trascrizione di “ricordi, inventari, annotazioni varie” e di “lettere”, dai “disegni” e dalle “carte del marmo” sono ripercorse le fasi preparatorie e realizzative di quelle opere e si è introdotti al confronto con una mente superba colta nella realtà quotidiana del lavoro.

Il proposito di Michelangelo “che sia (la facciata) d'architettura e di schultura lo specchio di tuca Italia” si scontra, ad esempio, con le ingerenze del pontefice (“che l'Papa non s'abbi a impacciare più di niente”) e con le beghe amministrative e la gestione finanziaria; a cui tuttavia l'artista si dimostra molto attento. I giudizi sono diretti ed eloquenti (“gli scharpellini di qua – cioè di Settignano inviati a Pietrasanta – no' si intendono de' marmi, e visto che e' non riesce loro, si vanno chon Dio”) e l'organizzazione del lavoro è descritta dettagliatamente negli elenchi di paga e per squadre di lavoro, queste ultime da un certo punto distinte per le “giornate de' marmi” (della sagrestia) e per le “giornate de' macigni” (per la biblioteca).

L'analisi linguistica è articolata e puntuale, si avvale della più aggiornata e qualificata ricerca specialistica e ci offre un prezioso strumento di lavoro, con una premessa di Giovanna Frosini e il glossario interattivo in cd rom allegato, tutt'altro che mera appendice del testo. Dei termini tecnici Felici censisce le attestazioni, evidenzia la polimorfia e le diverse estrazioni, notando fra l'altro come “la terminologia del cantiere fiorentino cinquecentesco sia sostanzialmente composta da termini da tempo presenti in contesti differenti, come quello della bottega artigiana e artistica”.

alessio.monciatti@unimol.it

A. Monciatti insegna storia dell'arte medievale all'Università del Molise