

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA

Corso di Dottorato di Ricerca in
Studio e Valorizzazione del
Patrimonio Storico, Artistico-architettonico e Ambientale

Tesi per il conseguimento del titolo di Dottorato di Ricerca

STORIA E CONSERVAZIONE DEI BENI CULTURALI, ARTISTICI E
ARCHITETTONICI

**LA NOTTE MODERNA
PITTURA DELL'OSCURITÀ NEL CINQUECENTO**

Lorenzo Ratto

Tutor: Lauro G. Magnani

Ringraziamenti

La ricerca che si presenta è stata coltivata nel dialogo e nello scambio continuo di pensiero e meditazioni. Ringrazio tutti coloro che, con idee sentite o impressioni fugaci, hanno contribuito e arricchito la visione che viene proposta.

Ringrazio in primo luogo il Prof. Lauro G. Magnani, per il continuo incoraggiamento e sostegno. Sono grato ai Professori Laura Stagno, Daniele Sanguineti, Maria Clelia Galassi, Clario Di Fabio, Gianluca Ameri, Giuseppe Capriotti, e Simone Ferrari per i loro consigli di studio e di metodo. Ringrazio con molto affetto i Professori Paola Valenti, Luca Malavasi, Eduardo Blázquez Mateos, da cui ho imparato molto. Ringrazio ancora i Professori Roberto Celada Ballanti, Simona Morando, Matteo Navone, Oscar Meo, Rosa Ronzitti, Francesco Casetti. Nell'ambito dei viaggi di studio, è stato essenziale l'incontro e il dialogo con i Professori Andrea Spiriti, Alessandra Zamperini, Sergio Marinelli, Alessandro Zuccari, Massimo Moretti, Pamela Jones, Riccardo Lattuada, Pierluigi Leone de Castris. Ringrazio inoltre Paola Martini, Francesco Sorce, Andrea Terreni e Gianluca Zanelli per utili consigli di ricerca. Ringrazio il Prof. Francesco Cassata per il suo sostegno.

Devo moltissimo all'incoraggiamento di amici e colleghi: ringrazio Giacomo Montanari, Valentina Borniotto, Matteo Capurro, Lorenzo Principi, Francesca Girelli, Valentina Fiore, Sara Rulli, Manuela Serando, Matteo Valentini, Francesca Casamassima, Martina Schirripa.

Un ringraziamento speciale a Luigi Pizzini dell'Archivio Diocesano di Verona e a Francesco Tedesco della Biblioteca di Ateneo.

ad Alessandra

INDICE

INTRODUZIONE

1. Notte bellissima	8
2. Elementi storiografici	18
3. In eodem spiritu	26
4. Struttura del lavoro	37

I PARTE

I. Leggerissima rugiada

1. L'attesa	41
2. Il modo di vedere	46
2.1. La ricezione dei lumi	48
2.2. La comparazione	50
3. Un colore per le tenebre	55
3.1. Il nero e la concinnitas	60
3.2. La notte albertiana	64
4. Pittura diafana	66
4.1. Stelle, fuochi, candele	66
4.2. trasparenze di giorno	70
4.3. Verso il notturno assoluto	76
4.4. Nero meditativo	77

II. Grazia dell'insensibile

1. La forma dell'ombra	80

2. “Hiato” e “halone”	87
3. Le ombre di Leonardo	94
4. Il “grato perdimento”	98
5. Aspetti di margine	105
6. I colori ombrosi di Francisco de Hollanda	109

III. Oscurità moderna

1. La virtù dell’ombra.....	115
2. La prospettiva oscura	121
3. Sprezzatura della notte	127
4. I fondi de’ più scuri	134

IV. Meraviglia della notte

1. Elementi aristotelici.....	149
2. Taumastica	153
2.1. L’illogico	153
2.2. La sofisticheria	158
2.3. La meraviglia	164
2.4. Impossibile	167
3. Terribilità sublime	175

Conclusione della prima parte

1. Ramificazioni	181
2. Notte come soggetto	183
3. Lux, adumbratio, tenebrae	185

II PARTE

Introduzione alla seconda parte

1. centro e periferia	189

V. Religiosità della notte

1. Alto, altro, oltre	197
2. Nox illuminatio mea.....	200
3. Momenti del notturno religioso.....	206
3.1. Primordi.....	208
3.2. Notte moderna	217
4. Imitazione, espressione, partecipazione	222
4.1. Memoria e presenza	222
4.2. Lettera	226
4.3. Compenetrazione	228
4.4. Condolore.....	231
4.5. Riflesso.....	233

VI. Umiltà sublime

1. “Nihil aspectabile sine solis beneficio”	237
2. Intorno ad Antonio Campi	240
2.1. Dipingere la notte.....	240
2.2. La Cremona di Sfondrati.....	241
2.3. Elementi milanesi	244

3. La ricerca della notte	248
4. Il silenzio e l'oscurità.....	262
4.1. Sublimità ed umiltà	263
4.2. Aposiopesi pittorica	270
4.3. La parola oscura.....	275

VII. Pittura “per forza di levare”

1. Scenario.....	282
2. Antonio Campi e Luca Cambiaso	286
3. Convergenze storiche	291
3.1. Barnabiti e genovesi e zelatori.....	291
3.2. Annunziata di Portoria	294
4. I notturni di Cambiaso	296
4.1. Prime intuizioni	296
4.2. Venetismi.....	299
5. Arte zelante	307
5.1. Strade gesuitiche	307
5.2. Il quotidiano	311
5.3. Stile spirituale	314

VIII. Tenebra materiata

1. Pietre dipinte.....	321
1.1. Aspetti generali	321
1.2. Terze nature	326

2. Veronensia	330
2.1. Tra Giberti e Valier	330
2.2. Verona tridentina.....	334
2.3. Valier e l'arte.....	336
3. Alcuni notturni su tela	339
3.1. La <i>Crocifissione</i> in SS. Nazario e Celso	339
3.2. Felice Brusasorci e i Giusti	343
4. Paragoni.....	349
4.1. Appunto su Padre Cicogna.....	349
4.2. Il “dove” dei paragoni religiosi.....	351
5. Pietre spirituali	354
5.1. Quarantore 1587.....	357
5.2. “Paragone di tribolazione”	361
 Conclusione della seconda parte	 366
1. Confini di ombre	366
2. Gusto devozionale	370
 CONCLUSIONE.....	 378
 BIBLIOGRAFIA	 383

INTRODUZIONE

La natura ama nascondersi
(Eraclito)

1. Notte bellissima

“La vera bellezza è quella della Notte”, aveva detto Giovanni Battista Manzini in un discorso retorico tenuto a Milano il 20 luglio del 1629. La sua è una bellezza sacra, come quella della sposa di Cédar, ed è “quel solo bellissimo oggetto nella cui dilettevole visione vuole Iddio ch’el Mondo si compiaccia”¹.

Da cosa promana l’affascinante e tremendo sgomento delle sue tenebre se non dalla vocazione misterica e sacrale che questa Sposa del divino reca con sé? Da cosa, se non dallo *Stupore* e dalla *Riverenza*, dice Manzini, che come ogni cosa creata, sgorgano dalla sua gravità? Un mistero sublime e religioso, che sprigiona un “non so ché” dubitante, un’eco tremenda di quel “sacro horror” che segnava ormai, nel cuore del Seicento, un momento essenziale delle retoriche del sacro².

Cantare le *Glorie della Notte*, agli inizi del secolo, implicava del resto fare dell’abisso il vertice paradossale di un’estetica fondata sulla “meraviglia” e sulla “terribilità”, domini poetici antichi, le cui sfumature estatiche avevano segnato l’immaginario e l’ispirazione di poeti e pittori almeno da metà Cinquecento, e che alle soglie del tempo di Caravaggio, di Rembrandt o di George de la Tour, animavano il dinamismo di una sapienza creativa che tanto si spalancava ad accogliere le suggestioni visive delle ombre e delle tenebre, quanto ad esse riconosceva un rinnovato e regale statuto espressivo. Gli scritti sul tema di inizio XVII secolo dimostrano molto eloquentemente come le ragioni di una concezione sacrale della notte dipendesse dalle idee che la sua impressionante vacuità era capace di evocare, quasi vitalizzando, in virtù di un gusto concettistico che penetrava il “tessuto ininterrotto di parole e segni, di narrazioni e di caratteri, di discorsi e forme” (Foucault)³, un intreccio di motivi simbolici, analogici e anagogici che metteva in gioco, prima di tutto, la radicalità dell’esperienza notturna, lo stupore immediato del suo apparire.

¹ Manzini G. B., *Le glorie della notte* in Manzini G. B., *I Furori della gioventù esercitii rhettorici di Gio. Battista Manzini. Dedicati al clarissimo sig. Giovanni Maffetti*, appresso Andrea Baba, Milano 1649, p.104.

² Deckoninck R., Delfosse A., *Sacer Horror: The Construction and Experience of the Sublime in the Jesuit Festivities of the Early Seventeenth-Century Southern Netherlands*, in “Journal of Historians of Netherlandish Art” Volume 8, Issue 2 (Summer 2016).

³ Foucault M., *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1985 (prima ed. Paris 1966)

Nello scenario poetico e artistico che apre al secolo barocco, la Notte era detta gloriosa. Aprendo il *Discorso in lode del Niente* pronunciato a Napoli nel 1632, Giuseppe Castiglione ricordava del resto quanto lui stesso avesse indagato “i ciechi abissi delle fosche Tenebre” e come per ben quattro volte, mostrando le loro luminosità e ritraendole “dal natio buio alla luce...”, avesse illustrato “quanto elle siano in gran lunga più chiare più pregiate e più ragguardevoli della stessa luce”, dal momento che nelle loro profondità erano celati i misteri divini, che vi trovavano il naturale terreno del loro disvelamento⁴.

In opere del genere l’evocazione della tenebra può attivare “tropi” poetici, simbolici e teologici multiformi e variegati, e il *fascino tremendo* della notte attrae perché mobilita immagini e scenari ancestrali, la cui risonanza si presentifica nell’evocazione lirica e nel rimando lontano. Notte, del resto, si dice in molti modi, e quanto sostiene la sua rinnovata veste “magnifica” e “bella”, sideralmente lontana dalle proiezioni letterarie ed estetiche del primo Rinascimento, inerisce direttamente la rete di rimandi e di legami che la sua vacuità sa evocare.

Per questi autori essa è prima di tutto la notte primordiale, l’Abisso che precede il *Fiat Lux* pronunciato dal Dio⁵. Manzini fa di questa idea la prima ragione della nobiltà della tenebra. “Non so se nascendo ò sepolto, scrive infatti, se ne stava l’universo ancora, quando le tenebre che furono battezzate da Dio col nome di Notte, *Et tenebras appellavit Noctem*, quando dico le sole tenebre sovrastavano all’abisso, frà le quali lo spirito di Dio passeggiava il vastissimo campo dell’acque”⁶. La Notte diventava *ab origine* il “campo, il sito e il teatro” di Dio. Un abisso, certo, che si riproponeva ogni qual volta le tenebre prendessero corpo, si palesassero nella loro magniloquenza all’uomo. Secondo Giulio Cesare Capaccio il passo del Genesi spiega la condizione umana della cecità, e le tenebre primordiali che stanno sopra l’abisso, dal momento che sono accarezzate dalla Luce dello spirito, diventano il fondo spirituale in cui risplende l’Illuminazione interiore, fondo nel quale è necessario inabissarsi per aprirsi ad una *luce altra* nascosta nelle profondità: aggiunge d’altronde “che le cose occulte, più che nelle apparenti se gli manifestasse la bontà, e la maestà del suo creatore, come meglio nella notte, che nel giorno si contempla quando la vista non può vagare negli oggetti esteriori”⁷. Quanto interessa è questa tensione del fare della tenebra un oggetto metaforico plastico, richiamato dalla sua stessa radicale evidenza distonica e sgomentante: assumere il negativo a centro dialogico letterario e visivo. Sono gli anni, del resto, in cui a Robert Fludd era possibile delineare nell’*Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* (1617), una sconvolgente immagine autonoma del buio

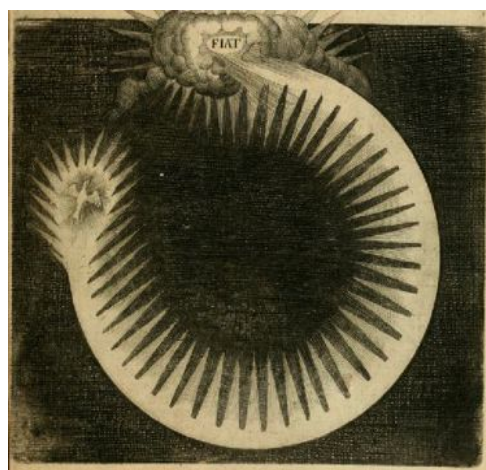
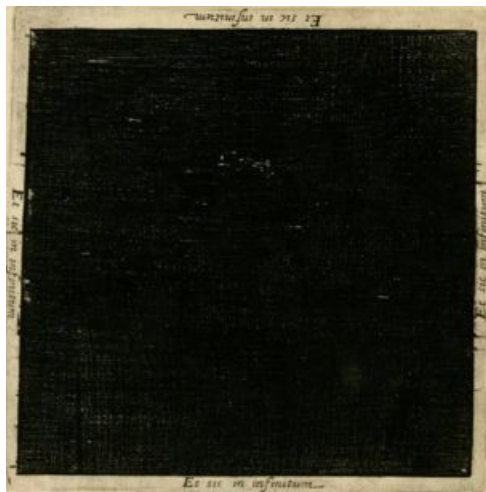
⁴ Castiglione G., *Discorso accademico in lode del niente*, Beltrano, Napoli 1632, in Ossola C., *Le antiche memorie del nulla*, Olschki, Firenze 2007, pp.76-89, p.79.

⁵ Sul tema del nulla e della Creatio ex nihilo si rimanda alla raccolta di saggi dedicati al tema, curata da Massimiliano Lenzi e Alfonso Maierù, *Discussioni sul nulla tra Medioevo ed età moderna*, Olschki, Firenze 2009, che assomma lavori appartenenti a circa due decenni di lavori. In particolare, spicca per importanza rispetto al nostro tema la prima e la seconda sezione del lavoro, dedicate l’una al Nulla primordiale, l’altra la pensiero filosofico relativo ad esso e alla possibilità di esprimerlo, tra Agostino e Dionigi Areopagita, Fredegiso di Tours e Mesiter Echkart.

⁶ Manzini, op. cit., p.101.

⁷ Capaccio G. C., *Delle prediche quadragesimali*, II Tomo, Horatio Saluiani, Napoli 1586, p.367

principiale, immaginato “ad infinitum” nella sua assoluta “privazione”, nell’attesa che lo Spirito che “soffia sopra le acque” vi descrivesse il suo perfetto volo circolare⁸ (figg.1-2).



1-2. *De tenebris et privatione; Fiat Lux*,
(da Fludd R., *Utriusque cosmi...*, 1617, pp-26 e 49)

Come se la tenebra, in tutta la sua antifrastica e paradossale negatività, fosse resa attivamente pensabile, posta nel cuore di un’estetica inaudita perché intrinsecamente segnata da una predisposizione aulica, primigenia, e ancestrale, la cui fecondità concettuale si apriva a metafore spirituali e morali fondate prima di tutto sulla sua colorazione visuale, nell’epoca di Giambattista Marino o di Athanasius Kircher.

Le ragioni filosofiche che avevano condotto l’Infigurabile della Notte, figlia dell’Orco, ad essere oggetto di una contemplazione specifica e imprescindibile⁹, avevano anche irrorato

⁸ Fludd R., *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia : in duo volumina secundum cosmi differentiam diuisa*, Aere Johan-Theodori de Bry : Typis Hieronymi Galleri, Francoforte 1617. Immagini tratte da p.26 e p.49.

una svolta letteraria e figurativa che si evidenziava all'alba del Seicento e mostrava radici ben salde nei presupposti del passato, costituendo un passaggio fluido e graduale.

Ma se gli elogi barocchi della tenebra derivano dalla sua natura ondivaga e principiale, tesa ad aprire ad uno spazio del negativo osservato nella sua "stupenda riverenza" ed esaltato in gloriose e ammanierate formulazioni antifrastiche, recenti riflessioni antropologiche, mostrano in realtà quanto potesse spiccare il "furore" retorico che inneggiava alle tenebre rispetto ad una circostanza temporale segnata non solo da un tradizionale retaggio simbolico negativo, ma anche dalla problematicità del confronto degli uomini medievali e moderni con questo stadio marginale della vita urbana e rurale.

È un aspetto, quello della radicale alterità e negatività della notte, che affiora già molto chiaramente dalle para-etimologie diffuse almeno fino all'Ottocento¹⁰ che hanno corredato la storia delle parole proto-indoeuropee *nek^wt- o *nok^wt, da cui "notte" sembra chiaramente derivare¹¹. Secondo la lezione del Cratilo di Platone, d'altro canto, "solo colui che guarda bene quello che è per natura il nome per ogni singolo oggetto e che è in grado di introdurre l'idea nelle lettere e nelle sillabe" agisce come il legislatore che, consigliato dal filosofo, sa attribuire correttamente ad ogni elemento esistente la sua corretta voce¹². Se il nome di una cosa deve infatti portare con sé il significato recondito, segreto, che la natura le ha affidato, e la scelta di esso (la sua "scoperta") da parte di un filosofo dialettico, favorisce un accordo di idee tra la parola e la cosa, ordinandole in un'armonica unità, come vedeva già Foucault, allora si comprende come la parola "nox" si sia fatta derivare, nelle età più antiche, dal verbo latino "nocere". Nelle visioni antiche, per la sua condizione di frontiera e la sua incomprensibile natura esperienziale, la notte rivendicava fin nel suo nome lo statuto oscillante che le era proprio. Lo specificavano già Giovanni Balbi nel *Catholicon*¹³, Isidoro di Siviglia nelle *Etimologiae*, e Rabano Mauro nel *De universo*: "Nox a nocendo dicta, eo quod oculis noceat"¹⁴. Il suo manto scuro non sfuggiva ad una greve qualifica di "indecoro", ferendo gli occhi e privandoli della loro perfezione: la luce, la vista. Esattamente in questi termini si esprime ancora Giovanni Zarantino Castellini, redigendo la voce dedicata alla *Notte* nella *Novissima Iconologia* di Cesare Ripa del 1624. "Notte dicesi dal

⁹ Anche Patrizia Castelli nota come nelle *Lampas Triginta* di Giordano Bruno, tra le qualifiche della Statua della Notte, si presenta la notazione che la rende degna di contemplazione ("licet contemplanda"), nonostante la sua ambigua colorazione materica, virtualizzante. Cfr. Castelli P., *L'estetica del Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 2005, cap. dedicato alla luce.

¹⁰ Idee, queste, che non scomparvero con l'età moderna se ancora l'erudizione ottocentesca ne cristallizzava fortuna e diffusione, come stanno a dimostrare alcuni lemmi registrati nel *Dizionario etimologico* di Giovanni Pianigiani, che ribadiva ancora gli antichi retaggi medievali, collegando tale gruppo di parole alla radice sanscrita *naç-* che significa tanto "sparire" quanto appunto "danneggiare", e innescando un passaggio ulteriore legando entrambe ad una possibile ulteriore etimologia, quella della radice *nag-* ("vergognarsi"), da cui deriverebbe anche la parola "nudo", "nudità" (*nach* in tedesco), ovvero in astratto "spoliazione", "depauperamento", "povertà"; di fatto la notte è sempre povera, non possiede nulla, essa è segno di privazione. Pianigiani O., *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Milano 1937-1946.

¹¹ Pokorny J., *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Francke, München, 1949-1969, ad vocem.

¹² Platone, *Cratilo*, 389d.

¹³ Balbi J., *Catholicon*, (1286) ad vocem, "Nox a noceo : in ea mali homines noceant et facit : pluralis noctium vi de in tenex et scias septem sunt".

¹⁴ Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini*, (ed. Utet, Torino 2004), Libro V, p.434.

nocere, perchè noce agli occhi privandoli della sua perfezione, cioè dell'atto del vedere, perciòchè occulta il colore delle cose, delle quali l'occhio si diletta"¹⁵. Lo statuto ontologico della notte, in un certo senso, è detto prima di tutto dal suo nome e si attua nell'effetto percettivo con cui offusca i sensi, agendo verso un depauperamento della bellezza delle cose. Si tratta di un'azione molto fisica, che interagisce mentalmente con l'uomo orientandone di fatto l'esistenza. "Noce anco per mille insulti, misfatti e sceleratezze che si commettono dall'audacia della secreta notte (Luciano)". "Noce di più la Notte per l'aria nociva greve, proseguiva infatti, ch'aggrava la vita di quelli che nelle tenebre di lei caminano, ancorche sani siano, e è nociva a gli infermi, che sono più tormentati sotto l'oscuo manto suo, e morono più di notte che di giorno"¹⁶. Come se la pesantezza opprimente della tenebra, quasi fosse materica, incidesse concretamente sulla vita e sulla morte.

Che questa notte nociva e dannosa della modernità avesse acquisito, in un certo senso, in sede letteraria e artistica una "positiva" qualità estetica nel corso del XVI secolo è il tema che calamita l'indagine che qui si presenta. Seguire le ragioni culturali che ne hanno mobilitato la straordinaria fortuna implica però un ventaglio di problematiche distinte, inerenti le forme del pensiero e della vita che segnavano le età antiche, a partire dall'esperienza reale che della tenebra si faceva, a finire con i risvolti spirituali e simbolici che ad essa si collegavano.

Scorciando prima di tutto i fattori antropologici e sociali che hanno accompagnato l'antico vivere la notte, nelle società tanto occidentali quanto orientali, la storiografia sul tema ha in questo senso sottolineato chiaramente, con uno sguardo critico di vasta portata geografica e cronologica, secondo quali modalità di vita si desse tra Medioevo ed Età moderna l'integrale e spaesante esperienza dell'oscurità radicale¹⁷.

Allora quella metà dimenticata dell'esperienza umana, come ebbe a chiamarla Roger Ekirch, garante di regole e forme di vita e di lavoro diverse, quasi una cultura distinta, nascente quando il giorno è morente, e radicalmente antitetica rispetto alla vita diurna, con i suoi codificati regolamenti e rituali, si pone fino all'età illuministica come un vero e proprio ecosistema "altro", popolato da paure ancestrali demoniche e da molto concreti pericoli. La svolta costituita dall'impiego pubblico dell'illuminazione artificiale secondo

¹⁵ Zaratinò Castellini G., *Notte*, in Ripa C., *Novissima Iconologia*, parte II, per Pietro Paolo Tozzi, Padova 1624, pp.465-468, p.465

¹⁶ *ivi.* p.439.

¹⁷ Villa I Tatti ha ospitato recentemente un convegno (*Embattled and Conquered? The history of the nighttime in the Early modern World*, a cura di Cemal Kafadar, 2019) dedicato alle molteplici sfaccettature della vita notturna osservata storicamente come spazio simbolico di sonno, sogno, immaginazione e visione, che lasciava emergere la preponderanza di una condizione di frontiera di cui la notte diventava scenario e circostanza ideale. Un incontro successivo animato tra gli altri da Sanjay Subrahmanyam e da Carlo Ginzburg, era rivolto ad interrogare da una prospettiva "relazionale" l'attività notturna degli uomini come l'espressione di una "vita altra", antitetica rispetto a quella del giorno, caratterizzata da sue regole e suoi valori specifici. Più in generale il tema della notte ha trovato elaborazioni critiche particolarmente ricche negli ultimi decenni. Si può ricordare qui Ekirch R. A., *At Day's Close : a History of Nighttime*, Norton & Company, 2005; Cabantous A., *Histoire de la nuit: XVIIe-XVIIIe siècle*, Fayard, Paris 2009; Koslofsky C., *Evening's Empire: a history of the night in early modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2011;

tappe graduali tra XVII e XVIII secolo è stata considerata, proprio in questa accezione, lo snodo storico più significativo per interrogare le forme diverse della vita e della concezione della notte. Anche perché la “notturnalizzazione” (Koslowsky) dello scenario europeo seicentesco altro non è, a partire con il tardo Rinascimento, che l’attivazione di una ricercata colonizzazione della notte, un prolungamento del “diurno” nel “notturno” e una conquista reale dell’“antitetico” che la notte da sempre rappresentava – “the first necessary evil” “the oldest and most haunting terror” (Ekirch), – tanto sotto il profilo sociale (l’ordine pubblico), quanto sotto il profilo simbolico (“fare della notte il giorno”, secondo il topos antico), quanto anche sotto il profilo estetico¹⁸.

Muovendo dal riconoscimento di questa svolta storica fondativa, che permette di fissare termini storici e concettuali più precisi, sono state definite coerentemente alcune significative prospettive storiografiche che si sono impegnate, negli ultimi decenni, a tratteggiare coordinate storiche inclini a pensare la regione temporale e spaziale della notte come circostanza antropologica specifica, leggibile nelle sue varianti sociali e culturali e quindi aperta a mostrare, da un punto di vista privilegiato e trasversale, *sub specie noctis*, gli scenari epocali dell’Occidente. Facendo della condizione parentetica della notte il centro e il vertice della loro analisi storica e antropologica, questi studi hanno schiuso, in fondo, alla possibilità di problematizzare con maggiore accuratezza i risvolti possibili di ordine prevalentemente antropologico collegati, in forme plurali e molteplici, a questa radicata esperienza della notte nelle epoche che ne avvertivano con maggiore rilievo le implicazioni simboliche proprio perché ne vivevano drasticamente la portentosa presenza.

Una delle polarità fondamentali di queste letture panoramiche sulla dimensione notturna dell’età moderna è, d’altro canto, stata elaborata intorno al tema, davvero emblematico, della colonizzazione della notte da parte di nuovi sistemi illuminativi (e quindi architettonici e urbanistici), mettendo pienamente in evidenza come nel cammino di civilizzazione delle comunità europee, la conquista della tenebra da parte della luce artificiale si configurasse come uno snodo storico di grande importanza. Tra gli anni ’60 del XVII secolo e il cuore del Settecento, il “margin” dell’esperienza sociale rappresentato dal calare delle tenebre dopo il tramonto è di fatto diventato il centro, in alcune aree geografiche, di una progettualità architettonica rinnovata, non scevra di novità tanto sociali quanto relative ad una perseguita estetica urbanistica. Nel corso di circa cinquant’anni, tra Parigi, Amsterdam, Londra, Vienna, Leipzig, furono approvati programmi di illuminazione pubblica che distanziavano le fisionomie urbane notturne segnando uno stacco estetico e concettuale rispetto al passato. La prima città che vide tale messa in pratica fu la Parigi di Luigi XIV, nel 1667, su consiglio di Jean Baptiste Colbert; l’elettore di Brandeburgo Frederick William I promosse un sistema analogo per la città di Berlino circa 10 anni dopo, e così fece il Conte Johann Quintin Jörger per le strade di Vienna: dalle candele parigine del 1667, che erano

¹⁸ Si rimanda ai principali studi sul tema: Palmer B. D., *Cultures of Darkness: Night Travels in the Histories of Transgression*, Monthly Review Press, 2000; In particolare sono fondamentali Ekirch R. A., *At Day's Close : a History of Nighttime*, Norton & Company, 2005; Cabantous A., *Histoire de la nuit: XVIIe–XVIIIe siècle*, Fayard, Paris 2009. Koslowsky C., *Evening's Empire: a history of the night in early modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2011. Sulle notti medievali si può vedere Verdon J., *La notte nel Medioevo*, (ed. Perrin, Paris 1993) Baldini e Castoldi, Milano 2000. Cfr. anche Frugoni C., *Una lontana città : sentimenti e immagini nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1983.

ordinate nel numero di 3000 sulle lanterne per circa 117 notti all'anno, ai progetti londinesi degli anni '70 dello stesso secolo, che prevedevano un sistema di lampade ad olio per la città in sostituzione delle candele¹⁹. Se il vertice di questo cammino si può situare nel 1807 quando il quartiere londinese di Pall Mall fu illuminato a giorno grazie all'impiego di lampade a gas inventate da Sir William Murdock, è soprattutto in concomitanza con la rivoluzione francese, nel Settecento europeo, che l'aspirazione "luministica" aveva determinato un incremento di tali schemi pubblici.

Ad una prioritaria problematica tecnica è facile d'altro canto riconoscere associato una altrettanto cogente tensione ideale: a muovere questo processo stava il senso molto antico di una vittoria sulla ciclicità del naturale, la tensione verso una conquista degli spazi della confusione e del caos, la ricerca di una educazione complessiva del tempo. Non mancava, chiaramente, una ricercata impressione estetica erede del raggio visuale rinascimentale e barocco. Data la fortuna delle feste e delle processioni a fuochi artificiali del passato, di cui l'espressionismo magico sotteso al trattato cinquecentesco di Biringuccio è esemplare noto, non mancava nell'Europa del Seicento un tentativo di istituire una sorta di *notte luminosa*, realizzando finalmente il sogno di una conquista gloriosa di quello spazio indefinito, vacuo. "Nocturnal illumination – scrive quindi Koslofsky – was expanding from the spectacular to the quotidian, and street lightning is the most visible exmple of this development"²⁰. È interessante notare, tra parentesi, come le svolte luminose seicentesche seguissero le glorie della notte decantate dal teatro, dall'arte e dalla letteratura del primo barocco, quasi che la poetica avesse anticipato la tecnica; la distanza che ne veniva piano piano segnata nel corpo della cultura del tempo occidentale iniziava già a contraddistinguere una svolta densa di futuro.

Qui si colloca, in un certo senso, il divario "epocale" che distanzia la percezione artificiale della notte dell'età contemporanea e la quiete paurosa e fremente della notte moderna. Oltre a porre un preciso problema di ordine storico, tale sottile questione centra anche – lo abbiamo accennato – un'aporia di ordine propriamente ermeneutico, relativa soprattutto al modo in cui prima di tale stacco culturale denso e radicale, potesse offrirsi la *percezione* e la *vita* dell'oscurità, per noi inevitabilmente differita, intesa come primario fondamento dei fenomeni poetici, simbolici o filosofici ad essa collegati.

Il punto, delicato eppure fondamentale, viene messo bene in rilievo da Johan Huizinga nel suo *Autunno del Medioevo*: "se l'estate e l'inverno formavano allora un contrasto più forte che nella nostra esistenza, non minore era quello tra la luce e il buio, il silenzio e il rumore. La città moderna non conosce quasi più il buio perfetto o il vero silenzio, né l'effetto di un lumicino isolato nella notte o di un grido nella lontananza"²¹. Una distanza di senso che deve essere considerata se ci si accosta all'analisi storica di come un emisfero percettivo

¹⁹ Conlin J., *Big City, Bright Lights? Night Spaces in Paris and London, 1660-1820* in Capdeville V., Francalanza E., *La Sociabilité en France et en Grande-Bretagne au Siècle des Lumières : L'émergence d'un nouveau modèle de société (Vol. 3) Les Espaces de sociabilité*, 2014, in particolare il paragrafo 4.

²⁰ Koslofsky, op. cit., p.130.

²¹ Huizinga J., *Autunno del Medioevo* (1940), edizione consultata con prefazione di Eugenio Garin Nuova ed. Sansoni, Firenze 1961, p.5.

specifico diventasse referente di elaborazione poetica, centro e occasione lirica, descrittiva, poetica. Basilio Magno invitava a vivere le tenebre primordiali chiudendosi in una tenda ermeticamente chiusa: l'esperienza dell'abisso primordiale richiede una condizione speciale ineludibile. Avere smarrito da secoli questa basilare condizione di quiete profonda e senza luce, implica un impegno a pensarla con maggiore intensità.

D'altro canto è una dinamica più generale che con le rivoluzioni industriali era stata messa in moto, e lo scarto vitale che aveva frammentato il giorno prolungandolo "tecnicamente" nella notte, non poteva mancare di avere un riscontro sul piano economico e sociale, se è vero quanto ripete ancora Diego Fusaro in *Essere senza tempo*, che quando la svolta dell'industrializzazione contrassegnava visibilmente la distanza tra un tempo naturale ciclico ed un tempo storico-artificiale rapido e lineare, "il 'tempo morto' [della notte] era stato convertito in tempo 'vivo' della produzione"²².

Sul piano storico artistico, questi plessi problematici possono trovare una particolare centratura: per fare un singolo esempio, il modo in cui i notturni sublimi dipinti da Sir Wright of Derby informano una retorica luministica antica aggiornandola sui temi del secolarismo industriale offrono chiavi di lettura paradigmatiche, tanto aperte sulle speranze della classe borghese del suo tempo, magicamente attratta dalla "meraviglia" del procedimento tecnologico, quanto rivolte retroattivamente a mostrare come determinate formule visive, nella fattispecie elaborate nel Seicento, fossero portatrici di una straordinaria fecondità espressiva, rivolta ad una morfologia del sacro che avesse nella dialettica della luce e dell'ombra la sua grammatica figurativa fondamentale. Allora quel luminismo che nelle opere di Gherardo delle Notti o di Matthias Stomer favorisce l'espansione cristallina di una luce altra che esplicita e sacralizza per mezzo del contrasto cromo-luministico il senso dell'esperienza religiosa rappresentata, Sir Wright lo proietta in scenari industriali sganciandolo del tutto dalla sua matrice religiosa, narrativa e simbolica che fosse, ponendo prima di tutto il problema specifico del modo in cui si desse, sotto il profilo del linguaggio, la trasmutazione del suo valore antico in una proiezione culturale che, programmaticamente, rimarcava uno stacco verso un *novum* libero dalle pasture del passato. (figg.3-4). Nelle opere di Sir Wright, in pieno Illuminismo, la luce rivendicava cioè quello stesso ruolo significativo che gli artisti precedenti le avevano affidato: eppure l'artista procedeva nel collocarne la potenzialità al di fuori di un "sacro recinto", per calarla in una quotidianità scientifica e operaia che ne recuperasse il valore spirituale idealmente secolarizzandolo. Vale insomma la domanda posta da Enrico Castelnuovo discutendo di questi temi: "che cosa avviene agli elementi di un sistema simbolico-formale di fronte alla mutazione radicale dei modi e dei rapporti della produzione, dei suoi canali di diffusione, dei suoi metodi universali, dei suoi valori?"²³

²² Fusaro D., *Essere senza tempo : accelerazione della storia e della vita*, con prefazione di Andrea Tagliapietra, Bompiani Milano 2010, p.101. Sul tema dell'illuminazione pubblica si rimanda anche a Schivelbusch W., *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX* (prima ed. tedesca, 1983), Pratiche, Parma 1994. Si veda anche la raccolta curata da Sbriccoli M., *La notte*, Laboratorio di storia, 3, Firenze 1991.

²³ Castelnuovo E., *Arte e rivoluzione industriale*, in "Paragone" Arte, 20.1969, 237, pp.14-54, spt. pp.29 e ss. p.14. Si veda in particolare Castelnuovo E., *Arte e rivoluzione industriale*, in "Paragone" Arte, 20.1969, 237, pp.14-54, spt. pp.29 e ss. Cfr. il classico Klingender F. D., *Art and the Industrial*

Tale elaborata “laicizzazione” della luce, con la conseguente “metempsicosi” del religioso da un trascendente simbolico ad un immanente tecnologico, da un retaggio metafisico sotteso ad un diffusivo secolarismo filosofico, è del resto uno dei temi che avevano portato un autore come Hans Sedlmayr a parlarci di una vera e propria *morte della luce*, in linea, questa, con quella *perdita del centro* che proprio alla fine del Settecento l'autore individuava come tratto specifico dell'epoca e della (nostra) modernità²⁴.

Anche Warburg, ponendo questioni storiche ben diverse, appuntava questa frattura fondamentale:

“Il fulmine imprigionato nel filo, l'elettricità catturata, ha creato una civiltà che ci allontana dal paganesimo. Ma che cosa mette al suo posto? Le forze della natura non sono concepite come entità biomorfiche o antropomorfiche, bensì come onde infinite che obbediscono alla pressione della mano umana. In questo modo la civiltà delle macchine distrugge ciò che la scienza, scaturita dal mito, aveva faticosamente conquistato, la sfera della contemplazione che crea spazio al pensiero”²⁵.

Nonostante questo, nell'epoca del Neon²⁶, è indubbio che la notte, ancora oggi, riesca ad evocare la sfera della contemplazione. Lo aveva già compreso Lucio Fontana dando vita ad una “grotta cabalistica” nell'*Ambiente spaziale* del 1949²⁷, quasi a voler rivendicare dopo le Guerre Mondiali il senso primigenio di una spazialità sconfinata che solo la tenebra poteva spalancare; ma lo si intuisce ancora sondando le diverse e variegate forme della contemporaneità artistica, molto spesso protese a fare della notte un sempre nuovo tema visivo e concettuale, tra cinema e arti medialità²⁸. Come scrive Emilio Betti, del resto, “l'attività interpretativa ha origine e impulso da uno specifico interesse ad intendere, da un legame che unifica l'altrui manifestazione di pensiero – ancorché si tratti di una realtà da

Revolution, Mackay editors, London 1968. Per Joseph Wright si veda la monografia a lui dedicata da Nicolson B., *Joseph Wright of Derby*, Routledge e Kegan P., 2 voll., London 1968.

²⁴ Sedlmayr H., *Perdita del centro : le arti figurative del diciannovesimo e ventesimo secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*, (prima ed. tedesca 1948), Borla Roma 1948. Sedlmayr H., *La morte della luce*, (prima ed. tedesca 1964) Rusconi, Milano 1970.

²⁵ Warburg A., *Il rituale del serpente* (1923), in “Aut Aut”, 1984, pp.17-39, p.39.

²⁶ Su questo tema nevralgico per la cultura urbanistica e artistica contemporanea, si rimanda a Ribbat C., *Flickering Light: A History of Neon*, Reaktion, Londra 2013

²⁷ Valenti P., *Lucio Fontana : in dialogo con lo spazio: opere ambientali e collaborazioni architettoniche 1946-1968*, De Ferrari, Genova 2009, p.83. La citazione è tratta da un articolo del tempo redatto da Raffaello Carrieri, documentato dall'autrice: “Fontana ha toccato la luna” in “Tempo”, n.8, Milano, 19-26 febbraio 1949.

²⁸ Particolarmente utile il discorso sull'ombra nel cinema contemporaneo sviluppato, su basi iconologiche, in Brotto D., *Il mito dell'ombra. Figure dell'oscurità nel contemporaneo*, in “Fata Morgana”, n.29, 2016. Il materiale è abbondante. Si pensi a *Post tenebras lux* di Carlos Reygadas (2012), a *C'era una volta in Anatolia (Bir Zamanlar Anadolulu'da)*, di Nuri Bilge Ceylan (2012), a *Neon Demon* di Nicolas Winding Refn (2016), al “notturnismo” del cinema di David Lynch. In generale la notte e l'oscurità è un tema nodale delle discussioni medialità contemporanee. Per il nostro tema offre spunti interessanti in questa direzione Elcott N. M., *Artificial darkness : an obscure history of modern art and media*, University of Chicago Press, Chicago-London 2016

gran tempo passata – con un interesse attuale della nostra vita presente e fa vibrare nell'animo nostro di interpreti una corda che le risponde”²⁹.

Ma l'Illuminismo aveva realmente stornato la notte, la sua profondità grave e penetrante, la possibilità di esplorarla nella sua visceralità paurosa. Vincendo la battaglia contro la notte *nociva e diabolica*, aveva conquistato la sua pervasività e demistificato la sua potenza: aveva tradotto, come Sir Wright, la luce del sacro barocco, nel lume del sacro industriale. E la notte era stata di fatto “disincantata”³⁰, smarrendo molto spesso la naturale inclinazione al mistero e al silenzio, così che fosse molto difficile per noi dire né quanto diceva Manzini, “che rasserenando la mente da tutte le cure, con l'unione de gli spiriti non distratti dal lume, ò dallo strepito, [la notte] rende l'huomo capace di quella contemplatione, nel cui seno vengono originate tutte le discipline”³¹, né quanto sottolineava Pierio Valeriano, dicendo che i poeti hanno chiamato la notte sapiente, “per cagione della meditazione e della prontezza che in essa si esercita”³².

La domanda che viene posta allora riguarda l'età che precede questo passaggio epocale di cui la nostra vita è erede, ed è la seguente: in che modo il linguaggio figurativo è stato capace di tradurre l'esperienza di frontiera della tenebra in occasione espressiva? Ovvero in secondo luogo, come la pittura ha tradotto in immagine i mondi simbolici collegati all'esperienza drammatica dell'oscurità?

Pagina seguente:

3. Gerrit van Honthorst, *Adorazione del Bambino*, 1619,
Firenze, Galleria degli Uffizi

4. Joseph Wright Duke of Derby,
Esperimento con uccello sulla pompa idraulica, 1768,
Londra, National Gallery.

²⁹ Betti E., *Le categorie civilistiche della interpretazione*, Giuffrè, Milano 1948, pp. 21-22.

³⁰ Schivelbusch W., *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, University of California Press, 1988. Melvin M., *Night As Frontier: Colonizing the World After Dark*, Free Press 1987.

³¹ Manzini, op. cit., p.108.

³² “Niente a gli studij è della notte più comodo, e però la lucerna non è simbolo inconveniente della compositione e studio della notte. Massime che era un principal costume degli Egiziani di significare per mezzo de gli istrumenti l'uso alquale si adoperavano”. Valeriano P., *Ieroglifici : ovvero commentari delle occulte significationi de gli Egittij, & d'altre nationi*, appresso Gio. Antonio, e Giacomo de' Franceschi, Venezia 1602, p.710.



2. Elementi storiografici

In senso critico, questa domanda appare ancora sospesa né ha trovato formulazioni complessive attratte dalla sua particolare angolatura. Eppure la storia dell'arte, nel momento in cui si propone di interrogare il valore culturale e storico del linguaggio figurativo, sembra disporre di strumenti metodologici particolarmente adeguati per mettere a fuoco, per l'età moderna, il processo artistico che ha accompagnato la valorizzazione storica ed esperienziale del notturno figurativo osservandolo al crocevia di istanze tanto pratiche quanto gnoseologiche o simboliche³³.

³³ Più attente al tema si sono dimostrate altre discipline, come chiarifica una bibliografia sul soggetto particolarmente elaborata soprattutto in sede letteraria oltre che storica. Molto interessante la sintesi interdisciplinare in Ménager D., *La Nuit de la Renaissance*, Droz, Genève 2005. Sul piano poetico la figura di Michelangelo ha attratto diverse letture sul tema notturno, tanto prendendo le

Da un punto di vista storiografico, anzi, l'attualità del tema è suffragata dall'elaborazione di problematiche critiche, se non direttamente intessute intorno al tema della notte, comunque orientate a costituire cornici concettuali particolarmente utili per intenderne, sotto il profilo storico e disciplinare, le svariate implicazioni visuali e concettuali.

Portandosi ai confini della tradizione storico-artistica più consolidata, si può notare che in anni recenti siano fiorite per esempio metodologie di intonazione interdisciplinare che non hanno mancato di sfiorare, a margine, anche il nostro tema, arricchendolo di possibilità interpretative pur senza averlo osservato direttamente. Il caso più emblematico è rappresentato dagli studi sulla storia dell'ombra. A metterla al centro della dinamica storico-critica intendendola nella sua specificità si era mosso prima di tutti Ernst Gombrich in diversi studi, tra cui spicca il lavoro sulle ombre proiettate³⁴, seguito da Michael Baxandall³⁵, poi Victor Stoichita³⁶, Roberto Casati³⁷, Max Milner³⁸ o William Sharpe³⁹. Questo “ ‘quasi nulla’ nell'ordine della conoscenza” che è l'ombra, la quale “accenta ulteriormente la potenza di derealizzazione con cui l'immagine ha a che fare”⁴⁰, collocato al centro della dialettica storica e reso pensabile nei termini della fisicità dell'arte e della sua pregnanza gnosica, ha motivato l'interesse per un territorio concettuale fluido studiabile nella sua epifania artistica tra Modernità e Contemporaneità, abbastanza da costituire presupposti critici interessanti per un'analisi più distesa della fenomenologia notturna⁴¹. L'intensa modalità interdisciplinare che contraddistingue questi lavori, rivolti a scorciare panorami teorici vasti e cesure teoriche sottili, è corrisposto, peraltro, da una parallela attenzione alla storia dei colori, e nella fattispecie del colore *nero*, la cui problematizzazione storica intercetta per diverse ragioni gli sviluppi del notturnismo figurativo, incidendo più

mosse dalla scultura della Sacrestia di San Lorenzo, quanto guardando alle *Rime* dedicate a tale soggetto. Per esempio Residori M., *"Mia oscura notte" : il tempo nelle rime e nella Sagrestia Nuova*, in Acidini C., Capretti E., Risaliti S., *1564 - 2014 Michelangelo*, Roma 2014, pp.119-125; Girardi E. N., *La notte di Michelangelo*, Letteratura e arti figurative, Firenze 1988, pp.473-493; Sarolli G. R., *Michelangelo Poet of the Night*, in “Forum Italicum”, 1967, pp.133-155. È stata particolarmente interessata al soggetto la letteratura tassiana, tra cui spiccano gli studi di Ardissino E., *L'aspra tragedia. Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Olschki, Firenze 1996, pp.47-48; di Getto G., *Interpretazione del Tasso*, Ed. Scitifiche Italiane 1966 (prima ed. 1951), in part. p.102, con rimandi ad una storia della notte letteraria che appare piuttosto ben definita a partire dallo studio di Roberto Battaglia su Bernardo Tasso in poi, per i quali risvolti si rimanda alla conclusione della Prima sezione del lavoro.

³⁴ Si veda Gombrich E., *Shadows : the depiction of cast shadows in Western art* catalogo dell'esposizione della National Gallery (26 April - 18 June 1995), Yale University Press, New Haven 1995 (ed. italiana *Ombre : la rappresentazione dell'ombra portata nell'arte occidentale*, Einaudi, Torino 1996). Gombrich ritornerà spesso sulle questioni visive dell'ombra: in particolare

³⁵ Baxandall M., *Shadows and enlightenment*, Yale University Press, New Haven 1995.

³⁶ Stoichita V., *A short history of the shadow*, Reaktion Books, London 1997, (ed. it. *Breve storia dell'ombra: dalle origini della pittura alla Pop Art*, Il Saggiatore, Milano 2015).

³⁷ Casati R., *La scoperta dell'ombra : da Platone a Galileo ; la storia di un enigma che ha affascinato le grandi menti dell'umanità*, Mondadori Milano 2000.

³⁸ Milner M., *L'envers du visible: Essai sur l'ombre*, Seuil, Paris 2005.

³⁹ Sharpe W., *Grasping shadows : the dark side of literature, painting, photography, and film*, Oxford University Press, New York 2017

⁴⁰ Diodato R., *Metafore dell'ombra*, in *La persona e i nomi dell'essere. Scritti di filosofia in onore di V. Melchiorre*, Vita e Pensiero, Milano, 2002, p. 351.

⁴¹ Non mancano studi generali su una tecnica disegnativa e rappresentativa dell'

nitidamente sul valore simbolico e psicologico della sua preponderante cromia. Non solo in senso antropologico, come nei lavori di Michel Pastoureau, che quasi costruisce un atlante di manifestazioni storiche di questo non-colore⁴², ma anche in termini più propriamente filosofici, come accade negli studi di Alicia Sanchez Ortiz, che con approccio “simbolistico” vede nel nero la “clara contraposición entre una entidad material y una espiritual ...; un espacio cósmico donde la inmovilidad quede presente a través de la ausencia, del vacío, de la oscuridad”⁴³, o nel lavoro di Kathryn Simon sulla “pura nerezza”, ricca di implicazione trasversali e trans-disciplinari che attingono al mondo multiforme della cultura mondana e religiosa occidentale e orientale⁴⁴. È chiaro come, al di là di queste importanti propensioni culturali, che mostrano una speciale sensibilità contemporanea per i temi sciografici corroborati da un’intuitiva evidenza del negativo e dal carattere dinamico e instabile del soggetto, la cornice teorica in cui il notturno è più direttamente stato guardato inerisce, ovviamente, lo sconfinato terreno ermeneutico relativo alle manifestazioni della luce, sotto il profilo spirituale e religioso e ovviamente artistico o letterario, ma soprattutto intesa in senso *positivo*. Basti ricordare, qui, almeno lo studio pionieristico di Wolfgang Schöne sulla rappresentazione della luce, che conserva anche alcuni tratti critici relativi alla fortuna storica dei notturni⁴⁵, da cui poter diramare uno scrosciare di lavori storici e simbolistici che hanno assunto l’epifania luminosa al centro della propria indagine spesso propendendo verso indagini plurali e interdisciplinari. Vanno in questa direzione studi e raccolte di saggi, tra cui si ricordano, per aperture tematiche e intrecci metodologici, il convegno recente *Dolce è la luce*, curato da Lydia Salviucci Insolera e Andrea Dall’Asta⁴⁶, il convegno *Trasparenze ed epifanie* curato da Michela Graziani⁴⁷, quello curato da Daniela Mondini e da Vladimir Ivanovici (*Manipolare la luce in età pre-moderna*)⁴⁸ o *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, con la curatela di Michela Hochmann e di Danielle Jaquart⁴⁹, o il recente convegno romano *Lumen, Pictura, imago*⁵⁰.

Di fronte al misticismo lucente del pensiero simbolico medievale e rinascimentale, l’attenzione radicale per la notte e per l’oscurità che è riscontrabile alla fine del XVI secolo si configura d’altronde come un *novum* poetico di grande rilievo e l’inflessione lirica e

⁴² Pastoureau M., *Nero : storia di un colore*, trad. a cura di Monica Fiorini, Ponte delle Grazie, Milano 2008 (ed. originale, *Noir : histoire d’une couleur*, Beaux Lires, 2008).

⁴³ Sanchez Ortiz A., *El vacío iluminado del negro*, in “*Espacio Tiempo y Forma*”, Historia del Arte, VII serie, 2014, pp.295-316, p.301.

⁴⁴ Simon K., *Poetics of Blackness*, A Dissertation Submitted to the Division of Media and Communications of The European Graduate School in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, 2013.

⁴⁵ Schöne W., *Über das Licht in der Malerei*, Berlino 1954.

⁴⁶ Salviucci Insolera L., Dall’Asta A., a cura di., *Dolce è la luce : arte, architettura, teologia*, Artemide, Roma 2019, pp.91-103.

⁴⁷ Graziani M., a cura di., *Trasparenze ed epifanie : quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, Firenze University Press, Firenze 2016.

⁴⁸ Mondini D., Ivanovici V., *Manipolare la luce in epoca premoderna : aspetti architettonici, artistici e filosofici*, Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2014.

⁴⁹ Hochmann M., Jaquart D., a cura di., *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, Publications de l’École Pratique des Hautes Études, Paris, Genève, 2010

⁵⁰ Ebert-Schifferer S., Roccasecca P., Thielemann A., a cura di., *Lumen, pictura, Imago: la luce nella storia dell’ottica e nella rappresentazione visiva da Giotto a Caravaggio*, De Luca editore, Roma 2018

artistica verso il negativo dell'esperienza (Tenebre, Ombre, Nulla, etc.) alle soglie del Seicento, accenta un'attenzione inedita per la Notte assunta, in sé, nella sua debolezza fragile e virtuale "C'una lucciola sol gli può far guerra" (Michelangelo, sonetto 101), tanto da fare della sua visibile impotenza un oggetto specifico di attenzione e di studio.

Più precisamente, in questo senso, al di là delle molteplici letture specializzate su singoli problemi figurativi e letterari che si sono da sempre dipanati intorno a specifiche invenzioni artistiche, la pittura a lume di tenebra è stata messa al centro della disamina storico-artistica, nella fattispecie iconologica, dallo studio fondamentale di Maria Rzepińska, che interrogava le ragioni culturali sottese alla fortuna storica di linguaggi notturni allo scadere del XVI secolo. Tale polarizzazione sulla notte dell'immagine apriva, cioè, ad un ampio ventaglio di indagini, spesso connotate da interessi ermeneutici di carattere iconografico o più distesamente filosofico⁵¹. I lavori trasversali di Francesco Gandolfo⁵², Stefano Pierguidi⁵³, Maurizio Calvesi⁵⁴, Paulette Choné⁵⁵, Irving Lavin⁵⁶, Carlo del Bravo⁵⁷, Maurizio Fagiolo dell'Arco⁵⁸, Claudia Steinhardt-Hirsch⁵⁹, o tra i moltissimi, riescono a suggerire nello specifico di un'attenzione focalizzata su determinati aspetti e cesure cronologiche puntuali,

⁵¹ Non si pretende di delineare, qui, un panorama generale esaustivo, ma solo guardare ad alcuni nodi ritenuti essenziali per la descrizione stereoscopica della fortuna critica della notte. Molti dei testi qui citati saranno ricordati nel corso dello scritto. Altri saranno discussi a suo tempo. Da un punto di vista iconografico si possono ricordare, per i primordi classici della storia della Notte in figura, Borchhardt-Birbaumer B., *Das "Nachtstück": Begriffsdefinition und Entwicklung vor der Neuzeit*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", nn. 46/47, 1994, pp.71-85; si può anche ricordare il saggio dottorale sul notturno elaborato da Marta Cencillo Ramírez, concentrata soprattutto sulla teoria dell'arte. Cencillo Ramírez M., *Das Helldunkel in der italienischen Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts und seine Darstellungsmöglichkeiten im Notturmo*, Lit, Münster 2000. Sul tema del disegno a lume notturno, tra Bandinelli, Zuccari e Leoni, si veda Viatte F., *"Fatto di notte": remarques sur le nocturne dans le dessin*, in Cuzin J.P., a cura di Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg, Parigi 2001, pp. 448-457.

⁵² Gandolfo F., *Il dolce tempo : Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, prefazione di Eugenio Battisti, Bulzoni editore, Roma 1978. Sul tema del Sogno, che mostra alcune attinenze con quello della notte, soprattutto in un'accezione iconografica, si può ricordare almeno Cecchi A., Hersant Y. Rabbi Bernard C., *Le Renaissance et le rêve : Bosch, Véronèse, Greco...*, catalogo dell'esposizione, Parigi, Musée du Luxembourg, 9 ottobre 2013–16 gennaio 2014, Parigi 2014.

⁵³ Pierguidi S., *'le drame de la lumière et de l'ombre': la tradizione iconografica della sequenza notte-aurora-giorno*, in "Studi romani", 50.2002, pp. 279-301; Pierguidi S., *'Le bore più principali del giorno': l'iconografia della Notte, dell'Aurora e del Giorno*, in "Schifanoia", 22, 2002, pp.23-24.

⁵⁴ Sono molto attenti al tema notturno gli studi iconografici su Dürer e Giorgione. Si veda Calvesi M., *A noir (Melancholia I)*, in "Storia dell'Arte", 1/4.1969, pp. 37-96; Calvesi M. *"La Morte di bacio": saggio sull'ermetismo di Giorgione*, in "Storia dell'arte", 7/8.1970, pp. 179-233.

⁵⁵ Choné P., *L'atelier de la nuits : histoire et signification du nocturne dans l'art d'Occident*, Presses Univ. de Nancy, Nancy 1992; Choné P., a cura di., *L'Âge d'or du nocturne*, Musée du Louvre, Paris, 2001.

⁵⁶ Si veda per esempio Lavin I., *Georges de La Tour : les larmes de saint Pierre et la lumière "occulte" de la pénitence*, in ivi., pp.183-228.

⁵⁷ Del Bravo C., *Sul significato della luce nel Caravaggio e in Gianlorenzo Bernini*, in "Artibus et Historiae", Vol. 4, No. 7 (1983), pp. 69-77.

⁵⁸ Centrale qui l'interpretazione della "notte" caravaggesca attraverso una lettura spirituale che oscilla tra Ignazio di Loyola e la Notte oscura di Juan de la Cruz. Fagiolo dell'Arco M., *Le "Opere di misericordia" : contributo alla poetica del Caravaggio*, in "L'arte", 1968, pp.37-61.

⁵⁹ Steinhardt-Hirsch C., *Tra iconologia e teologia cassinese : la luce divina nella Notte del Correggio*, in "Artibus et historiae", 35.2014, 69, pp.163-171.

la complessità intrinseca al problema figurativo notturno, sviscerandone la qualità espressiva e dimostrandone, di fatto, la straordinaria fluidità significativa. Questi approfondimenti sono stati possibili in virtù di uno scenario storico elaborato criticamente da sguardi panoramici sul tema, contraddistinti da visuali complesse e aperte, prevalentemente centrate sulla fortuna seicentesca del notturnismo⁶⁰, e polarizzate intorno alle ricerche sviluppate nell'ambito di due grandi esposizioni a tema dal respiro internazionale: *Italy in moonlight : the night in Italian painting 1550 – 1850*⁶¹ ad Oxford per la curatela di Rosa Maria Letts e la mostra tenuta a Monaco nel 1990, *Die Nacht : Bilder der Nacht in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, curata da Peter-Klaus Schuster e da Christoph Vitali⁶², il cui catalogo è ancora oggi un utile strumento di lavoro per ricchezza di apparati ed indagini, in un discorso ampio e sfrangiato che andava ad osservare, per tutte le epoche dell'umanità e secondo tappe essenziali, la simbologia della notte e le sue cangianti manifestazioni visive⁶³.

Quasi rispondendo alle ricerche storiche che della notte osservavano implicazioni antropologiche di margine, la storiografia si è soprattutto concentrata, comunque, sul carattere alterativo e liminare della notte figurativa, sondandone diversi elementi e facendo di essa il cuore e il movente delle proprie analisi storiche. Qualcosa di insondabile appare, del resto, sulla scena delle arti nel momento (o nei momenti) in cui la pittura si fa ricettacolo di ombre ben oltre la classica ed empirica *ratio* scolastica, e questo “infigurabile” chiede di essere guardato e pensato. Il negativo della tenebra, seguendo l'estetica di Theodore Adorno, diventa fulcro di pensiero e di arte. In questo senso, uno studio della rappresentazione della notte al crocevia di intenzioni creative differenti ha qualcosa di simile non solo ad una storia dell'ombra, ma anche, volendo, ad una storia della nuvola⁶⁴, ad una storia del vento⁶⁵, ad una storia del silenzio⁶⁶ o, forse soprattutto, ad una storia del

⁶⁰ Cfr. per esempio Slatkes L., “Una luce e uno splendore ineffabili”: *Paesaggi notturni, scene notturne e luci artificiali*, in Strinati C., Vodret R., *Caravaggio e il genio di Roma*, catalogo dell'esposizione, Roma, Palazzo Venezia, 10 maggio 2001 – 31 luglio 2001, Roma 2001, pp.304-337.

⁶¹ Letts R. M., *The night in Italian painting 1550 – 1850*, catalogo dell'esposizione dell'Ashmolean Museum (Oxford) 25 ottobre – 16 dicembre 1990 e dell'Accademia Italiana delle Arti e delle Arti Applicate (Londra), 10 gennaio – 3 febbraio 1991 (seconda edizione italiana, *Italia al chiaro di luna : la notte nella pittura italiana 1550 – 1850*, Il Cigno Galileo Galilei Edizioni, Roma 1990). Qui si legga il saggio di Penny N., *La notte nella pittura veneziana tra Bellini ed Elsheimer*, in Letts M. R. a cura di., *Italia al chiaro di luna: la notte nella pittura italiana 1550 – 1850*, titolo complementare *Italy in moonlight: the night in Italian painting 1550 – 1850*, Londra, Accademia Italiana delle Arti e delle Arti Applicate 10 gennaio 1991 – 2 marzo 1991; Oxford Ashmolean Museum, 25 ottobre 1990 – 16 dicembre 1990, Il Cigno Galileo Galilei Edizioni, Roma 1990, pp.21-44. Pur per una mostra di carattere divulgativo, la notte è stata anche al centro di una recente esposizione organizzata da Marco Goldin: *Tutankhamon, Caravaggio e van Gogh : la sera e i notturni dagli egizi al Novecento*, catalogo dell'esposizione, Vicenza, Basilica Palladiana, 24 dicembre 2014 - 2 giugno 2015, Linea d'Ombra, Crocetta del Montello (Trevise), 2015.

⁶² Schuster P. K., Vitali C. a cura di., *Die Nacht : Bilder der Nacht in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, catalogo dell'esposizione, Monaco, 1998-11-01/1999-02-07, Monaco 1998.

⁶³ Si può ricordare, a questo proposito, la sintesi lineare proposta da Nobile U., *Il bambino, il fuoco, la luna, la candela : i notturni nella pittura*, EdUp, Roma 1999.

⁶⁴ Damish H., *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*, Éd. du Seuil, Paris 1972

⁶⁵ Nova A., *Il libro del vento : rappresentare l'invisibile*, Marietti 1820, Genova 2007.

⁶⁶ Bisello L., *Sotto il manto del silenzio : storia e forme del tacere, secoli 16.-17.*, L. S. Olschki, Firenze 2003

nulla⁶⁷. Racconti cioè centrati su oggetti teorici dai bordi vaporosi, che vivono ai confini dell'esperienza sensoriale e concettuale. Che la notte fosse anche vacuità, ed una vacuità di percezione, lo avrebbero del resto ribadito pensatori di diversa levatura dall'antichità classica fino ad oggi. Tra Aristotele, Leonardo, Scaligero o Aguilonius, e nonostante alcune eccezioni, tale evidenza "nichilistica" della percezione notturna è un rimando continuo alla sua difficile comprensione eidetica oltre che sensoriale e fisica. E almeno in parte, una storia della notte in figura può essere interrogata muovendo da tale conclusione di frontiera, ravvisabile fin dalle origini della sua elaborazione tecnica e molto esplicita nei testi critici che hanno sondato per primi le sue potenzialità espressive pitturali, a partire dalla visualità di Rudolf Arnheim⁶⁸. "Quant à la représentation de la nuit, scriveva quindi Paulette Choné, elle a quelque chose d'aussi virtuel que celle de la poussière et de l'écume, de l'éclair que déchire les nuages. Elle dépasse les ressources de la peinture, à l'exemple de prodiges cosmiques tel que la tempête ou les déluges ..." ⁶⁹. In un certo senso, interrogare la notte pittorica implica spostare il punto dell'osservazione ponendolo in una circostanza ricercatamente alterata e marginale. Questo è anche il senso del progetto intellettuale che guida gli studi di Baldine Saint-Girons sul soggetto. "La nuit est un objet ambigu, scrive, différent de l'obscurité, et si mon dessein est l'introduire à l'Académie, c'est à cause du scandale qu'elle soulève: dans quelle mesure put-on adopter un point de vue luministe sur la nuit? Davantage: si parler d'une lumière de la nuit a un sens, à quelle subversion du concept de "lumière" cela nous oblige-t-il?" ⁷⁰. Il libro di Saint Girons⁷¹ (*Les Marges de la nuit*) del resto, è sostanzialmente filosofico e interessato a fare della notte il pretesto storico per mettere in moto, come scrive l'autrice, "une philosophie artiste" dove il notturno, proprio in quanto tema della frontiera estetica e concettuale, diventasse il soggetto coerente di una storia dell'arte libera da uno storicismo positivista. "Fare storia della pittura a partire dalla notte" significava per lei partire dalla sua marginalità, dalla sua alterità: "qu'une autre histoire de la peinture est possible à partir de la nuit: une histoire délivrée de la figurativité et de la perspective; et soucieuse de chromophanies, de marges et de résonances" ⁷². Tale tappa estrema della riflessione critica sul tema, tra Damish e Derrida, pone una questione nevralgica, per nulla insensibile, anche nel suo aspetto più tradizionale, ad una attenzione concettuale rivolta alla funzione "capovolta" e "anti-normativa" del notturno. La nostra

⁶⁷ Givone S., *Storia del nulla*, Laterza, Roma 1995 (ultima edizione 2008)

⁶⁸ Arnheim R., *Art and visual perception*, Faber & Faber, Londra 1957, in cui un ruolo non marginale lo giocano luci e ombre, pp.300 e ss.

⁶⁹ Choné P., *L'académie de la nuit : Louange et science de l'ombre au XVII^e siècle*, in *L'Âge d'or du Nocturne*, cit., pp. 17-62, p.26.

⁷⁰ Saint Girons B., *Academia nox : l'expression picturale de la nuit*, in Barbé J.P., Pigeaud J., a cura di., *Les académies : (antiquité - XIX^e siècle) ; sixièmes "Entretiens" de la Garenne Lemot*, Presses de l'Université Laval, Québec 2005, 191-214, p.192.

⁷¹ Baldine Saint-Girons, *Les Marges de la Nuit*, Les Éditions de l'Amateur, Paris 2006 p.9. Della stessa autrice si rimanda anche a Saint-Girons B., *La peinture et la nuit*, in Trottmann C., a cura di., *Du visible à l'intelligible : lumière et ténèbres de l'Antiquité à la Renaissance*, Champion, Paris 2004 pp.281-325. Saint-Girons B., *Academia nox : l'expression picturale de la nuit*, in Barbé J.P., Pigeaud J., a cura di., *Les académies : (antiquité - XIX^e siècle) ; sixièmes "Entretiens" de la Garenne Lemot*, Presses de l'Université Laval, Québec 2005, 191-214, p.192

⁷² Saint-Girons, *Nuit*, op. cit., p.17.

notte di frontiera, in un certo senso, in virtù di uno status ontologico “altro”, sembra essere diventata il pretesto per l’invenzione libera e disinteressata di una metodologia critica altrettanto di frontiera, applicando alla storia – si direbbe – il medesimo senso anti-classico che gli studiosi del Rinascimento, *a latere*, avevano affidato alla notte tra l’Anti-Rinascimento di Eugenio Battisti⁷³ e le “impressioni espressioniste” di Jean Bousquet⁷⁴. I lavori esegetici di Paolo Berdini sulla retorica religiosa di Jacopo Bassano e l’approccio filosofico in *Ténèbres sans leçons* di Itay Sapir, evidenziano, sotto profili teorici diversificati, proprio il tentativo di pensare l’immagine in notturna come un caso eccezionale del panorama pre-barocco, comprensibile come un vero e proprio superamento delle estetiche precedenti e definibile in stretta correlazione ai risvolti culturali e filosofici coevi, fossero essi quelli della Controriforma (Caravaggio) o quelli dello scetticismo o della scienza galileiana.

Entro queste coordinate, gli studi di Lucia Corrain hanno invece il merito di avere accentuato soprattutto il livello linguistico del “notturnismo” moderno, attraverso il quale categorizzare e studiare tale sconfinamento notturno. Muovendo dal fronte semiotico l’autrice assume cioè una posizione di netto distacco dalle scuole storico-artistiche, che vede legate ad una concezione strenuamente mimetica dell’opera d’arte. Con i suoi presupposti strutturalisti, il dipinto (e nella fattispecie il notturno) poteva essere sganciato dalla teleologia mimetica di antico retaggio vasariano per porsi come una autonoma forma del linguaggio, di cui vedere evoluzione e specificità: permettendo di rivolgere l’attenzione al notturno come ad una sorta di *novum* del *linguaggio* pittorico di inizio XVII secolo. Ma se “in termini di percezione, la notte è quella parte della giornata che, negando la possibilità di vedere distintamente, e perciò di articolare e percorrere visivamente lo spazio, annullando la possibilità stessa di ricondurre a sé uno spazio che è invece normalmente orientato e ordinato a partire dal punto di vista del soggetto”⁷⁵, allora il notturno non potrà che organizzare la sua fisionomia pittorica in quanto strutturazione visibile di tale basica condizione non-percettiva. “L’estensione senza limiti percepibili, senza appigli visivi, come è quella propria della notte, resiste quindi a qualunque tentativo di aspettualizzazione da parte di un osservatore antropomorfo”, ponendosi in un altrove sensoriale e concettuale che deve essere guardato sul piano, appunto, non tanto di una impossibile *mimesis* ma di una più coerente indagine semiotica. La forza del lavoro della Corrain sta infatti nel dedurre dalla grammatica linguistica dei notturni da lei scelti le regole generali che facessero parlare il dipinto attraverso segni iconici specifici: dall’estremizzarsi dell’effetto di luce e di tenebra dovuto alla presenza, *nel* quadro, della fonte di illuminazione, fino ad una ricercata visibilità frammentaria e non totale, a metà tra visibile ed invisibile, definito e indefinito, nonché , “la fusione tra lo sfondo e i frammenti di figure che guadagnano la luce”⁷⁶. È da questa prospettiva che diventa possibile una storia della notte dipinta fatta di anticipi e di proposte tese a quel risvolto finale che è individuato, non senza una puntuale dipendenza da quella

⁷³ Battisti E., *L’antirinascimento : con un’appendice di testi inediti*, Garzanti, Milano 1989, 2 voll. (prima ed. Feltrinelli 1962; ultima edizione, Aragno Torino 1962), in particolare cap.6.

⁷⁴ Bousquet J., *Il Manierismo in Europa*, Bramante editrice, Milano 1964, p.128.

⁷⁵ Corrain L., *Semiotica dell’invisibile*, cit., p.1.

⁷⁶ Corrain L., *ivi*, p.25.

tradizione storico-artistica che l'autrice stessa critica, con la cultura caravaggesca o affine. I fondamenti teorici dello studio di Corrain conducono a risultati coerenti e importanti, ma rischiano di "monotonizzare" una fenomenologia artistica più complessa sotto il profilo pratico e teorico. La Corrain riesce nell'esercizio ermeneutico che deriva da questo fondamento teorico, perché assume i primi decenni del Seicento come campo di prova della sua analisi (Caravaggio, Elsheimer, Gherardo delle Notti, Stomer, etc.), non confrontandosi se non tangenzialmente con gli sviluppi precedenti e paralleli alle scuole che studia, e quindi indirettamente eludendo l'estrema complicità della fenomenologia della notte storica, che trova proprio nei decenni precedenti il Seicento il suo momento di più evidente e ed esplicita maturazione. Se i canoni di Wölflin riescono a fare scaturire elementi di una grammatica figurativa che non manca di una certa coerenza interna e trans-temporale, è chiaro come i vuoti di Cambiaso stridano con la bruma pregna di Bassano, gli spazi alti di Campi soffochino le prospettive lunghe di Tintoretto, la candela fatua di Palma il Giovane sia fredda rispetto ai fuochi saturi di Mazzola Bedoli. Anticipare l'asse del lavoro dal Seicento al Cinquecento avrebbe implicato del resto, tra le sue principali conseguenze, lo smarrimento di quella chiarezza e uniformità "grammaticale" che la Corrain riconosceva al notturno naturalista e che invece le molte scuole tardo-cinquecentesche, di fatto, non avrebbero ancora potuto mostrare. Anche perché la fiducia nelle possibilità "autonome" del linguaggio pittorico, capace di per sé di raccontare il senso ultimo delle immagini, se ha senza dubbio una validità teorica, più difficilmente potrebbe eludere le questioni, pure fondamentali, proposte dalla tradizione iconologica, che invece l'autrice non assume perché estrinseche, rischiando di smarrire così, però, quell'ideale compenetrazione di immagine e pensiero che aveva peraltro determinato il valore stesso delle iconologie moderne (Ripa, Danti, etc.).

L'osservazione del notturno pittorico nel suo insieme organico, forse, sembra porci questioni meno astratte e dai confini meno definibili, anche perché immette, propriamente, non tanto dentro un percorso limpidamente unidirezionale, quanto piuttosto in un dinamismo proteiforme e cangiante, strutturalmente instabile perché non centrato su un genere nitido dai contorni puri. In questo modo, operare gerarchie di stile potrebbe impedire il riconoscimento di un'accezione sperimentale ma processuale sul corpo della pittura, che ha vertici multipli, e comunque non polarizzabili intorno ad una singola interpretazione poetica (nella fattispecie caravaggesca).

Quanto ne emerge è, da una parte, la difficoltà nel dedurre una linea storiografica unitaria sul tema, inevitabilmente protesa a diramazioni critiche e analitiche coerenti con lo statuto "nebuloso" e plurale della notte simbolicamente o poeticamente intesa. Dall'altra la consapevolezza con cui se ne è colta l'estraneità dai canoni classici codificati. Una storia pittorica della notte moderna dovrà riconoscere, allora, come la condizione concettuale e simbolica della tenebra debba essere meditata riconoscendole, in un certo senso, una spiccata e radicale originalità strutturale. Quella, in ultima analisi, che portava Manzini a fare della Notte la compagna di Dio, e che induceva Bruno a porre la statua dell'Infigurabile della Notte-materia ai confini sostratici della conoscenza.

3. In eodem spiritu

Sotto il profilo letterario, comunque, resta aperto l'insieme delle possibilità euristiche che si schiude laddove si ponga il problema diretto di un'interrogazione organica del notturno figurativo impegnandosi a vederne gli sviluppi possibili senza abdicare ad accettarne l'intrinseca pluralità morfologica e semantica, pensata storicamente tanto in virtù della qualifica "altra" che lo contraddistingue quanto dell'atmosfera ideale e gnoseologica che la determina.

La ricerca che si presenta si è impegnata quindi comprendere e contestualizzare gli sviluppi artistici relativi alla rappresentazione della notte tra XV e XVII secolo, tanto indagando le peculiarità formali che ne hanno definito il profilo estetico nel corso dell'età moderna, quanto approfondendo gli orizzonti eidetici che hanno fatto da sfondo all'apogeo della sua fortuna storica nell'Italia della Controriforma. Alla luce di un approccio critico interdisciplinare, prevalentemente orientato verso paradigmi ermeneutici di stampo iconologico, l'immagine dell'oscurità è stata interrogata con uno sguardo stereoscopico che tentasse di considerare la sua fenomenologia artistica secondo assi di studio sincronici e diacronici, con particolare attenzione alle ragioni teoriche e poetiche che ne hanno accompagnato lo sviluppo, e alle implicazioni simboliche e spirituali affioranti dalla preponderante desinenza sacra del "tenebrismo" tardo-rinascimentale.

A guidare il processo della ricerca è stato quindi il tentativo di osservare storicamente la compenetrazione tra un ordine di sviluppo formale e le cause e le ragioni sociali e culturali che ne hanno sotteso lo sviluppo in un arco di tempo che vede, e la letteratura critica ce lo mostra attivamente, una vera e propria parabola stilistico-formale, tra i primi passaggi della figurazione quattrocentesca dell'ombra fino alla magnificazione visuale della tenebra nell'Europa del primo Seicento.

Il Cinquecento mostra d'altronde l'elaborazione graduale del dipinto a lume di notte, perché impara a scoprire, in virtù di una raffinata sensibilità naturalistica, le potenzialità espressive dell'ombra e dell'oscurità. La fine del secolo mostra anzi l'inedita fortuna di poetiche tenebrose, concentrate sulla qualità estetica della notte e contraddistinte spesso dall'impiego di lumi artificiali che ereditavano i risvolti delle complicate teoresi cinquecentesche intensificandone però, in alcuni contesti, la pregnanza estetica. Questo studio si offre quindi di comprendere e osservare quali siano le ragioni che hanno sotteso e fatto da sfondo alla visibile fermentazione di una logica visiva inaudita di cui la gravità dell'oscuro e l'indefinito dell'ombra fossero moventi imprescindibili e i cui presupposti speculativi, fondati su questioni filosofiche e scientifiche antiche e medievali, fungessero da radicamento tecnico e gnosico generale.

Per questo lo scritto che si presenta vuole essere prima di tutto un racconto. Il racconto di come la pittura avesse elaborato l'immagine dell'oscurità, di come ne avesse compreso ed espresso in figura, gradualmente, nell'età del Rinascimento, la vocazione liminare consona al suo ambiguo e sfuggente statuto ontologico. Il complesso emergere della problematica della tenebra nella fisionomia pittorica di età moderna sembra configurarsi come il prodotto in divenire di un complicato processo creativo che mobilita e sottende variegata

concezioni dell'arte e delle sue funzioni e le cui radici, individuabili nel corso del Cinquecento al crocevia di intuizione naturalistica, sperimentalismo anticlassico e simbolismo filosofico, interrogano di volta in volta la validità significativa dell'oscurità, mettendo a nudo le ragioni intellettive e concettuali che ne hanno reso appieno possibile l'estrinsecazione pitturale.

Pare derivarne un andamento vagamente spiraliforme e mobile che sembra alimentato, d'altro canto, da un argomento soggiacente e continuativo, il quale costituisce il filo della ricerca, la sua anima. Si vorrebbe mostrare come la processualità che conduce all'epifania compiuta del notturno nello scenario pre-barocco, ovvero la sua maturità storica, riveli un'intrinseca connotazione espressiva, discussa in forme unanimi dai trattatisti rinascimentali e derivata dalla qualità parentetica e universale dell'esperienza vitale della tenebra nel momento in cui questa fosse stata cristallizzata in formule visive; tale sostanza poetica, problematizzata fin dalle origini (Alhazen, Alberti, Ghiberti, Leonardo, etc.), attendeva circostanze adeguate per potersi palesare sulla scena artistica compiutamente, e la riflessione sul sacro mossa per l'immagine dall'età tridentina, non ha fatto che predisporre categorie adeguate perché i presupposti tecnici e pratici relativi all'immagine dell'ombra e della tenebra apparissero "massimalizzati", coerentemente con l'atmosfera socioculturale in cui si inserivano.

Un *novum* formale, ci diceva d'altro canto Aby Warburg, nella sua specificità, riflette l'insieme di un processo culturale in atto, e l'oggetto della nostra analisi è in effetti qualcosa di molto preciso e al contempo assai sfrangiato e plurale. È preciso perché si configura come un procedimento riconoscibile, a cui la letteratura antica ha dato un nome (*fingere la notte* o sinonimi) e che la critica moderna ha pure individuato sommariamente entro categorie più fluide ed aperte, ancorché da setacciare, come *Luminismo*⁷⁷, *Notturnismo*⁷⁸ o *Tenebrismo*⁷⁹. Ma è plurale perché il tentativo di rendere conto scientificamente delle

⁷⁷ Il termine "luminismo" è motore concettuale dell'opera di Arslan sulle poetiche di lumi e di ombre venete tra XVI e XVII secolo. Arslan E., *Il concetto di "luminismo" e la pittura veneta barocca*, Bocca, Milano 1946; il concetto di *luminismo* ha un'origine formalista e puro-visibilista. Luminismo significa, una declinazione del linguaggio pittorico tendente a valorizzare gli effetti del lume nella costruzione plastica del dipinto. Grassi L., Pepe M., *Dizionario di Arte*, UTET, Torino 1995, ad vocem. Tra i primi autori ad impiegare tale parola si può ricordare Adolfo Venturi, per esempio a proposito di Andrea del Sarto, "per intenti luministici anziché formali", Venturi A., *La pittura del Cinquecento*, Hoepli, Milano 1925 vol.9, p.543

⁷⁸ Stando al modo in cui Luciano Berti lo discute a proposito di Francesco I, Il termine *notturnismo* sembra designare non tanto il linguaggio figurativo o una peculiare modalità pittorica, che si esprimesse secondo formule di ombre e luminescenze, quanto piuttosto una propensione psicologica capace di suggerire la pregnanza dell'elemento irrazionalistico, alambiccato, mostruoso di molta cultura manieristica cinquecentesca. Cfr. Berti L., *Il principe dello studiolo : Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Einaudi, Firenze 1967.

⁷⁹ La pittura tenebrista è definita dalla preponderante presenza demandata all'oscurità nello spazio del quadro, e inquadra in particolare la tradizione figurativa primo-seicentesca che fa capo all'arte caravaggesca. Il termine "tenebrismo" accenta ovviamente, più che il dialogo polarizzato di lume e di ombre, il sostanziale protagonismo del colore fosco della tenebra a cifra estetica riconoscibile del quadro. Il Grassi-Pepe ne sottolinea, appunta, la derivazione caravaggesca, guardando in particolare agli scritti di XVIII e XIX secolo. Il *tenebrismo* che Lanzi riconosce a Pagani e a Cardi rende conto, però, di come il fenomeno fosse leggibile ben oltre linee critiche univoche o polarizzate. Lanzi parla

modalità formali del suo darsi e delle proprietà semantiche che vi sono impastate, è argomento già chiaramente mostrato dai Discorsi sulla Notte presentati prima. Lo spirito universale della notte parla molte lingue e sussurra all'uomo cose infinite.

Luigi Pareyson suggerisce nella sua estetica una prospettiva di lavoro proprio in questa direzione: “la forma, in quanto riuscita, è il risultato di tentativi, legge di organizzazione a sé stessa, principio regolatore di ulteriori formazioni”. Una qualsiasi forma è pensata come processo formativo e come risultato, è la ricerca di una perfezione che si concretizza plasticamente a compimento di essa ma nella quale si mostra l'intero organico processo che l'ha internamente corroborata, fin dal principio: “non riuscirebbe a vederla come forma chi la considerasse soltanto nella sua compiutezza e non la vedesse soprattutto come compimento, conclusione, risultato”⁸⁰. Come a dire che la *realizzazione* di un fine poetico, in quanto costruito lungo un processo temporale, addenssi creativamente quanto ne ha costituito lo sviluppo organico, lo mostri e ne sia plasticamente determinato, in una tensione stabile e dinamica insieme il cui prodotto compiuto trasporta corporalmente l'insieme dei momenti che hanno costituito il suo procedere e, appunto, il suo compiersi.

L'osservazione della “struttura stratificata” che deriva da un simile metodo di analisi (Wellek⁸¹), la cui evoluzione è seguibile secondo tappe essenziali, è quindi il centro dell'interesse di questo lavoro: in questo senso ci interessa la *notte* come *forma*.

La storia figurativa del notturno riguarda poi il modo in cui questa atmosfera naturale o artificiale vuota, così densa di plurali significati simbolici derivati dalla sua alterata percepibilità “fisiologica”, fosse stata resa raffigurabile in certi modi e in certi spazi, e le modalità in cui fosse stata attualizzata la sua eloquenza visiva. Più precisamente, quindi, non si tratterà *strictu sensu* di un racconto del “notturno” inteso in una singola accezione narrativa o iconografica (dipinti di stelle, di volte, di lumi di luna, di fuochi, di eclissi, etc., più o meno radunati in una visione complessiva, in uno schema), ma la storia di *come* la pittura si fosse resa capace, dal punto di vista formale, di rendere conto delle qualità interne della tenebra (simboliche, filosofiche, concettuali, etc.) affidate dal mondo sociale che l'ha pensata e discussa, per poi declinarne, di volta in volta, le plurali potenzialità espressive: ci si chiede anche cosa avesse reso il notturno, osservato nella sua proteiforme evoluzione rappresentativa, una “forma significante”. Anche per questo si è usato nel titolo il lemma *oscurità*: se tenebra mantiene un'accezione più radicale e forte, anche grazie alle implicazioni simboliche che la attraversano, e *notte* codifica più propriamente una situazione cronologica e temporale, ovviamente aperta per metonimia ad emisferi concettuali variegati, la parola *oscurità* (radice ind. *(s)keu- che significa “coprire”, “avvolgere”⁸²) – sarà oggetto del secondo e del terzo capitolo – permette di cogliere meglio la condizione vaga, sfuggente e indeterminata che da un punto di vista stilistico farebbe da sfondo all'immagine notturna,

di tenebrismo anche a proposito di Mastelletta e di alcuni aspetti dell'arte veneziana seicentesca. Cfr. Grassi, Pepe, op. cit., ad vocem, “tenebre”, “tenebrismi”.

⁸⁰ Pareyson L., *Struttura della formatività*, in Pareyson L., *Teoria dell'arte*, Morzorati, Milano 1965, p.116.

⁸¹ Si rimanda alla fortunata opera di ermeneutica di Wellek R., Warren A., *Theory of literature*, Cox & Wyman, London 1942.

⁸² Pokorny J., *Indogermanisches*, op. cit., ad vocem.

ne costituirebbe una sorta di sostrato formale oltre che simbolico, codificato tra Leonardo e Vasari, e quindi studiabile più agevolmente, nonostante la differenza sottile, come specificità di stile, appunto come linguaggio.

Se, come scriveva Warburg sulla scorta del suo maestro Carl Justi, l'erudizione ha la primaria funzione di rendere pensabile un'opera d'arte nel contesto specifico che l'ha costruita e formata⁸³, quasi rattivandola nella sua vita passata, evocata oggi nel rispetto della sua 'aura' antica, indagare l'immagine della notte nella modernità e dei suoi irrevocabili elementi costitutivi non potrà trascurare, parafrasando la nota citazione attribuita a Jacob Boëhme, di leggerla *in eodem spiritu*, secondo l'intelligenza che l'ha ispirata internamente, tentando di adottare uno sguardo di indagine regolato sulle idee che ne strutturavano la comprensione moderna. In questo senso lo scarto epocale di tipo percettivo che abbiamo visto incidere il passaggio alla contemporaneità non può essere elemento trascurato, dal momento che segna una distanza *fisica*, persino tattile oltre che concettuale tra mondi temporali, per un soggetto la cui vitalità spirituale è di fatto agganciata alla sua immediata percezione sensoriale. Si avverte il senso della tesi di Ginzburg, quando si proponeva di comprendere l'"inesplicabile ricorrenza di certi simbolismi" nella storia dell'uomo e rispondeva vedendo nella corporeità, nel sentire "umano" la scaturigine di un simbolismo corporeo comune, il reiterarsi di strutture mentali condivise in quanto naturalmente date e proprio per questo precostituite ad analoghi culturali e spirituali⁸⁴. Su questa premessa concettuale, Pier Cesare Bori coglieva inoltre come "l'universalità e la costanza della produzione simbolica dipendesse non tanto e non solo dalla universale presenza della forma corporea propria e altrui ma molto più dai contenuti affettivi, universali e costanti, che vi sono saldamenti connessi"⁸⁵: cercando sul terreno di una propensione umana comune alla comprensione del mondo la sorgente unanime di simboliche corrispondenti, dove le analogie si dessero appunto per determinate persistenze emotive collegate irrevocabilmente al modo e alle forme della percezione, costituendo il nesso tra livello simbolico "alto" e livello biologico. Bori proponeva così un'ermeneutica infinita perché continuamente attivata dal divenire della storia e adeguata dal linguaggio che "emerge" dall'universale umano, informandone ogni volta una determinata comprensione.

Ne deriverebbe una lettura dell'interpretazione come *adaequatio* continua, tentativo di operare all'interno di un paradigma linguistico secondo l'idea che la conoscenza sia prima di tutto interpretazione e che la sapienza orienti a cogliere "un nesso tra le parti e il tutto, tra l'azione e il pensiero".

Diventa prioritario il tentativo di spiegare l'operazione artistica guardando l'"universale" del processo culturale che la ingloba e la determina secondo una logica appunto pluri-

⁸³ Cfr. Warburg A., *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo rinascimento, conferenza del 1914*, in Warburg A., Bing G., *La Rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1980, pp.285-307, p. 307.

⁸⁴ Ginzburg C., *Storia notturna : una decifrazione del sabba*, Einaudi, Torino 1991.

⁸⁵ Bori P. C., *Per un consenso etico tra culture*, in Bori P. C., *L'interpretazione infinita : l'ermeneutica cristiana antica e le sue trasformazioni*, Mulino, Bologna 1987, p.30

prospettica, in modo da abbracciare l'oggetto di studio interrogandone il necessario polimorfismo. D'altro canto, "ri-creare l'opera d'arte a partire dal sostrato della sua presenza materiale con l'esercizio attivo dello sguardo"⁸⁶, implica l'idea che questo non sia solo inteso nella sua funzione percettiva e fisiologica ma come simbolo del soggetto atteggiato culturalmente e predisposto a recepire più o meno profondamente il senso dell'opera nelle potenzialità che dipendono dalla sua riuscita nel contesto che l'ha raccolta e spiegata fin dalla sua nascita.

Si tratta di una direzione di lavoro che vede nel primo Novecento diverse tensioni euristiche, già certamente avviate a cogliere tale connubio. In particolare l'orientamento della "scienza senza nome" di Warburg⁸⁷, che nelle forme patetiche riconosceva il riproporsi linguistico di una tensione vitalistica e dionisiaca immanente al pensiero dell'uomo dei mondi antichi e presenti, al di là di qualsivoglia astratta idealizzazione; ma anche la diversa proposta critica di Max Dvořák, intesa a riconoscere quei "fondamenti spirituali generali" (*allgemeinen geistigen Grundlagen*), lo sottolinea Riccardo Marchi⁸⁸, che rappresentavano anche lo scarto metodologico del suo *Idealismus und Naturalismus* (1918)⁸⁹ rispetto alle visioni di Riegl o di Wölfflin rivelando l'intenzione a scoprire l'unità di un'esperienza artistica pensata come espressione di una visione culturale e filosofica complessiva.

Ed è in questo senso che appare ancora particolarmente attuale la *Filosofia delle forme simboliche* (dal 1923) di Ernst Cassirer, meditata in stretta coesione all'antropologia olistica della Biblioteca Warburg, e oggetto di riletture storiche e filosofiche recenti, intese soprattutto a mettere in rilievo la connotazione intermediale della nozione di simbolo applicandola tra le altre cose alla realtà culturale del Rinascimento⁹⁰.

Introducendo il tema dei quattro volumi che ne costituiscono l'opera, Cassirer mette in evidenza una sfumatura che sembra particolarmente indicata per guardare al nostro lavoro:

"il primo problema che si presenta nell'analisi del linguaggio, dell'arte, del mito consiste nella questione del come un determinato contenuto singolo della sensibilità possa esser reso portatore di un generale 'significato' spirituale. Se ci si accontenta di concepire tutti questi campi secondo il loro contenuto puramente materiale, e quindi di descrivere i simboli di cui essi si servono semplicemente

⁸⁶ Come notava Otto Pächt a proposito di Sedlmayr, "il vero oggetto della storia dell'arte non coincide con la presenza materiale dell'opera d'arte, perché va Pächt O., *Metodo e prassi nella storia dell'arte*, Bollati Boringheri, (prima ed. 1977) Torino 1994, p.55

⁸⁷ Agamben G., *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in "Settanta" 1975, ora in "aut aut", 199-200, 1984, pp.51-66.

⁸⁸ Marchi R., *Max Dvořák e la storia dell'arte come parte della Geistesgeschichte*, in Dvořák M., *Idealismo e naturalismo nella scultura e nella pittura gotica*, ed. a cura di Riccardo Marchi, Franco Angeli, Milano 2003, pp.109-197.

⁸⁹ Ivi. Prima edizione Dvořák M., *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, Oldenbourg, München 1918)

⁹⁰ Molto significativi, sul rapporto tra Cassirer e Warburg, gli studi di Massimo Ferrari. Si può guardare per uno sguardo generale filosofico sulle forme simboliche Ferrari M., *"Metafisica delle forme simboliche": note su un manoscritto inedito*, in "Rivista di Storia della Filosofia", 1995, pp. 809-837. Per la fortuna critica del pensiero di Cassirer è stato guardato Lazzari R., *Cinquant'anni di studi su Cassirer*, in ivi., pp. 889-921.

secondo il loro essere fisico, si è ricondotti a un complesso di particolari sensazioni, a semplici qualità visive, uditive, tattili che rappresentano gli ultimi elementi fondamentali. Ma si produce ora il fatto meraviglioso che questa semplice materia sensibile acquista, grazie alla maniera in cui viene considerata, una nuova e multiforme vita spirituale”⁹¹.

Il dato sensibile è chiamato alla vita spirituale muovendo dalla sua componente percettiva. E “la forma simbolica si configura come ogni energia dello spirito mediante la quale un contenuto significativo spirituale è collegato a un concreto segno sensibile e intimamente annesso a tale segno”⁹².

Il modo dell’osservazione sovra-significa, quindi, il contenuto della sensibilità assorbendolo in un imprescindibile processo linguistico in atto e in questo senso “il simbolo non assolve una funzione comunicativa o mnemonica né tantomeno retorica, ma diventa l’organo necessario ed essenziale del pensiero”; dal *ché* deriva un concetto di forma, sottolinea Matteucci, che assume un “forte connotato energetico”, appunto processuale. Walter Tega, applicando questa tendenza ergativa all’iconologia antica del Rinascimento, riconosceva nella propensione simbolica cinque e seicentesca, “una mediazione interessata non a innalzare l’uomo... ma a dare all’universo una diversa direzionalità sostituendo alle coordinate cosmologiche, ontologiche, e teologiche tradizionali “alto/basso”, un sistema di riferimento nuovo, che privilegia il centro e la possibilità di un’irradiazione orizzontale dall’*intus* all’*extra*”⁹³.

Nelle sfumature cangianti che la cultura rinascimentale sviluppa nel corso di circa tre secoli, alla luce della persistenza scolastica e aristotelica e in virtù della refrigerante cultura platonica ed ermetica, è stata vista quindi già da Cassirer la concezione di una *humanitas symbolica*⁹⁴, la cui propensione *diacosmica* (Proclo) farebbe del mondo umano un medio-mondo intermediario, uno spazio di compenetrazione fluida tra il regno caotico delle apparenze, ed un trascendente ideale “altro” per cui non si tratterà affatto di pensare una *dogmatica* o una *teologia*, ma “un percorso, un itinerario progressivo, un procedimento scandito e ritmato”, la cui legittimazione intuitiva si fondava sul pensiero di un mondo di mezzo tra l’alto e il basso, dove l’uomo fosse protagonista e sacerdote.

Nel tentativo di individuare le ragioni storiche del dinamismo culturale che sottende le diverse manifestazioni artistiche, la posizione storica di Sedlmayr non sembra, proprio in questa prospettiva, antitetica rispetto a quella di Erwin Panofsky, dal momento che muovendo dalla concezione di arte come *linguaggio* ipotizza – nonostante il limite di considerare l’interpretazione dell’opera d’arte finalizzata ad una singola e univocamente corretta interpretazione (rischiando di perdere il senso dell’apertura potenzialmente infinita dell’interpretandum che dipende da fattori non calcolabili) – una decisiva compenetrazione tra la dimensione percettiva dell’opera d’arte e la lettura contenutistica che da questa è

⁹¹ Cassirer E., *Introduzione e posizione del problema*, vol.I, p.31.

⁹² Matteucci G., *Introduzione a Cassirer E., Tre studi sulla "forma formans" : Tecnica - Spazio – Linguaggio*, Cleub Bologna 2003, p.17

⁹³ Tega W., *Filologie e filosofie simboliche della prima età moderna*, in Angelini A., Caye P., *Il pensiero simbolico nella prima età moderna*, Olschki, Firenze 2007, pp.119-149, p.127

⁹⁴ La modernità delle riflessioni sul simbolo cassireriano si notano bene nella raccolta di saggi introdotti curata da Angelini A., Caye P., *Introduzione*, in *ivi*.

veicolata, all'interno della circostanza socio-culturale aperta che comprende tanto l'artista, quanto l'oggetto quanto il fruitore. Come spiega Luca Vargiu, "l'arte, in quanto linguaggio, è individuata infatti da due fattori: il dato fisico-sensibile da un lato, e il contenuto rappresentativo, la dimensione significativa, dall'altro; essa si configura, pertanto, come sintesi di segno e significato"⁹⁵.

"Solo se i due aspetti sono collegati tra loro in corrispondenza significativa, dice Sedlmayr, e se l'ascoltatore (o il lettore) [o l'osservatore] percepisce e comprende questa corrispondenza, l'opera d'arte è presente nella sua integrità ed io comprendo il suo contenuto, essa mi *parla*"⁹⁶.

È un aspetto tanto più evidente quanto più l'interpretazione è coinvolta a cogliere al suo interno la *funzione* di un'opera in rapporto a chi ne fa esperienza, secondo una prassi che è messa in primo piano, pur da altri punti di vista, tanto dall'antropologia dell'arte (Gell, Freedberg⁹⁷) anche protesa a cogliere i modi della sua *agentità*, quanto dai rinnovati paradigmi neo-funzionalisti (su tutti quello di Carroll)⁹⁸, ma che sul piano ermeneutico comporta la ricercata definizione del movente (sociale, psicologico, etc.) della forma verso determinate direzioni.

D'altro canto la riflessione di Sedlmayr è animata dall'interesse per quell'*a priori* del linguaggio culturale che accomunava – lo notavano Jaś Elsner e Katharina Lorenz – anche l'interesse specifico di Panofsky⁹⁹.

In *La prospettiva come forma simbolica*, facendo dipendere la maturazione degli stilemi prospettici quattrocenteschi dalle concezioni eidetiche sviluppate solo con il primo Rinascimento, Panofsky apriva alla lettura del fatto figurativo pensandolo come luogo visivo dell'addensarsi di una temperatura filosofica e concettuale capace di *informare* il linguaggio figurativo, di farne strutturalmente il luogo pratico – persino tecnico – di una sensibilità e di uno sguardo sul mondo¹⁰⁰.

Trascurare il piano iconologico, come voleva Corrain pretendendo di dare all'opera un'astratta correttezza interpretativa svincolata dall'accidentale estrinseco della cultura, facendone quindi *linguaggio* valevole nelle sue determinazioni segniche autonome, rischia in fondo di smarrire l'idea, questa sì imprescindibile perché storicamente evocata, di una forma che è impastata di pensiero, di perdere appunto la sua *simbolicità*, peraltro ampiamente considerata tanto dagli studiosi medievali quanto da quelli del pieno e maturo

⁹⁵ Vargiu L., *Incroci ermeneutici : Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, Aesthetica Print, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2008.

⁹⁶ Sedlmayr H., *Arte, non-arte, antiarte*, in Sedlmayr H., *Arte e verità: per una teoria e un metodo della storia dell'arte*, Rusconi, Milano, 1984 (1 ed.1978) pp. 291-336, p.294.

⁹⁷ Freedberg D., *The power of images : studies in the history and theory of response*, Univ. of Chicago Press, Chicago 1990. Gell A., *Art and agency : an anthropological theory*, Clarendon Press, Oxford 1998.

⁹⁸ Carroll N., *Philosophy of art : a contemporary introduction*, Routledge, London-New York 1999. Per la contestualizzazione degli studi di Carroll nell'ambito della tradizione formalista si rimanda ai lavori di Francesco Sorce. In particolare Sorce F., *Vincoli del formalismo : la storia dell'arte e il problema della forma*, in "Vincoli", 2009, pp.415-433.

⁹⁹ Elsner J., Lorenz K., *The genesis of iconology*, in "Critical inquiry", 2012, 3, pp.483-512

¹⁰⁰ Panofsky E., *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, a cura di Guido D. Neri, Feltrinelli, Milano 1984; titolo originale, *Die perspektive als 'symbolische Form'*, 1924.

Rinascimento se non del primo Seicento: da Durand a Ricciardi, da Alciati a Bellarmino, da Bocchi a Kircher; anche perché tale dimensione simbolica, per citare Eugenio Battisti, “non ha direttamente a che fare con l’allegoria o con l’emblema ... né si dà affatto una sottovalutazione della rappresentazione, della icasticità, dell’immagine, dell’emozione artistica, ma al contrario un’enfasi sui valori suggestivi e oratorii dell’arte, sulle capacità espressive dell’architetto, della scultura, della pittura”¹⁰¹.

È in questo senso specifico che, nel nostro caso, confluire sul piano dell’arte sacra non è risultato affatto un elemento contingente. Tra Medioevo ed età moderna non si mostra una cesura radicale, né viene smarrita, come avremo modo di vedere più chiaramente, una tensione spirituale indotta, almeno in determinate circostanze, da una concezione sacramentale del linguaggio. Che il notturno venisse a conformarsi più precisamente nell’ambito della ricerca artistica tridentina è piuttosto l’esemplificazione della sua sottintesa ma presente dimensione simbolica, che una concezione relazionale dell’immagine non poteva che alimentare ed ispirare, proprio perché interessata a sovra-significare visivamente gli elementi capaci di istituire un irrevocabile contatto gnoseologico e partecipativo. Se la dimensione sacrale non può prescindere da un’atmosfera simbolica, comprendiamo come sia il livello espressivo del religioso ad avere corroborato un’intensificazione puntuale della tenebra dipinta, come per farne scaturire l’inevitabile profondità di senso che le è propria.

“Un ulteriore compito inevitabile per ogni storia dell’arte, continuava d’altronde Sedlmayr, consiste nel dedurre dalle ‘forze’ che li generano la singola opera d’arte o i fenomeni artistici strettamente uniti dal punto di vista spirituale. Ora questo non si fa più per rendere logicamente comprensibili possibilmente molti fenomeni spirituali di un tempo da possibilmente pochi fenomeni primari (idee), ma per rendere chiara l’origine di quelle fonti che alimentano il sistema fluviale dell’epoca”¹⁰². Andare nel cuore dell’energia creativa di una cultura, cogliere l’unità sostratica delle diverse correnti e dei diversi modi di apparenza.

La forma formans.

Per questo anche Henri Focillon, partendo da posizioni sommariamente formaliste auspicava una *storia dell’arte* che si incontrasse con lo studio della *storia delle religioni*, perché se i “riti” sono simboli vissuti, lo studio della simbolica culturale prepara analogicamente alla comprensione del funzionamento dell’immagine sacra laddove quest’ultima si predisponga al suo utilizzo in senso meditativo, cioè quando il suo spazio di impiego e di ricezione rivendichi, pena la morte del suo significato primario, una circostanza ricettiva che ne legittimi la lettura olistica, trasversale, integrale¹⁰³.

Ecco allora due poli che, in virtù di quanto scritto finora, si proverà a fare coesistere e compenetrare gradualmente nel corso dell’analisi. Un polo “tecnico” relativo alla prassi di produzione dell’immagine – nel nostro caso rispondente *in primis* al fine mimetico rispetto al referente naturale –, ed un polo “eidetico” che ne calamita e ne trasforma l’effettività, ne assorbe e ne metabolizza il divenire, piegandolo e dispiegandolo storicamente. Si costituirà

¹⁰¹ Battisti E., *Simbolo e classicismo*, in Battisti E., *Rinascimento e Barocco*, Einaudi, Torino 1960, pp.3-49, p.11.

¹⁰² Sedlmayr H., *Das Vermächtnis Max Dvoráks*, in *Wort und Wahrheit*, 1949

¹⁰³ A questo proposito si rimanda a Focillon H., *Vie de formes*, Leroux, Paris 1934.

una forma plastica della notte convogliando forze di pensiero che ne dicano eccezionalità e ragione espressiva, raccolta tanto nell'esperienza rappresentativa quanto, in termini omeomorfici, in altre parallele espressioni della vita creativa. Si deduca, allora, dal campo miscelaneo dei linguaggi umani, l'energia simbolica che opera la mediazione.



5. Battistello Caracciolo, *Annunciazione*, Hartford Museum, inizio anni '30 del XVII secolo

È chiaro allora come il punto della nostra osservazione solo parzialmente si profili in senso iconografico, dal momento che si interessa in particolare al *modo* in cui un determinato contenuto narrativo o concettuale è stato “inverato” nell’oggetto figurativo. La prospettiva iconologica adoperata dallo studio pionieristico di Maria Rzepińska è di grande importanza, perché si propone di comprendere quali sistemi valoriali spiegassero, nel primo Seicento, la fortuna dei tenebrismi, cercando trasversalmente nelle altezze del pensiero ad essi coevo (astrologico, spirituale-mistico, alchemico) e riconoscendo alla tenebra un valore concettuale positivo che giustificasse il suo protagonismo scenico, comunque studiato ai limiti della sua fortuna. Mettere il margine della notte al centro dell’operazione ermeneutica, sganciandolo dalla specificità della sua proiezione direttamente narrativa, costituisce così

anche il perno del nostro lavoro, il suo “metodo” etimologicamente inteso: la sua mèta e il suo percorso, la mèta in quanto percorso.

In un certo senso, la diffusione di dipinti a lume di notte sulle soglie del Seicento appare essere l’eredità di almeno un secolo di riflessione e sperimentazione sul soggetto, che si deve considerare in tutta la sua ampiezza per intendere la straniante complessità celata dietro scelte figurativi semplici. In un piccolo dipinto singolare (probabilmente un bozzetto) come l’*Annunciazione* conservata ad Hartford di Battistello Caracciolo (fig.5.)¹⁰⁴, per parlare di un artista probabilmente addentro a circoli intellettuali e accademici aggiornati¹⁰⁵, non si tratterà solo di ricavare storicamente l’originalità della scelta iconografica notturna per un soggetto che solo molto sporadicamente si sarebbe mostrato di notte¹⁰⁶, con tutte le implicazioni stilistiche e storico-artistiche che tale scelta può dimostrare nella cornice¹⁰⁷, qui, della Napoli di Santafe e di Azzolino, oltre che di Capaccio, Basile o Manso¹⁰⁸. Si tratterà anche, certo, di riconoscere come quell’oscurità penetrante, quel tugurio stretto e tetro, abitato da una tenebra che attrae e sostanzia il centro dell’immagine, potesse farsi tramite di significato, aprirsi ad una concettistica possibilità di veicolare immagini, pensiero, a concatenare relazioni dialettiche: potesse diventare “simbolo”, organo del pensiero. Come potesse tradurre, insomma, una pluralità di tropi concettuali, che aprivano dopo un livello storico e letterale¹⁰⁹, ad interpretazioni multiple del fatto rappresentato, tanto in termini ascetici e morali¹¹⁰, quanto in termini cosmici e primordiali¹¹¹, quanto in termini, se si vuole, mistici e spirituali¹¹². Sensi tutti che si

¹⁰⁴ Cadogan J. K., a cura di., *Wadsworth Atheneum Paintings II : Italy and Spain : Fourteenth through Nineteenth Centuries*, Hartford 1991, pp.81-82.

¹⁰⁵ La tesi di un rapporto del Caracciolo con l’Accademia degli Oziosi e con Manso deriva dalle *Vite de’ pittori* di De Dominici per quanto non veda gli studiosi unanimi. Cfr. De Miranda G., *Una quiete operosa : forma e pratiche dell’Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Fridericiana, Napoli 2000, che si dice cauto rispetto alle opinioni di Schultze, favorevole a fare del Caracciolo un accademico.

¹⁰⁶ Necessario il rimando allo scritto di Arasse, che si sofferma sulla prospettiva quattrocentesca per sostenere il suo valore “teologico”, per poi elaborare un capitolo dedicato allo “spazio trasceso” dell’Annunciazione, con accenni di ordine luministico. Arasse D., *L’Annunciazione italiana : una storia della prospettiva*, (prima ed. *L’Annunciazione italiana : une histoire de perspective*, Hazan, Paris 1999), con saggio di Omar Calabrese, Volo, Firenze 2009.

¹⁰⁷ Per inserire il quadrino nella vita artistica di Caracciolo si rimanda a Bologna F., *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, Electa, Napoli 1991.

¹⁰⁸ È ascrivibile a Santafe l’introduzione nella città partenopea della tipologia “fiorentina” di *Annunciazione*. Per uno sguardo generale sul manierismo napoletano: Previtali A., *La pittura a Napoli tra Cinquecento e Seicento*, Guida, Napoli 1991; e Castris L. de., *Pittura del Cinquecento a Napoli : 1573 - 1606 ; l’ultima maniera*, Electa, Napoli 1991.

¹⁰⁹ Per il quale può bastare qui il riferimento alla lettura notturna dell’*Annunciazione* proposta da Francisco Pacheco, Pacheco F., *Arte de la pintura : su antigüedad y grandezas*, Sevilla 1646, pp.231-233.

¹¹⁰ Si pensi a come Padre Emerio de Bonis proponga di meditare sullo spazio chiuso che accoglie l’Annunciazione apprendendo a “chiudersi” al mondo e al peccato, in funzione purificativa. Bonis de., E., *Trattato del santissimo sacramento dell’altare, et del modo di riceverlo fruttuosamente*, Discepolo, Verona 1592, p.62.

¹¹¹ Si rifletta sull’analogia che propone il citato Giuseppe Castiglione tra il Niente e la condizione interiore altrettanto infinita e negativa della Vergine, dove il Niente assume una valenza primigenia, riferendosi prima di tutto alla condizione precedente alla generazione della Luce: “Ma che direste, Uditori, se io affermassi oggi che ‘l Niente fu la principal disposizione per cui la Vergine si rese degna madre del Verbo eterno, e che perciò al Niente dobbiamo grazie del mistero

radicavano, però, all'interno di quella *forma oscura* protagonista dell'immagine, nella sua eclatante predisposizione narrativa ed espressiva, oltre che palesemente capace di tradurre desinenze ermeneutiche ulteriori. Come l'"elemento del cosmo material-spirituale del quadro" (Sedlmayr)¹¹³ distinto in una forma "aperta" e "ottica", per usare i *concetti fondamentali* di Wölfflin, facesse "salire" un insieme di valori eidetici e simbolici, fungesse da luogo e movente dell'esperienza visiva intesa come aspettualizzazione di un significato ulteriore. Certo, questo procedimento si colloca, in un certo senso, nel solco critico scavato dagli studi dello stesso Sedlmayr¹¹⁴, di Millard Meiss¹¹⁵, di David Rosand¹¹⁶, dal momento che muove a cogliere la forma a lume di notte come spazio visivo atto alla sua stessa sovra-significazione, e la nostra analisi tenderà soprattutto ad accentare i modi e le forme del farsi graduale di questa superfetazione. Non propriamente, quindi, la sua interpretazione positivamente intesa: "se il simbolo ci desse la materia per pensare – dice Raimon Panikkar – ci porterebbe alla schizofrenia perché il simbolo, per sua propria costituzione è polisemico, e non possiamo pensare contemporaneamente pensieri diversi senza cadere nella schizofrenia. Ogni simbolo ha poi innumerevoli significati. Non si può interpretare il simbolo perché esso è per sua natura polisemico"¹¹⁷. I semi odierni di un'ermeneutica iniziatica, d'altro canto, stanno aprendo ad un passaggio ulteriore, ricordando con intelligenza quanto nel paradigma interpretativo non solo non debba mancare l'idea di quella "filologica" relazionalità che, in alcuni contesti, l'opera instaurava con il guardante,

dell'Incarnazione e della salvezza nostra? Strano paradosso per avventura, direste voi, ma inespugnabile verità, dico io". Castiglione G., op. cit., p.108. Interessante a questo proposito, tra parentesi, la vicinanza tra l'immagine del *Fiat Lux* di Fludd e l'idea della luce dello Spirito nelle Iconografie mariane (o delle Pentecosti), quasi mostrando un'analogia cosmica e spirituale insieme *sub specie imaginis*, intuitivamente oltre che concettisticamente riconoscibile.

¹¹² È il tema mistico dello Spirito che si genera nel profondo dell'anima. Si ascolti quanto scrive la monaca Turchina Maria Anna Bouquet: "fu nella vita nascosta che la santissima Vergine concepì, prima nella benedetta sua anima e poi nelle caste sue viscere, il figliuolo di Dio e redentor nostro ed è in questa felice vita nascosta e abbassamento che l'uomo riceve i sicuri pegni di eterna vita beata". Citata in Fontana P., *Memoria e santità : agiografia e storia nell'ordine delle annunziate celesti tra Genova e l'Europa in antico regime*, Carocci Roma 2018. Cfr. con i quadri dell'*Incarnazione* del napoletano Gio. Bernardo Azzolino per il monastero e la chiesa delle Turchine di San Cipriano a Genova, che nell'atmosfera notturna su pala d'altare sembrano ribadire essenzialmente tale propensione mistica.

¹¹³ Sedlmayr H., *Due esempi per l'interpretazione*, in Sedlmayr H., *Arte e verità: per una teoria e un metodo della storia dell'arte*, Rusconi, Milano, 1984 (1 ed.1956) pp. 191-222.

¹¹⁴ Paradigmatico e sistematico il testo sulla luce, Sedlmayr H., *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, (prima ed. 1979) Aesthetica, Palermo 2019, cui si può associare l'interpretazione dell'*Allegoria dell'arte* di Vermeer, in cui la luce gioca una funzione "mistica" peculiare, in Sedlmayr H., *Due esempi per l'interpretazione*, in Sedlmayr H., *Arte e verità: per una teoria e un metodo della storia dell'arte*, Rusconi, Milano, 1984 pp. 191-222 (1 ed. *Jan Vermeer van Delft. Der Ruhm der Mlkunst*, in *Festschrift für Hans Jantzen*, Berlin 1951).

¹¹⁵ Sono due gli articoli più indicativa in questa prospettiva di sintesi di forma e significato. Prioritario per intensità e idea è Meiss M., *Light as Form and Symbol in some Fifteenth-Century Paintings*, in "The Art Bulletin", Vol.27, n.3 1945, pp.175-181. Singolare anche l'interpretazione mistica del simbolismo luminoso elaborata in Meiss M., *Giovanni Bellini's San Francis*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 3.1963, pp. 9-30.

¹¹⁶ Che si rifà ai lavori di Meiss problematizzandoli per l'arte più avanzata della Venezia tizianesca. Rosand D., *Titian's Light as Form and Symbol*, in "The Art Bulletin", Vol. 57, n.1, 1975, pp. 58-64.

¹¹⁷ Panikkar R., *Simbolo e simbolizzazione*, in *Mito, simbolo, culto*, Jaca Book, Milano 2008, p.249

ma che ad un livello più profondo, che non sarà oggetto dello studio, lo stesso interprete vi sia attivamente coinvolto. Pena la “riduzione” e “miniaturizzazione”, per citare Vacchelli, della profondità verticale dell’opera, dalla sua funzione “trasformativa”¹¹⁸. Riconoscerne tale valore trasformativo, religiosamente o moralmente inteso (Fumaroli)¹¹⁹, determina d’altro canto una domanda di senso che voglia spiegare la scelta linguistica in relazione a quel movente ultimo, che la determini, la approfondisca in una data direzione.

4. Struttura del lavoro

Restando sul piano morfologico, la prima parte del lavoro ha osservato la nascita di una grammatica figurativa di lumi e di ombre nel corso del XVI secolo: era prioritario, infatti, seguire le modalità della manifestazione percettiva della forma prima di pensarlo come canale di trasmissione di senso. Tra la germinazione teorica quattrocentesca e l’universalismo concettuale tardo-rinascimentale, infatti, si può seguire per molteplici iconografie un’accentuazione nell’elaborazione di stilemi formalistici nuovi relativamente alla poiesi figurativa dell’ombra e della notte. Specificità appunto formale, le cui desinenze “luministiche”, come scrive Arslan, non potevano a loro volta che essere guardate come un processo, uno sviluppo. È stata ripercorsa la letteratura artistica di età moderna con il fine di problematizzare i momenti e le categorie che hanno informato la genesi storica della notte dipinta. Il *De Pictura* di Leon Battista Alberti, gli scritti di Leonardo da Vinci, la *Pintura antigua* di Francisco de Hollanda, le *Vite* di Giorgio Vasari, tra gli altri, sono stati al centro di una disamina integrale polarizzata intorno ai temi della luce, del colore, dell’ombra e dell’oscurità, attraverso cui delineare le coordinate mimetiche ed estetiche entro le quali sussumere il notturno, tra l’eredità dell’ottica e della prospettiva medievale, l’ideale virtuoso della maniera moderna, e la riscoperta di concetti chiave della retorica classica, dalla *meraviglia* all’*illogico* al *sublime*.

Il primo capitolo si è interessato quindi a guardare il problema della rappresentazione della notte ponendolo alle origini della teorica rinascimentale. Il *De Pictura* di Leon Battista Alberti costituisce di fatto il nucleo essenziale di una riflessione sulla pratica artistica che,

¹¹⁸ Recupera la nozione triadica di uomo Vacchelli invita qui ad un’ermeneutica “che non è un tecnicismo né solo una teoria, ma appunto un atto intero, integrale, ancora una volta “simbolico”. Forse, in modo provocatorio, potremmo dire che non possiamo veramente entrare in un testo, in un’interpretazione viva e vivente, se non siamo in qualche modo presenti, attivi e ricettivi con il corpo, con la psiche e con lo spirito”, Vacchelli M., *Per un’ermeneutica simbolica : tra filosofia, religione e poesia*, Simple, Macerata 2012, p.10. Su questi temi si può guardare Cappellini M. R., *Sulle tracce del sogno dell’uomo : a colloquio con Raimon Panikkar tra tradizioni e pensiero contemporaneo*, Mimesis, Milano-Udine 2010.

¹¹⁹ Proprio in senso morale Fumaroli leggeva il dipinto di *Atalanta e Ippomene* di Guido Reni del Prado, vedendo nell’organizzazione dello spazio del paesaggio la risposta scenografica al significato tropologico del mito, condensato in un’atmosfera crepuscolare. Fumaroli M., *L’école du silence, le sentiment des images au XVIIe siècle*, Flammarion, Parigi 1994.

ereditando le questioni empiriche e ottiche del Medioevo e integrandole in una visione estetica di stampo platonico-scolastico, innescava un processo di idealizzazione del modo pittorico che, fondato sui valori dell'armonia e della chiarezza, rendeva pienamente conto di come la posizione marginale della tenebra fosse giustificata, sotto il profilo teorico, dall'oscurità radicale e dall'"assenza di senso" che ne intesse il valore: in tale prospettiva il nero era pensato come un vero e proprio estremo della figurazione, in coerente analogia con il fatto che la pittura del primo Rinascimento non conoscesse, in generale, le qualità plastiche delle ombre, né una riconoscibile teoresi dell'oscurità, giustamente non considerata entro le coordinate visive del tempo se non come confine, limite, appunto *estremo dell'arte* (Alberti). A tale *margin*e del rappresentabile concepito tanto come un vuoto percettivo quanto come una ineludibile condizione di contraddizione figurativa, come tale già osservato da Baldine Saint-Girons, sembra corrispondere specularmente una fenomenologia pittorica tendenzialmente disinteressata alla sua complessa figurabilità, costituendo lo sfondo neutro sul quale si staglia, con una gradualità estetica e concettuale insieme, la labirintica e proteiforme sciografia successiva.

Il secondo capitolo si propone l'obiettivo di seguire la nascita e l'evoluzione della problematica pittorica e concettuale dell'*ombra*, considerata propedeutica alla comprensione storica del dipinto a lume notturno. Con gli scritti di Leonardo, in particolare, si vorrà mostrare come la rinnovata consapevolezza ottica ed empirica dell'ombra, studiata sui medesimi presupposti scientifici dei secoli precedenti, si ammantasse già, ben oltre le speculazioni ottiche del passato, di una patente connotazione estetica e visiva. Si tratterà quindi di vedere come, tra la *prospettiva aerea* di Giovanni Fontana, i fondi scuri e adombrati di Leonardo e l'ombra *malinconica* di Francisco de Hollanda si presentasse un cammino lineare in seno alla pratica artistica che mostrasse la genesi tentennante di una inedita estetica dell'oscurità, sostenuta da un pensiero fondato sull'ideale cortese della *grazia*, tanto incline a comprendere lo sfuggire nebuloso del naturale e dei fenomeni quanto di abbracciare, almeno in potenza, l'estremo tenebroso della percezione con la sua necessaria indeterminazione maculare, all'interno di una rinnovata vitalità della riflessione sull'arte.

Il terzo capitolo si offre di studiare, invece, le modalità in cui tale nascente *oscurità* si fosse posta, nelle teoriche di Giorgio Vasari, come una forma dell'idealismo virtuoso pittorico, le cui declinazioni possono essere seguite nelle *Vite* e pensate all'interno dell'impostazione concettuale dell'aretino e della cerchia intellettuale cui appartiene. Qui la sottile dialettica che si innesca tra l'idea leonardesca di *maniera oscura* e la aggiornata concezione di pittura *finta di notte* rappresenta, sotto il profilo concettuale e terminologico, il filo sottile che permette di intendere con più trasparenza secondo quali modalità fosse lecito inquadrare la vocazione estetica dello sfumato ombroso rispetto alla sua straordinaria ma problematica esacerbazione iconica, ormai consolidata a metà Cinquecento da maestri appartenenti a diverse scuole artistiche in Italia come in Europa. La notte era entrata di fatto tra i motivi della modernità dell'arte, abbastanza da costituirne un elemento fondante e da essere quindi singolarizzata concettualmente nonché pensata pittoricamente in virtù delle sue peculiarità. Si tratterà quindi, e sarà il fine del quarto capitolo, di fare emergere con più chiarezza e distinzione tali qualità espressive del notturno inteso, nella fattispecie, come epifenomeno del lungo processo esplorativo dell'ombra e dell'oscurità. Alcune categorie retoriche

dedotte dagli scritti aristotelici (la *meraviglia*, il *capriccio* e l'*irrazionale*, il *sublime*, il *terribile*) possono d'altro canto spiegare, non senza un soggiacente impulso platonico, il modo in cui tale dinamica figurativa non solo si fosse data in una sorta di speciale autonomia estetica, ma avesse anche raccolto, nel suo germinare, caratteri di patente e intrinseca emozionalità e suggestione, legati strutturalmente alle condizioni morfologiche e stilistiche che la notte dipinta non poteva che implicare e richiedere.

Questi quattro snodi, dipanati tra il Quattrocento e la fine del Cinquecento, sembrano offrire le categorie storiche principali per comprendere secondo quali modalità si fosse generata, nell'arco di circa un secolo di elaborazioni teoriche e pratiche, l'idea-forma della notte, connotata da una sostanziale pluralità di modi e di atteggiamenti pittorici, ma distinta da colorazioni concettuali e retoriche specifiche e riconoscibili.

La seconda sezione dello studio si indirizza ad un'analisi orizzontale di alcuni contesti considerati emblematici per osservare la qualità espressiva e religiosa, alla fine del Cinquecento, di un rinnovato e programmatico interesse per tali elaborate sciografie. Tra i precedenti notturni di inizio XVI secolo e il tenebrismo romano di primo Seicento, la Lombardia di Antonio Campi e del vescovo Carlo Borromeo, la Genova di Luca Cambiaso e dei Gesuiti, la Verona di Felice Brusasorci e del vescovo Agostino Valier, costituiscono tre interrelati nuclei di approfondimento atti non solo a mettere in rilievo l'intuitiva permeabilità tra l'accentuato sperimentalismo a lume artificiale e alcune forme dell'ideale poetico e retorico tridentino, ma soprattutto per sondare, in virtù della funzione simbolica e partecipativa demandata all'arte sacra, i modi in cui il dipinto notturno, al di là di specifiche varianti iconografiche, mobilitasse una catarsi emozionale coesa alla vocazione tanto trasformativa quanto tropologica dell'immagine religiosa nonché comune alla simbolica culturale e devozionale.

In questo senso, ad una aperta problematizzazione dell'immagine notturna in rapporto alla rilevanza spirituale della sua simbologia tra Medioevo ed età moderna, sviluppata in un capitolo introduttivo orientato a mettere in rilievo l'attività ergativa che ne in-abita la funzione meditativa¹²⁰, gli elementi considerati determinanti nella profilatura del movente religioso dell'immagine della notte saranno osservati nella loro riconoscibile attualizzazione contestuale con un'analisi sincronica che ne interroghi le diverse ma concatenate espressioni in atmosfere socio-culturali che si inanellano proficuamente. La realtà intellettuale borromaica, in questo senso, chiamata ad emblemizzare l'unità di un atteggiamento comune distinto da un'accesa attività di sperimentazione letteraria, retorica e omiletica, intesse lo schermo teorico su cui si proiettano le inflessioni stilistiche e iconografiche che costituiscono gli elementi di maggiore fortuna del notturno tardo-cinquecentesco e i presupposti principali della fortuna del tema all'alba del secolo successivo, tra collezionismo e mecenatismo ecclesiale. Poiché, come scrive Cassirer, "i diversi prodotti della cultura spirituale, il linguaggio, la conoscenza scientifica, il mito l'arte e la religione diventano membri di una grande connessione problematica"¹²¹, ci si propone

¹²⁰ Sul funzionalismo contemporaneo, che ha aiutato a porre la questione più precisamente, si rimanda al lavoro di Carroll N., *Philosophy of art : a contemporary introduction*, London New York : Routledge, 1999, p.144.

¹²¹ Cassirer E., *Filosofia delle forme simboliche : vol.I, il linguaggio*, op. cit., p.13.

una lettura di crocevia che tenti di interrogare le cause culturali e, nella fattispecie, religiose che hanno motivato storicamente, sulla scorta delle implicazioni conformate all'immagine tenebrosa, le ragioni dell'intensificazione della sua programmatica elaborazione.

“L'opera d'arte nasce, del resto, nel raggio di luce che unisce le ‘concezioni’ di un artista ed il suo compito, che gli è affidato dalla società nel cui ambito egli crea”, al di là di commissioni dirette o meno¹²², e se “ai due poli di questo raggio di luce agiscono fattori generali, oltre che individuali, che appartengono in sostanza a tre modi di essere: il biologico, il sociologico e lo spirituale”¹²³, si tratterà di studiare i modi in cui la *formatività* dell'opera si innesti creativamente in un determinato contesto, in modo da plasmarlo e, chiasticamente, da essere spiegata attraverso di esso.

Il sesto capitolo guarderà perciò alla Lombardia di Borromeo con l'intenzione di comprendere i motivi che animano il paradigmatico notturnismo di Antonio Campi per mezzo della comprensione della sua funzione sacra e dei suoi suggeriti rapporti con le scoperte dell'eloquenza spirituale sviluppate dalla cerchia borromea, tra il realismo del semplice parlare e la magnificenza del genere sublime.

Il capitolo successivo studierà, collocandolo nel suo contesto internazionale, il notturnismo devozionale di Luca Cambiaso a lume di candela, risolto da un pauperismo ascetico e meditativo del tutto coerente con alcune forme della riflessione gesuitica zelatoria ed oratoriana riscontrabile in quel momento tra Milano e Genova.

In ultimo, spostando lo studio sulla città di Verona, analizzeremo lo specifico notturno realizzato nel dipinto su pietra nera di paragone, sviluppato soprattutto nel Veneto ed in particolare proprio a Verona, secondo un orizzonte prevalentemente sacro e religioso: abbastanza da esplicitare, pure in virtù di una medialità diversa (la pietra) un orientamento epocale, si direbbe cairologico, appassionato a quell'invisibile oscurità che così spesso si faceva mezzo e ponte dell'esperienza mistica.

*

In un tempo che conosceva ancora la notte nella sua intensità e gravità, perché ne viveva l'esperienza drastica ed aspra, abbastanza da pensarla come “nociva”, “orribile” e “privativa”, sembra che la storia della sua rappresentazione ci dica molto della sensibilità che avevano gli uomini prima delle “rivoluzioni di lume” (o di “luce”) del Seicento e del Settecento. Il timbro spirituale e religioso dell'oscuro, inseparabile dalla sua colorazione demoniaca e caotica, ci restituisce un'occasione nuova per leggere il dialogo tra l'arte ed il suo significato ultimo.

E questa notte stranamente attuale, si tenti, per quanto possibile, di studiarla secondo lo spirito antico.

¹²² Sedlmayr H., *Storia dell'arte come storia dello spirito*, in Sedlmayr, *Arte e verità*, op. cit., p.122 (prima ed. 1949)

¹²³ Sedlmayr, *Ibidem*.

I. Leggerissima rugiada

*Tenebrarum non capimus, nisi sub nigroris specie.
Lucis enim absentia solo intellectu comprehenditur*

(G. C. Scaligero, *Exoticarum exercitationum*,
LXXI)

1. L'attesa

Lo sviluppo critico delle idee pittoriche dell'ombra e della notte si può osservare, all'interno della tradizione teorica rinascimentale, muovendo dalla sintesi di due elementi distinti il cui dialogo complesso costituisce il punto di vista ideale per comprendere i principali risvolti di una cultura della luce in figura: da una parte la tradizione empirica medievale che compenetra e sostiene i risvolti più nuovi della prospettiva artificiale di inizio Quattrocento, dall'altra la persistenza di concezioni estetiche, pure di matrice medievale e di sfondo platonico e aristotelico, che intessono l'immaginario poetico degli scrittori e dei pittori tra XV e XVI secolo. Questi due livelli, lungi dall'essere separabili, definiscono gli snodi prioritari per inquadrare in quale modo, alle origini del dipingere moderno, fosse risultata pensabile la rappresentazione figurativa della luminosità e della luce. Per cogliere questa dialettica nella sua fase aurorale, l'opera trattatistica di Leon Battista Alberti, che qui sarà indagata polarizzando l'attenzione sul *De Pictura*, rappresenta un territorio esplorativo di grande rilievo, tanto per il metodo rappresentativo che propone, mutuato anche dalle ottiche arabe e scolastiche precedenti, quanto per la cordiale sensibilità con cui sente e descrive i fenomeni della luce e del colore, avviando le tendenze principali dei secoli seguenti.

Se è vero, come scrive Michael Baxandall¹²⁴, che la comprensione dell'opera albertiana deve passare attraverso lo studio filologico di ogni suo singolo lemma, senza il quale non è possibile la comprensione integrale della sua proposta intellettuale e pratica, la singolarità che caratterizza la comparsa della notte nello scenario critico di Alberti, pensata in baluginanti passaggi tanto emblematici quanto repentini, apre fin da subito importanti spiragli interpretativi sul significato storico di quello che, a tutti gli effetti, pur nella sua *facies* accidentale, si configura come il primo passaggio della teorica rinascimentale che introduce, seppure a margine, il *nero* della *tenebra* nel cuore del progetto ideale della pittura nascente. Questo *novum* che si esplicita nel dettaglio di poche parole e che si inserisce in un ampio e complesso discorso sulla funzione dei lumi e delle ombre nel panorama della rappresentazione, introduce in realtà ad un plesso problematico di questioni che intrecciano

¹²⁴ Baxandall M., *Giotto and the orators : Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350 – 1450*, Clarendon Press, Oxford 1971, pp.20-22 e 29-31.

e sintetizzano, nella visione albertiana e non solo, tanto il delicato argomento del rapporto tra l'immagine e l'oggetto della rappresentazione, quanto più evidenti dilemmi di estetica e di "proporzionata" rappresentazione¹²⁵.

Da un punto di vista storiografico, del resto, sono queste due tendenze ad avere calamitato la maggior parte degli studi sull'opera di Alberti, innervando due principali traiettorie di metodo impostate su presupposti di ricerca diversi ma non antitetici. Gli studi di Baxandall, di Cecil Grayson¹²⁶, di Anthony Grafton¹²⁷, di John Spencer¹²⁸, tra gli altri, sottolineando la dimensione retorica ed oratoria, e quindi letteraria e filosofica dello scritto albertiano¹²⁹, sottolineavano come il suo disegno intellettuale consistesse nel voler intarsiare una visione estetica rinnovata sotto il profilo pittorico ma altresì ben allignata nelle speculazioni letterarie coeve, rappresentate da autori quali Landino, Bracciolini, o Valla. Dall'altra parte, tra le teorie che spiegano la genesi della *prospettiva artificiale*, quelle che più recentemente ne colgono la matrice medievale radicandola nelle concezioni ottiche della cultura due e trecentesca, pongono un problema storico e filosofico altrettanto nevralgico¹³⁰ facendo del *De Pictura* una tappa essenziale della continuità della sistematica teoria della percezione elaborata su scorta soprattutto aristotelica nei secoli precedenti e con Alberti applicata, programmaticamente, al fatto artistico¹³¹. Tra gli altri, gli studi di Graziella Federici Vescovini, di David Lingberg, di Marc Smith o di Gérard Simon, recentemente di Pietro Roccasecca, hanno accentato con crescente attenzione la portata della relazione tra la scienza ottica che si sviluppa tra il X e il XIV secolo in Oriente e Occidente, tra Baghdad, Parigi Oxford e Roma, e le forme della sua comprensione nell'Italia del primo

¹²⁵ Gli studi sul *De Pictura* di Leon Battista Alberti mostrano un vasto numero di proposte interpretative. Il tema delle ombre è stato toccato soprattutto in una prospettiva prospettica, ma non sono mancati studi appositamente dedicati ad esse, e ai loro effetti sul colore. Alcuni di questi saranno ricordati proseguendo. Basti qui ricordare il primo capitolo di Barasch M., *Luce e colore nella Teoria artistica del Rinascimento*, Marietti, Genova 1992 (prima edizione 1978); Gombrich E., *Light, Form and Texture in XVth Century Painting*, in "Journal of the Royal Society of Arts", CXII (1964), 826-850. Chiaramente centrale il lavoro di Ackerman J. S., *Alberti's light*, in Lavin I., Plummer J., Meiss M., a cura di., *Studies in late medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, 1977, pp.1-27, da leggersi insieme a Ackerman J. S., *On Early Renaissance Color Theory and Practice*, "Memoirs of the American Academy in Rome", Vol. 35, *Studies in Italian Art History 1: Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th Centuries* (1980), pp. 11-44.

¹²⁶ Si consideri in particolare l'edizione critica da lui curata, Alberti L.B., *De Pictura*, a cura di Grayson C., Laterza, Grayson 1975. Si vedano anche i saggi contenuti in Grayson C., *Studi su Leon Battista Alberti*, Olschki, Firenze 1998.

¹²⁷ Grafton A., *Leon Battista Alberti: un genio universale*; editori Laterza, Roma-Bari 2003, in particolare capitoli III e IV.

¹²⁸ Spencer J. R., *Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 20, n. 1/2 (1957), pp. 26-44.

¹²⁹ Baxandall M., *Giotto and the orators*, op. cit.

¹³⁰ Damisch H., *L'Origine de la perspective* Flammarion, Parigi 1987, pp.113-154.

¹³¹ Su questo tema la bibliografia è sterminata. Si nota l'attualità degli studi sull'argomento grazie ai recenti lavori di Lakey C., *Scholastic aesthetics and the medieval "origins" of relief/ "rilievo"*, in Lehmann C., Gramaccini N., Rößler J., Dittelbach T., a cura di., *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip*, Bern 2016. Cfr. Raynaud D., *Optics and the rise of perspective : a study in network knowledge diffusion*, Bardwell, Oxford 2014; Summers D., *Real spaces : world art history and the rise of Western modernism*, Phaidon Press, London 2003.

Rinascimento, istituendo un nesso molto forte tra l'evoluzione di una pragmatica figurativa di ordine empirico e il linguaggio e le categorie del pensiero scientifico medievale. L'eredità di Alhazen, Pecham, Witelo o Bacone, chiara già nei *Commentari* di Ghiberti e meno esplicita nell'opera di Alberti, costituirebbe così un tassello ineludibile per comprendere il determinarsi della speculazione ottica quattrocentesca e la conseguente realizzazione pratica delle immagini¹³². In sintesi, disponiamo di letture “umanistiche” del *De Pictura* che convogliano tanto un elemento retorico e poetico, quanto un'attenzione al processo empirico della regolazione figurativa, in funzione, per così dire, pre-scientifica¹³³.

Questi due fronti interpretativi, lungi dall'essere separati, sembrano trovare una potenziale convergenza in virtù del concetto antico di *imitazione*, che copre un largo ventaglio di significati comprendendo tanto l'attenzione mimetica verso i fenomeni della natura quanto l'ideale che li muove dall'interno. In Alberti, in particolare, tali varianti si trovano in egual misura e permettono di comprendere maggiormente l'intimo dialogo tra una scienza dello sguardo e una già classica tendenza armonica, vitale ancora in Agucchi o nei teorici successivi.

L'idea di *imitazione* illusionistica è riconducibile all'opera di Plinio, che Alberti cita e studia ampiamente. Il mito ovidiano di Narciso diventa il simbolo, nel secondo libro, di un'arte che è prima di tutto incantamento onorato, nobile imitazione della natura che assomiglia il pittore “quasi a un iddio”¹³⁴. È chiaro però quanto potesse essere avvertita come riduttiva una concezione che risolvesse la pratica a mera riproduzione meccanica dei fenomeni naturali. Non è affatto un caso che, nella dizione di Ovidio, Narciso fosse ingannato dalla sua *umbra*, quanto cioè di massimamente sfuggente e finzionale, ed esattamente per questo simbolo perfetto per esprimere l'origine dell'arte pittorica¹³⁵. *Imitazione*, d'altro canto, si dice

¹³² Si farà riferimento, nelle pagine successive, ad un numero scelto di testi fondanti sul tema. Si vedano Newhauser K., Newhauser R., a cura di, *Optics, ethics, and art in the thirteenth and fourteenth centuries*, Toronto, 2018. Smith M., *From sight to light : the passage from ancient to modern optics*, Chicago University Press, Chicago 2015, spt. capp.4-6; Federici Vescovini F., *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo : studi sulla prospettiva medievale e altri saggi*, Morlacchi Editore, Perugia 2003; Simon G., *Archéologie de la vision : l'optique, le corps, la peinture*, Le Seuil, Paris 2003; Smith M., *Introduzione a Alhacen's theory of visual perception*, Transactions of the American Philosophical Society, 2001, p. CLXXXI. Lindberg D. C., *Theories of vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago University Press, Chicago 1976; Ronchi V., *Storia della luce*, Zanichelli, Bologna 1952.

¹³³ Su questo tema si rimanda al noto testo di Kemp M., *The Science of Art : Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, New Haven 1990.

¹³⁴ “Però usai di dire tra i miei amici, secondo la sentenza de' poeti, quel Narcisso convertito in fiore essere della pittura stato inventore; ché già ove sia la pittura fiore d'ogni arte, ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. Che dirai tu essere dipingere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte?”. Alberti, *De Pictura*, op. cit., cap.26. Molto interessanti e profonde, a questo proposito, le intuizioni di Ambrosini A., *Immaginazione visiva e conoscenza : Teoria della visione e pratica figurativa nei trattati di Leon Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti, Leonardo da Vinci*, PLUS-Pisa University Press, Pisa 2008, primo capitolo.

¹³⁵ Sul tema di Narciso cfr. Barbieri G., *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Terra Ferma, Vicenza 2000. Si vedano anche le considerazioni di Belting H., *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente* (2008), Bollati Boringhieri, Torino 2010, pp. 220-230. Il tema dell'ombra “pittorica” sarà ripreso all'inizio del capitolo 4.

in molti modi¹³⁶. E l'opera di Alberti nasconde almeno un'altra sfumatura che non solo non stride con la prima ma ne rappresenta, in un certo senso, la guida, conducendo verso isole ideali più alte e più vere. Sempre alla cultura greca si fa infatti risalire una concezione *eidetica* dell'imitazione, presente già in Platone ma particolarmente chiara nell'opera aristotelica: non si tratterebbe, qui, di una mera riproduzione del vero, ma del suo superamento in virtù del modello che si nasconde dietro le apparenze del mondo. L'idea platonica, che conduceva a negare la sterile e sensuale imitazione esteriore delle cose, condannandola come *imitazione dell'imitazione*, tre volte distante dal suo principio, lasciava spazio ad una concezione "verticale" della *mimesis*, che affidava a questa il compito di guardare alle forme ideali delle cose per poterne riproporre gli effetti in un'operazione complessiva. "Per lo Stagirita la *mimesis* non guardava alla realtà, ma alla sua forma ideale"¹³⁷, e anche in Plotino è chiara l'idea che spinge gli occhi che guardano all'arte di salire verso le forme ideali, dalle quali la natura stessa è stata creata. Porre mente alla *natura* agente, questa "maravigliosa artefice delle cose", come scrive Alberti, significa guardare non tanto, e non solo, ai fenomeni cangianti del mondo, ma al loro cuore nascosto, scopribile in un ordine musicale e limpido, che Alberti esprime con la parola *concinnitas*, e che descrive propriamente il livello ideale anche se non propriamente metafisico, dell'espressione naturale. Tale "legge fondamentale e più esatta della natura", come Alberti la definisce nel *De re aedificatoria*, rappresenta la più matura dimostrazione di un atteggiamento estetico che pensa la natura insieme come *naturans* e come *naturata*, secondo una logica concettuale che si avverterà ancora per tutto il Cinquecento, e che assume la forma di un'arte mimetica duplice¹³⁸. Se la natura è anche facoltà principale ordinatrice, come scrive Patrizia Castelli "l'arte non sarà intesa, infatti, come pedissequa imitazione della natura, ma come un'imitazione di ciò che regola le leggi della natura, facendo scegliere ciò che appare non solo più selettivo, ma più bello dell'ordine del cosmo"¹³⁹. La ricerca della *concinnitas* ideale sarà chiaramente posta da Alberti in questi termini, e l'idealizzazione della forma figurativa che si può seguire nel corso del suo scritto ne è, per il metodo, la decisiva applicazione. Questo era possibile, però, solo a partire da un'appropriazione del sensibile e da una categorizzazione dell'arte che prendesse le mosse dal rapporto diretto con la natura da rappresentare per poi purificarla della sua disarmonia, condurla sul piano di un equilibrio che era anche, seguendo il pensiero tomistico-aristotelico della Scolastica, l'ordine del cosmo, la sua pancalica verità¹⁴⁰. Pierre Hadot scrive che già secondo Aristotele, "la natura agisce come un saggio

¹³⁶ Opera emblematica per molti elementi teorici citati finora rimane lo scritto filosofico di Tatarkiewicz, W., *Storia di sei idee : l'arte, il bello, la forma, la creatività, l'imitazione, l'esperienza estetica*, (ed. 1975, *Dzieje sześciu pojęć*) Aesthetica, Palermo 2017.

¹³⁷ Castelli P., *Estetica del Rinascimento*, Mulino, Milano 2005, p.89.

¹³⁸ Sul concetto di *concinnitas* piace rimandare ad un lavoro di orientamento filosofico e dalla metodica originale. Si veda Di Stefano E., *L'altro sapere : Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, Aesthetica, Palermo 2000, p.18 e ss.

¹³⁹ Castelli P., *Estetica*, op. cit. p.62.

¹⁴⁰ Sul tema della bellezza pancalica nella tradizione scolastica medievale si rimanda a Eco U., *Il problema estetico in San Tommaso*, Edizioni di Filosofia, Torino 1956, ancora ottimo punto di partenza per assaporare con arguzia e precisione il dialogo interno tra le idee della bellezza, della verità, e non da ultima della luce.

artigiano o artista che procede in maniera razionale, non spreca nulla, sa come evitare il troppo e il troppo poco, come far servire un organo a scopi diversi, come compensare un eccesso con un difetto, come realizzare la serie più completa di realtà¹⁴¹; erede di questo pensiero, l'artista albertiano agirà su un doppio livello, conquisterà le regole dello sguardo e ne migliorerà l'apparenza, secondo il metodo classico; anche Leonardo nutrirà una posizione simile scrivendo che la pittura non è tanto figlia della natura, ma sua nipote, perché nasce da ciò che di essa è palese (il fenomeno), mentre la vera natura è misteriosa e in conoscibile: "perché la pittura è partorita da essa natura; ma per dir più corretto, diremo nipote da natura, perché tutte le cose evidenti sono state partorite dalla natura, dalle quali cose partorite è nata la pittura"¹⁴². Per motivi non diversi lo stesso Vasari considerava il "genere" del *ritratto* appartenente alla sfera della mera imitazione esteriore, e proprio per questo, perché non migliorabile secondo ideale, tra le forme dell'arte meccanica¹⁴³; ma ci ritorneremo.

Alla luce di quanto detto, questo capitolo si orienta a guardare alla velata nascita "teorica" del notturno, cui non sembra conseguire né una definita trasparenza nel modo di pensarlo, né tanto meno una precisa coordinata nel rappresentarlo. Per questo terremo in considerazione tre punti considerati emblematici. In primo luogo il rapporto della visione albertiana con la "perspettiva delle luci" e con l'ottica medievale, al fine di rendere conto dello sviluppo del meccanismo mimetico dei fenomeni attraverso lo studio del funzionamento ottico. In secondo luogo la tendenza ad un ideale della chiarezza che metta in chiaro una concezione equilibrata dell'arte, lontana quindi da qualsiasi forma di estremismo figurativo, fosse anche luministico. Ed in ultimo illustreremo il parallelismo pratico dell'arte del XV secolo rispetto ad una embrionale fenomenologia artistica della notte.

Abbiamo già citato Pareyson, a proposito della costruzione dell'opera d'arte: "la forma è il risultato di tentativi, legge di organizzazione a sé stessa, ... compimento, conclusione, risultato"¹⁴⁴. Osservare l'arte quattrocentesca *sub specie noctis* aiuterà a cogliere i primi embrioni di un'inesausta ricerca che troverà la sua maturazione effettiva solo nei decenni successivi, non solo perché il diverso fondamento filosofico e spirituale attendeva a chiedere all'immagine una *adaequatio* formale, ma perché le energie culturali che muoveranno, poi, il rinnovamento che ci interessa osservare, scorrevano nel pensiero come fiumi sotterranei, non erano ancora affiorate ad evocare il senso di un cambiamento a lungo termine, dello stile e quindi del pensiero.

In questo senso, la notte di Alberti è un'attesa.

¹⁴¹ Hadot P., *Il velo di Iside*, Einaudi 2006 (prima ed., 2004)

¹⁴² Su questo tema si veda Vecce C., *Leonardo e il 'paragone' della natura*, in Frosini F., a cura di., *Leonardo da Vinci on nature*, Kunsthistorisches Institut, Firenze 2015 pp.183-205

¹⁴³ Nova A., *Vasari e il ritratto*, in "Horti Hesperidum", 6 (2016), 1, pp.115-178.

¹⁴⁴ Pareyson L., *Struttura della formatività*, in Pareyson L., *Teoria dell'arte*, Morzorati, Milano 1965, p.116.

2. Il modo di vedere

L'orizzonte scientifico e filosofico che ha fatto da sfondo alla "scoperta" della prospettiva artificiale da parte di Filippo Brunelleschi e degli intellettuali e artefici toscani del suo tempo è ben rappresentato dalla figura di Biagio Pelacani da Parma, i cui scritti di ottica e geometria furono, insieme al ricco patrimonio antico, alla base della riscoperta di un atteggiamento empirico relativo alla vista e alla rappresentazione¹⁴⁵. Il Pelacani fu uno dei massimi rappresentanti della scienza matematica del suo tempo, insegnò a Firenze e a Padova, e propose un approccio ai temi della visione senza dubbio di cesura rispetto alla tradizione medievale in cui i suoi studi si collocavano¹⁴⁶. Quest'ultima, di orientamento sostanzialmente platonico, aveva nutrito una concezione trascendentale della luce e l'estetica metafisica che ne era derivata, per quanto non disattenta alla fenomenologia concreta degli effetti luminosi, tendeva a proiettarli in una tensione precipuamente simbolica la cui meta ultima non poteva che essere la verità del divino. Di questo approccio erano esponenti anche i più noti studiosi tra Due e Trecento (Witelo, Pecham, Bacon), che pur prendendo le mosse anche dall'opera empirica di Alhazen, ne proponevano una lettura cristianizzata e allegorizzante, che da una parte sfociava in libri devozionali a "sfondo prospettico", come il *Liber de Oculo Morale*¹⁴⁷, dall'altra sconfinava in visioni di origine dionisiaca, come accadeva nelle opere di Roberto Grossatesta (in particolare il *De luce*), che non avrebbero mancato di influenzare l'intero Cinquecento, Lomazzo e Tasso in primis¹⁴⁸, e che annunciavano la profonda compenetrazione tra l'idea di luce intesa come sostanza spirituale e le forme della sua diffusione prospettica e matematica nel mondo sensibile¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Su questo tema davvero nevralgico si possono vedere diversi studi che saranno ripresi in seguito. Qui basta ricordare soprattutto gli scritti di Federici Vescovini F., *La piramide visiva nelle "Questioni di Prospettiva" di Biagio Pelacani da Parma*, in Sinisgalli R., Schweizerisches Institut, in Sinisgalli R., a cura di., *L'arte della matematica nella prospettiva*, Cartei Bianchi, Foligno 2015, pp.247-278. Federici Vescovini F., a cura di., *Filosofia, scienza e astrologia nel Trecento europeo : Biagio Pelacani Parmense*; atti del ciclo di lezioni "Astrologia, scienza, filosofia e società nel Trecento europeo", Parma, 5 - 6 ottobre 1990, Poligrafo, Padona 1992. Si veda soprattutto Federici Vescovini F., *La prospettiva del Brunelleschi, Alhazen e Biagio Pelacani a Firenze*, in "Filippo Brunelleschi", n.1, 1980, pp.333.348, Fondamentale soprattutto di eadem., *Biagio Pelacani da Parma e l'impostazione gnoseologica delle sue Questioni di prospettiva*, in *Le teorie della luce e della visione dal IX al XV secolo : studi sulla prospettiva medievale e altri scritti*, Morlacchi Editore, 2006, p.319 e ss.

¹⁴⁶ In generale sul Pelacani si veda Massera G., *Biagio Pelacani da Parma e la filosofia naturale alla fine del Trecento*, Parma 1957. Utile anche la biografia redatta per l'Enciclopedia Treccani, Federici Vescovini F., *Biagio Pelacani da Parma*, Treccani, vol.82, 2015.

¹⁴⁷ Il *Liber de oculo morali* di Pierre de la Cypière rappresenta un ottimo caso di applicazione simbolica della prospettiva empirica di Alhazen.

¹⁴⁸ Per Tasso basterà leggere l'opera *Minturno* per accorgersi di quanta parte avesse l'estetica neoplatonica nella sua propensione culturale. Per Lomazzo valga il commento di Roberto Paolo Ciardi e le fonti che il milanese mette a punto nel momento in cui codifica la definizione della luce, nel libro IV del suo *Trattato*.

¹⁴⁹ Su questi temi ancora molto utile lo scritto di Estetica medievale elaborato da Bruyne E., *Ésthetique du Moyen Âge*, Lovanio 1947, che studia ed ordina le diverse concezioni della luce, soprattutto rilevando il loro aspetto simbolico e teologico. L'opera citata Grossatesta R., *La luce*,

L'ispirazione che muoveva le *Questiones super perspectiva communi* di Pelacani, invece, dedotta nuovamente dall'empirismo aristotelico di Alhazen, comportava un atteggiamento analitico diverso riguardo al meccanismo visivo ed era spoglia di pressanti esigenze metafisiche che giustificassero lo studio dei caratteri fisici delle apparenze che di fatto, almeno nella loro mera concretezza visiva, apparivano negati dalle visioni coltivate in ambito platonico, normalmente poco incline a valorizzare il regno ombroso dei fenomeni¹⁵⁰. Con Alhazen e poi Pelacani, la "perspectiva cessa di essere una scienza generale modellata sull'ideale della metafisica aristotelica e diventa una disciplina fisica che cerca le sue regole nella matematica"; "essa diventa una scienza della visione comune", "si fa sperimentale in senso stretto, cioè empirica", si sgancia in ultimo dalle accezioni contemplative platoniche per tradursi in una teoria psico-gnoseologica¹⁵¹, favorendo, come è stato detto, un approccio indagatore sempre più raffinato sul processo della visione e quindi chiaramente propenso a dare fondo, secondo regole geometriche dedotte dall'esperienza sensibile, ad un atteggiamento indagatore di orientamento, appunto, empirico e "razionale".

Era anche grazie alla sua facile accessibilità, del resto, che l'opera di Alhazen, la quale costituiva una prima sorgente di un tale approccio sensibile, aveva funto da presupposto per i più rilevanti risvolti riflessivi medievali sul tema. Se il *De Aspectibus* e il *De crepuscolis* erano stati entrambi tradotti da Gherardo da Cremona¹⁵² il noto Manoscritto Vaticano 4595, datato alla seconda metà del Trecento, testimonia prima di tutto la circolazione di copie dell'opera latinizzata del maestro, che erano ampiamente disponibili nelle Biblioteche pubbliche e agevolmente accessibili agli studiosi e ai ricercatori. Anche Leonardo farà riferimento nei suoi taccuini alla presenza di libri "incatenati" presenti nelle biblioteche del tempo mentre dal *Terzo Commentario* di Lorenzo Ghiberti si ricava il complesso di opere conosciute e studiate nella Firenze del maturo Quattrocento¹⁵³ e che costituiscono

introduzione, testo latino, traduzione e commento di Cecilia Panti e prefazione di Pietro Bassiano Rossi, PLUS-Pisa university press, Pisa 2011.

¹⁵⁰ Per tutti questi temi, ricchi e complessi, abbondano di bibliografia di riferimento. Si vedano gli studi raccolti in Paravicini Bagliani A., a cura di., *Micrologus V: La visione e lo sguardo nel Medioevo*, I / *View and Vision in the Middle Ages*, 2 voll., Spinosa G., *Visione sensibile e intellettuale: semantica della visione medievale*, si veda in particolare Kaluza T., *Voir: la clarté de la connaissance chez Nicolas d'Autrecourt*, e Stabile G., *Teoria della visione come teoria della conoscenza*.

¹⁵¹ Vescovini, *Biagio Pelacani*, op. cit. 2006. Per questo si veda anche Roccasecca P., *Dalla prospettiva dei pittori alla prospettiva dei matematici*, in *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero*, Scienze Treccani, 2013.

¹⁵² Per la divulgazione dell'opera di Alhazen si rimanda all'Introduzione dell'edizione bilingue del *De Aspectibus*. Si veda Smith M., *Introduzione a Alhacen's Theory of Visual Perception: A Critical Edition, with English Translation and Commentary of the First Three Books of Alhacen's De aspectibus, the Medieval Latin Version of Ibn al-Haytham's Kitāb al-Manāẓir*, vol.I, 2001, pp.xix-xxii.

¹⁵³ I riferimenti ottici di Ghiberti hanno indirizzato molto presto gli studi sul terzo Commentario. La bibliografia è molto densa: sono stati guardati Federici Vescovini G., *Il problema delle fonti ottiche medievali del "Commentario III" di Lorenzo Ghiberti e il volgareggiamento del "De Aspectibus" di Alhazen* (1983), appendice I, in Federici Vescovini G., *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo: studi sulla prospettiva medievale e altri saggi*, Morlacchi editore, Perugia 2003, pp.367-424. Imprescindibile un riferimento a Krautheimer R., *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956; Fu per primo Ten Doesschate a confrontare i testi di ottica scientifica allo scritto ghibertiano: Doesschate T., *De Derde Commentaar*

un'evidenza indiscutibile per la formazione di una sensibilità orientata in senso mimetico ed accordata sui coevi raggiungimenti scientifici tra la *Perspectiva communis* di John Peckham¹⁵⁴ e la *Perspectiva* di Roger Bacon contenuta nell'*Opus Maius*¹⁵⁵, fino alla *Perspectiva* di Witelo, tra Avicenna, Galeno, Averroè.

Rispetto alla pratica pittorica, la conoscenza sempre più diffusa di questi testi non agiva infatti soltanto a livello pratico, dando agli artefici gli strumenti tecnici (matematici), ma, come scrive perfettamente Gérard Simon, “elle les rendit intellectuellement possibles en levant les obstacles culturels interdisant de se poser exprssément les problèmes correspondants”¹⁵⁶, agendo cioè a livello strutturale, costruendo per gli artefici un bagaglio teorico che fosse una risorsa di pensiero e di trasformazione di metodo della prassi artistica, che ora si spingeva a ricalcare il processo dello sguardo nella costruzione di una inedita visione dell'arte, tanto per l'intelligenza della spazialità prospettica quanto per il rilievo di *lumi* o per la *luce*.

2.1. La ricezione dei lumi

L'Alberti muove quindi verso accorgimenti empirici invece che metafisici. Nella sua dottrina della pittura, che è scandita in *circoscrizione*, *composizione* e *ricezione dei lumi*, si coglie per la prima volta un'attenzione specifica demandata al problema luministico che mostra, pur sulla base medievale in cui si iscrive, un atteggiamento teorico particolarmente nuovo. Secondo Moshe Barasch, proprio la scelta di affidare alla luce un ruolo così intuitivamente cardinale nell'ideale artistico che Alberti propone segna una svolta radicale nella concezione della *luminosità* nell'arte¹⁵⁷, se non altro perché essa viene indagata nel *De Pictura* in un modo autonomo rispetto al colore, con cui pure mantiene un rapporto privilegiato¹⁵⁸.

Tornando recentemente sul tema, inoltre, Pietro Roccasecca ha mostrato con molta chiarezza come la definizione che Alberti dà della pittura ricalchi precisamente la struttura

van Lorenzo Ghiberti ..., 1940; Parronchi A., *Le misure dell'occhio secondo il Ghiberti*, “Paragone”, 133, 1961 pp.18-48. Più recentemente si veda il più breve intervento di Dominique Raynaud, *Le fonti ottiche di Lorenzo Ghiberti*, in Camerota M., Acidini Luchinat C., *Nel segno di Masaccio*, Galleria degli Uffizi, Firenze, dal 16 ottobre 2001 al 20 gennaio 2002, catalogo dell'esposizione, Giunti, Firenze 2001, pp.79-81.

¹⁵⁴ Peckham J., *Perspectiva communis*.

¹⁵⁵ Bacone R., *Perspectiva*, in *Opus Maius*, pars V.

¹⁵⁶ Simon G., *Archéologie de la vision*, op. cit., p.176.

¹⁵⁷ Barasch M., *Luce e colore*, op. cit., p.37 e ss. Qui sta anche la distanza della concezione di luce di Alberti rispetto alla cultura coeva del gotico Cennino e a quella, non pittorica, restituita dai *Commentari* di Ghiberti.

¹⁵⁸ Edgerton S. Y., *Alberti's colour theory : a medieval bottle without Renaissance wine*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 32.1969, pp.109-134; Edgerton ha sviluppato la tesi dottorale sul tema ottico inerente l'Alberti, Edgerton S. Y., *Alberti's optics*, PhD Thesis, Philadelphia University, 1965.

delle teorie sulla visione diffuse in età medievale¹⁵⁹. Si tratta di un aspetto significativo sotto il profilo ontologico, dal momento che attribuisce al linguaggio figurativo tutto lo spessore gnoseologico dell'impulso percettivo: "l'atto del dipingere è preceduto da un processo di comprensione di ciò che si osserva: il pittore vede il luogo occupato dalla cosa visibile, poi conosce le superfici che la ricoprono e infine ne distingue la loro qualità e i loro colori":

"Principio, vedendo qual cosa, diciamo questo esser cosa quale occupa uno luogo. Qui il pittore, descrivendo questo spazio, dirà questo suo guidare uno orlo con linea essere *circoscrizione*. A presso, rimirando, conosciamo come più superficie del veduto corpo insieme convengano; e qui l'artefice, segnandone in suoi luoghi, dirà fare *compositione*. Ultimo, più distinto discernimento colori e qualità delle superficie, quali ripresentandoli, ché ogni differenza nasce da' lumi, proprio possiamo chiamarlo *recezione di lumi*"¹⁶⁰.

Dalla percezione e dalla conoscenza visiva deriva quindi, in un certo senso, la corrispondente "concretazione" pratica del sensibile nell'arte; "dalla visione del luogo - prosegue infatti Roccasacca segnando il rapporto speculare tra osservazione e prassi - scaturisce la 'circoscrizione', il disegno del contorno del corpo, di come esse si congiungano le une con le altre, la 'compositione della superficie'. Dall'intelligenza della 'recezione dei lumi' origina la comprensione della forma e dei volumi delle singole superfici, dei loro colori e del lume che le investe e dunque la rappresentazione del tono cromatico e di massimi chiari e dei massimi scuri"¹⁶¹. Tale fenomeno di consapevole osmosi tra teoria della visione e pratica imitativa-mimetica comporta per la pittura diverse acquisizioni tanto concettuali quanto linguistiche che accompagneranno la storia critica dell'arte da una parte innervandone l'autocoscienza poetica – la consapevolezza di *realizzare* il visivo –, e dall'altra esplicitando, e qui sta il punto nevralgico, l'inedito tentativo di affidare all'arte imitativa lo scopo di rispecchiare, all'interno della sua specifica vocazione mimetica, l'attuarsi rappresentativo della visione fisica studiata dagli antichi e dalla più recente scolastica.

Per questo Alberti scrive che "dove la pittura studia ripresentare cose vedute notiamo *in che modo* le cose si veggano"¹⁶², sottolineando che punto cruciale del discorso fosse, di fatto, la modalità con cui la percezione ottica si offrisse, tanto suo *come* almeno quanto il suo *cosa*. E poiché, come scrive Federici Vescovini, "vision requires three things: seer, seen, and light; the process of cognition is based on the rules of vision, or of the *perspicere*"¹⁶³, la funzione

¹⁵⁹ Roccasacca P., *La definizione della pittura di Leon Battista Alberti nel De Pictura e la teoria delle caratteristiche visibili del De Aspectibus di Albacen*, in Ebert-Schifferer S., Roccasacca P., Thielemann A., a cura di., *Lumen, Pictura, Imago*, pp.9-37. La discussione completa del testo si trova in Roccasacca P., *Filosofi, oratori e pittori. Una nuova lettura del De Pictura di Leon Battista Alberti*, Roma 2017.

¹⁶⁰ Alberti, 2011, *Liber II*, 6, 3-8.

¹⁶¹ Roccasacca P., *La definizione ...*, op. cit. p.12.

¹⁶² Alberti L. B., *De pictura (redazione volgare)*, a cura di Lucia Bertolini, Polistampa, Firenze 2011, cap.30.

¹⁶³ Federici Vescovini G., *New origins...*, op. cit., p.75.

della luce diventa primaria tanto per la comprensione percettiva degli oggetti da imitare (il cosa: la plastica dei corpi, lo spazio, etc.) quanto per la proiezione del processo visivo nella costituzione dell'immagine; come vuole Simon “le rendu de la lumière elle-même, puisqu'elle est devenue ce qui spécifiquement stimule la vue” è primaria conseguenza fondamentale che deriva dalla scelta di sistematizzare in una visione coerentemente imitativa le idee dell'ottica tradizionale¹⁶⁴.

La pratica artistica del lume e dell'ombra funziona anzi analogicamente rispetto allo sguardo e ne ripete la forza plastica:

“così farebbono: prima quasi come leggerissima rugiada per infino all'orlo coprirebbero la superficie di qual bisognasse bianco o nero; di poi sopra a questa un'altra, e poi un'altra; e così a poco a poco farebbono che dove fusse più lume, ivi più bianco da torno, mancando il lume, il bianco si perderebbe quasi in fummo”¹⁶⁵.

Si tratta, infatti, di un graduale sovrapporre strato sopra strato, educando nei contorni fissi della *circostrizione* disegnativa la gentilezza delle forme realizzate dall'impressione della superficie, come a voler suggerire che la costruzione chiaroscurale venisse a simulare il processo di invernamento che la luce garantisce nella nostra percezione quotidiana. È un “fuoriuscire”, un emergere graduale. La *ricezione dei lumi* in Alberti nell'economia del suo discorso porta a compimento un processo di riflessione sul valore ottico di lume e di ombra *in nuce* già nelle teoresi aristoteliche medievali. Si trattava, come abbiamo accennato, della necessaria sistematizzazione intervenuta a raccogliere ed ordinare quanto la teorica visiva e, di conseguenza, una certa retorica naturalista della pittura aveva già, in un certo senso, individuato a fondamento della propria prassi senza che ne derivasse una concezione abbastanza unitaria da poter strutturare formulazioni visive precise¹⁶⁶.

2.2. La comparazione

Di tale tendenza ottica, si percepisce tutta la vitalità anche attraverso l'analisi del vocabolario albertiano. L'edizione latina del *De Pictura* (che secondo Sinisgalli succede a

¹⁶⁴ Simon G., *Optique et perspective : Ptolémée, Alhazén, Alberti*, “Revue d'histoire des sciences”, 2001, pp.54-3, pp. 325-350.

¹⁶⁵ Alberti L. B., *De pictura (redazione volgare)*, a cura di Lucia Bertolini, Polistampa, Firenze 2011.

¹⁶⁶ Valgano a questo proposito gli importanti precedenti medievali. Un interessante studio di Peter Marshall aveva mostrato come gli studi di ottica sviluppati alla corte universitaria di Parigi avessero costituito già nel cuore del Trecento le premesse per una riflessione sul valore plastico dei lumi. Le *Questiones super libros Aristotelis de anima* di Nicolas de Oresme e quelle di un anonimo studioso francese a lui coevo, nonché le precedenti *Questiones* sopra il *De Anima* e il *De sensu et sensato* aristotelici da parte di Jean Buridan, rappresentavano i primi passaggi di un'applicazione della scienza della percezione visiva alle possibilità del rilievo e della profondità a partire dalle categorie visuali dello Stagiritico. Marshall P., *Two Scholastic Discussions of the Perception of Depth by Shading*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, Vol. 44 (1981), pp. 170-175.

quella vernacolare¹⁶⁷) ha per il passo sopra citato (cap.30, *supra*) una sfumatura concettuale più sottile¹⁶⁸, perché usando l'espressione *quae sub aspectu veniant* (per tradurre “in che modo le cose si veggano”¹⁶⁹), mantiene un’accezione sfuggente indicando con la parola *aspectus* (letteralmente il *guardare*, lo *sguardo*) l’immagine che noi percepiamo, offerta ai nostri occhi, sottolineando così il rapporto dell’immagine dipinta con il modo personale della sua ricezione ottica, e quindi rispondendo con molta precisione a quella che era una delle principali novità della psicologia percettiva prima di Alhazen e poi di Pelacani, entrambi rivolti a rimarcare come la “conoscenza visiva fosse frutto di una attività sensibile e razionale insieme, per nulla giocata sulla passività del ricevente, ma anzi costruita anche a partire di un ‘sensus agens’, demandato ad un giudizio sensibile matematico razionale del mondo”¹⁷⁰. Si comprende come dipingere l’*aspectus* implicasse la studiabilità delle apparenze percettive e la loro seguente regolazione in rapporto al guardante¹⁷¹.

La cosa tocca direttamente il problema del *lume*. È nota infatti la differenza qualitativa e sostanziale che distanzia il concetto del *lume* da quello della *luce*, per quanto molto spesso essa non risulti chiaramente codificata, come dimostra anche Lorenzo Ghiberti accennando alla questione e scegliendo sempre, per la comodità dei suoi lettori, il termine ‘luce’¹⁷². Fu per primo Avicenna a suggerire la divergenza tra la *luce-sorgente*, *lux*, che spiegava la qualità luminosa della fonte, fosse essa il sole o il fuoco, e lo *splendore* o l’effetto della luce sul mezzo circostante, che in latino usciva come *lume*. Da tali premesse, la tradizione cristiana traeva l’occasione per fare della *luce* (*lux*) la prima forma corporea, una sostanza (Grossatesta, *De luce*¹⁷³), e nel *lume* l’espressione esterna di questa luce primaria; San Bonaventura, che si sarebbe rifatto a Grossatesta, impiegherà *luce* e *lume* in termini equivoci, ma sempre affidando al secondo il significato di “forma accidentale”. Anche in seguito, si sarebbe potuta cogliere una dualità tra il *lume* fluente del divenire del mondo e la *luce* astratta, alta, sorgiva e quindi distante che generava il primo. Nella tradizione medievale, infatti, tanto la *luce* (*lux*) rappresentava la sorgente-divina dell’illuminazione o la fonte fisica

¹⁶⁷ Sinisgalli R., *Il Nuovo De Pictura di Leon Battista Alberti*, Kappa editore, Roma 2006; vedere *infra*.

¹⁶⁸ Nam cum pictura studeat res visas repraesentare, notemus quemadmodum res ipsae sub aspectu veniant *De Pictura*, cap.30.

¹⁶⁹ Alberti, *De Pictura*, Liber II, cap.30.

¹⁷⁰ Si veda l’interessante riflessione di Graziella Federici Vescovini sulla diversità di termini significativi come *Perspectiva*, *Aspectus* e *Visus* nella trattatistica antica sul tema. Federici Vescovini F., *A New Origin of Perspective*, “Anthropology and Aesthetics”, n.38, 2000, pp. 73-81, p.73. Vescovini, op. cit. 206, p.326.

¹⁷¹ Sul tema la bibliografia è ampia e distesa: Scalzo M., *Il colore in Leon Battista Alberti* in Mandelli E., *Colore, luce e materia in architettura*, Firenze 2000, pp.89-93; Arasse D., *Space and light at the origin in modern painting : from Alberti to Leonardo*, Menu M., *Leonardo da Vinci’s technical practice, paintings, drawings and influence*; catalogo dell’esposizione “Leonardo da Vinci. Painter at the court of Milan” at the National Gallery of London (9 november 2011 - 5 february 2012), Hermann, Paris 2014, pp.11-19. Ackerman J. S., *Alberti’s light*, in Lavin I., Plummer J., Meiss M., a cura di., *Studies in late medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, 1977, pp.1-27, da leggersi insieme ad Ackerman J. S., *On Early Renaissance Color Theory and Practice*, in “Memoirs of the American Academy in Rome,” Vol. 35, (1980), pp.11-44.

¹⁷² “Per non costringere troppo il parlare nostro, noi parleremo comunemente come gli altri”, scrive infatti. Ghiberti, *III Commentario*.

¹⁷³ Grossatesta, *Luce*, op. cit.

di essa, mentre il *lume* acquisiva un significato transeunte, diveniente, relativo alla diffusione della *luce* nello spazio, secondo una dinamica che si percepirà invariata ancora in Vasari, Varchi, Agrippa, Lomazzo o Patrizi. Tra le definizioni che offre Witelo nel II libro della *Perspectiva*, il *corpus luminum* è indicato come ogni corpo che diffonde il proprio *lume*, il *corpus diaphanum* come il corpo che subisce (*patet*) il passaggio del lume, e il *corpus umbrosum* come quello attraverso il quale il lume non passa, e in tutti questi casi Witelo parla di *lumen*. *Lux*, invece, come per Ghiberti, descrive del resto una *lux prima*, capace di generare a sua volta una *lux secunda*: una *prima luce* che, per fare un esempio, entrando dalla finestra di una stanza darà origine, in un secondo tempo, ad una *luce seconda* (*lux secunda*) che si diffonde negli angoli¹⁷⁴. Ghiberti scrive, mutuandolo da Witelo, che

“la prima luce è quella la quale dipende principalmente dal corpo lucido infino a tanto (che) trova ostacolo, e chiamasi luce incidente: e di poi si riverbera in verso l’atra parte dove non termina la prima luce: e chiamasi questa la seconda luce riflessa¹⁷⁵”.

Ad ogni modo, la scelta di Alberti in favore del solo *lume* è quindi una scelta di campo che indica il territorio di esercizio analitico della pittura, chiamata ad imitare mimeticamente l’apparenza dei lumi, la loro natura fluida, il loro dipendere dalle circostanze della loro percezione: in un certo senso, il loro essere in relazione con il percettore.

Tale questione è esplicita prima di tutto nel concetto di *comparazione* (lat. *comparatio*) che Alberti applica indistintamente ai diversi concetti geometrici ed ottici che tratta, ma che sembra avere soprattutto sul piano dell’efficacia della luce la sua più alta funzione. Lo scrittore dice infatti che “grande, picciolo, lungo, breve, alto, basso, largo, stretto, chiaro, oscuro, luminoso, tenebroso, e ogni simile cosa, quale perché può essere e non essere aggiunta alle cose, però quelle sogliono i filosofi appellarle accidenti, sono sì fatte che ogni loro cognizione si fa per comperazione”¹⁷⁶. La regola della *comparazione* implica evidentemente che la qualità o la quantità accidentale di un evento o di un oggetto dipendono dal rapporto del guardante con la cosa percepita e dal rapporto di questa con gli altri effetti che ricadono intorno ad essa. Questa regola era stata intesa da Alhazen che la discuteva a proposito dello spazio e a proposito della luce nel suo *De Aspectibus*. Centrato sul tema luministico, però, ha conseguenze estremamente rilevanti anche sul fronte pittorico, perché favorisce l’idea di una sostanziale relatività della percezione luminosa in dipendenza tanto dello spazio della sua diffusione, dalla sua lontananza dallo spettatore, ma anche dalla condizione di visibilità in cui viene a trovarsi chi osserva.

¹⁷⁴ Witelo, *Vitellonis Thuringopoloni optica libri decem*, in *Optica Thesaurus*, editore Friedrich Risner, Basilea, 1572, libro II, p.61.

¹⁷⁵ Ghiberti L., *Commentario III*, p.49. Ghiberti lo accentua nel *III Commentario*: “Ma nota che Aristotele ed Alfacem dice che gli è differenza infra luce, e lume e splendore cioè raggio ombroso. La luce è quella forma e qualità infinita nel corpo lucido e luminoso, e non è di quello ma il lume è di quella qualità la quale dipende dalla luce e moltiplicasi per lo mezzo, per cagione dell’illuminare, quello per forma di piramide illuminativa. Il raggio è quella linea che è detta innanzi. Splendore è un’incidenza e riflessione di raggi costretti a uno per il quale il lume [è] fatto molto eccellente congiuntivo del viso, ma l’ombra è per contrario”. Ghiberti L., *Commentario III*, pp.50-51.

¹⁷⁶ Alberti, *De Pictura*, Ms. Firenze, Bertolini.

Implica la possibilità, cioè, che i lumi non siano degli assoluti dell'immagine, e che abbiano poi una valenza spaziale determinante che li libera da una sola e unitaria funzionalità plastica relativa, come accadeva con Cennino, ai corpi, ma che ne compri invece un esplicito e derivato dinamismo spaziale, la loro diffusività.

“Per questa ragione nella pittura paiono cose splendidissime ove sia quivi buona proporzione di bianco a nero, simile a quella sia nelle cose dal luminoso all'ombroso. Così queste cose tutte si conoscono per *comperazione*. In sé tiene questa forza la *comperazione*, che subito dimostra in le cose qual sia più, qual meno o eguale. Onde si dice grande quello che sia maggiore che questo picciolo, e grandissimo quello che sia maggiore che questo grande; lucido qual sia più chiaro che questo oscuro, lucidissimo quale sia più chiaro che questo chiaro”¹⁷⁷.

Fare dipendere la conoscenza dei fenomeni dalla cognizione della *comparazione*, o meglio fare dipendere da ciò una tecnica mimetica, ovvero dall'idea che la percezione si offra nella relazione tra elementi diversificati, implica che l'opera d'arte sia chiamata a regolare il flusso delle apparenze del mondo accettandone lo strutturale cangiantismo. Si comprende da qui quanto fosse in gioco anche in proposito alla possibilità di dare immagine ai temi visuali che la cultura precedente non aveva affatto considerato, se non raramente, tra Tre e Quattrocento. Di tale apertura la notte è un implicito.

Un referente pittorico parallelo di questo tipo di *comparazione*, su cui non pare sia stato particolarmente indagato, sembra potersi vedere nelle molte opere quattrocentesche in cui ad una visione tersa e cristallina di un paesaggio o di una scenografia si accompagna, talvolta, in ambientazioni cittadine o di palazzo, la presenza di finestre aperte scure, completamente annerite, che rispecchiano la consapevolezza (condotta ai suoi estremi) di un impegno a rendere non l'illuminazione della stanza in sé, ma la *percezione* che se ne ricava in condizioni variabili. I lavori pittorici della *Bottega del 1473* nelle piccole *Storie di San Bernardino* della Pinacoteca di Perugia sono molto interessanti per come, soprattutto nel pensiero degli spazi architettonici (in particolare nella parte superiore della *Guarigione del cieco*, o nel dettaglio del panno rosso nel *San Bernardino appare di notte a Giovan Antonio Tornaro*), dimostrano una ricerca sul rapporto luministico-cromatico di questo tipo¹⁷⁸, perfezionata e mutuata da esempi più antichi, come alcune opere di Pietro Lorenzetti, tra cui per esempio le tavole con *San Nicola che dà la dote alle fanciulle povere* e con la *Consacrazione di San Nicola*, o nel *San Nicola che resuscita un Bambino*, della tavola di *San Nicola un tempo in San Procolo a Firenze*¹⁷⁹, dove i piani di lumi e di ombre sono scanditi da superfici atte a

¹⁷⁷ La traduzione in latino suona in questo modo: “Hac ratione in pictura tersissimae ac fulgentissimae quidem superficies apparent, cum illic albi ad nigrum eadem quae est in rebus ipsis luminati ad umbrosum proportio sit. Itaque comparationibus haec omnia discuntur. Inest enim in comparandis rebus vis, ut quid plus, quid minus, quidve aequale adsit, intelligamus. Ex quo magnum esse dicimus quod sit hoc parvo maius, maximum quod sit hoc magno maius, lucidum quod sit obscuro clarius, lucidissimum quod sit hoc claro lucidius. Fit quidem comparatio ad res imprimis notissimas” Alberti, *De Pictura*, Liber I, cap.18.

¹⁷⁸ Si veda la Resurrezione di Tabita e la guarigione dello storpio della Cappella Brancacci a Firenze.

¹⁷⁹ Sull'opera cfr. Frugoni C., *Ambrogio Lorenzetti*, in Frugoni C., a cura di., *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Le Lettere, Firenze, 2002, pp.119-201, pp.163-168.

ricevere i diversi toni, generando un complesso spazio multi-dimensionale avvalorato da lontananze di scuri, aperture di chiari, nerezza delle finestre; non diversamente aveva fatto Domenico Veneziano nell'*Annunciazione* della predella della *Pala di Santa Lucia dei Magnoli* agli Uffizi, o il Maestro dell'Osservanza, in particolare nelle opere che provengono dalla *Pala di Sant'Antonio Abate* di Sant'Agostino di Siena (1440; si guardino le scene con *Incontro tra Antonio e Paolo*, l'*Elemosina di Antonio*, oppure *Antonio e l'eremita*). Si trovano altri esempi con Piero della Francesca nella sezione alta dell'*Annunciazione* dell'abside di San Francesco ad Arezzo, con Beato Angelico che segna l'ombra dell'atrio dell'*Imposizione del nome al Battista* del Museo di San Marco, e nel Chiostro degli Aranci della Badia fiorentina con il *Miracolo del corvo* (attribuito a Giovanni di Consalvo), in cui l'ombrosità della scena costituisce un interessante picco di modernità masacesca (figg.6-9)



Pagina precedente:

6. Maestro dell'Osservanza, *Elemosina di Sant'Antonio*, dalla Pala di Sant'Antonio Abate, Washington, National Gallery of Art, 1440.
- 7-9. Anonimo, *San Bernardino da Siena risana Solomea e aggressione di Giovanni Antonio Tornaro*, Perugia, Pinacoteca Nazionale
8. Giovanni di Consalvo, *Miracolo del corvo*, Firenze, Badia fiorentina, 1436-1439.

3. Un colore per le tenebre

Nel *De Pictura* sono due i passi principali in cui le *tenebre* sono espressamente citate all'interno di un più vasto discorso pittorico. Si tratta, nel primo caso (*Libro I*) di una citazione coerente con una più vasta analisi sui colori, mentre nel secondo caso (*Libro II*) la dialettica in cui il problema della notte si colloca è più complessa e ramificata, perché incide su più delicate e sotterranee concezioni estetiche oltre che ottiche.

La questione del rapporto tra *luce* e *colore* nella trattatistica albertiana è stato oggetto di molteplici analisi, centrate soprattutto sulle modalità del loro rapporto. In generale, poiché il testo del *De coloribus* dello Pseudo-Aristotele proponeva (non senza sfumature problematiche) una concezione della *luce* come *colore*, la critica si è interrogata sull'aristotelismo cromatico dell'Alberti. Se per esempio Kauffman faceva notare che l'intellettuale ligure si opponeva a tale visione nella misura in cui accentuava la qualità non coloristica del bianco e del nero¹⁸⁰, non sono mancati studiosi che ribadissero invece la loro stretta unità¹⁸¹. La cosa ci riguarda nella misura in cui è il *nero* ad essere preso in considerazione perché funzioni da referente pittorico per la tenebra, così come il bianco viene ad indicare la pura luce nella rappresentazione. Lo stesso Alberti, comunque, che scrive prima di tutto per i pittori e, almeno secondo quanto afferma, "parla da pittore", dimostra un'attenzione che se da una parte palesa notazioni di ordine filosofico molto spiccate, dall'altra privilegia un approccio pratico capace di restituire norme di azione per gli artefici. D'altro canto questa oscillazione tra una teorica e una pratica del colore, sulla cui ambigua dialettica sono state aperte disparate discussioni storiche, sembra trovare in Alberti un'importante premessa per quelle che saranno successive elaborazioni intellettuali, ancora pienamente ravvisabili in Leonardo, anche sotto il profilo sciografico, ma soprattutto, sotto il profilo metafisico, in Hollanda, in Zuccari fino persino a Philippe de Champaigne, tutti rivolti a fare del bianco (e talvolta del nero) il luogo di uno sconfinamento tra colore e non-colore, senza soluzione di continuità e, soprattutto, pare, senza una adeguata e circoscrivibile chiarezza¹⁸².

¹⁸⁰ Edgerton S. Y., *Alberti's colour theory : a medieval bottle without Renaissance wine*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 32.1969, pp.109-134

¹⁸¹ Shearman J., *Leonardo's colour and chiaroscuro*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 25.1962, pp.13-47.

¹⁸² Per Leonardo e Francisco de Hollanda si rimanda al capitolo successivo. Zuccari esalta il Disegno del *lume interiore* nell'Idea, rimandando al *Fiat Lux* delle origini e "divinizzando" il

A questo proposito sembra corretto come imposta le cose il Barasch, che sottolinea come la *luce* debba essere intesa alla stregua di una condizione generale di visibilità così come la *tenebra*, di converso, ne rappresenti l'antitesi. Erano aspetti che, chiaramente, non mancavano né nella cultura ottica scolastica, né erano esclusi dalle teoriche tecnico-artistiche del Medioevo, ma che con Alberti assorbivano plessi problematici più sottili, proprio in rapporto alla complessa macchina imitativa da lui elaborata. Alberti dimostra qui in generale un'attenzione binaria. Da una parte focalizza l'attenzione sul valore filosofico e fisiologico del colore, dall'altra si dice interessato soprattutto al suo impiego pittorico.

Nello schema che definisce al capitolo n.45, specifica l'esistenza di sette colori, ma tra questi il bianco e il nero rappresentano gli estremi ultimi entro cui pensare gli altri che ne derivano. In un altro passo esplicita più chiaramente che i colori "pigliano variazione dai lumi, poi che ogni colore posto in ombra pare non quello che è nel chiarore. Fa l'ombra il colore fusco et il lume fa chiaro ove percuote", precisando che siano i lumi a configurarsi come condizioni specifiche di percezione dei colori.

Il problema dell'oscurità è rilevante perché la sua presenza determina una sorta di estremo della percezione che annullerebbe le qualità visive dell'immagine chiedendo al quadro, in un certo senso, uno stato di attenuamento (o svuotamento) senza eguali: "Dicono i philosophi, infatti, nulla potersi vedere quale non sia luminato et colorato; adunque tengono gran parentado i colori coi lumi a farsi vedere et quanto sia grande vedilo che, mancando il lume mancano i colori e ritornando il lume tornano i colori". D'altronde gli estremi sono elusi per principio: come giustamente rileva Barasch, poiché il bianco rappresenta la luce e il nero rappresenta la tenebra, né l'uno né l'altro saranno propriamente reperibili in natura ad uno stato puro. E infatti conclude che,

"assai si può persuadere al pittore che l bianco e l nero non sono veri colori, ma sono alterazione degli altri colori, però che il pittore truova cosa niuna con la quale egli ripresenti *l'ultimo lustro de' lumi*, altro che il bianco, e così solo il nero a dimostrare le tenebre. Aggiugni che mai troverai bianco o nero, il quale non sia sotto qualcuno di quelli quattro colori"¹⁸³.

Nella stesura dell'edizione latina Alberti smorza sottilmente la notazione vernacolare: *Ergo pictori satis persuaderi potest album et nigrum minime esse veros colores sed colorum, ut ita dixerim, alteratores*¹⁸⁴. *Lume* e *ombra* appaiono qui solo *minime* veri colori: lo sono cioè in un'accezione minimale, perché agiscono tecnicamente mescolandosi con le tinte pur non rappresentando

chiaroscuro. Champaign P. de., *Leçon sur les Ombres*, 1670 in Fontain A., *Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture : d'Après les manuscrits des archives de l'Ecole des Beaux-Arts.*, Fontemoin, Paris 1903, pp.97-101.

¹⁸³ Il testo latino non presenta particolari varianti. 10. "Non igitur albi permixtio genus colorum immutat sed species ipsas creat Cui quidem persimilem vim niger color habet, nam nigri admixtione multae colorum species oriuntur, quod quidem pulchre ex umbra qua ipse color alteratur patet, siquidem crescente umbra coloris claritas et albedo deficit, lumine vero insurgente clarescit et fit candidior. Ergo pictori satis persuaderi potest album et nigrum minime esse veros colores sed colorum, ut ita dixerim, alteratores, siquidem nihil invenit pictor quo ultimum luminis candorem referat praeter album *solumque nigrum quo ultimas tenebras demonstret*. Adde his quod album aut nigrum nusquam invenies quod ipsum non sub aliquo genere colorum sit".

¹⁸⁴ Alberti, *De Pictura*, Liber I., cap.X.

che la luce e le tenebre. Essi mantengono, anzi, il senso dello stesso sottile paradosso che si esprimeva nelle opere aristoteliche.

Nel *Trattati dei Colori* di Pseudo-Aristotele, prima opera antica in cui la percezione dei colori è discussa con una peculiare attenzione all'elemento della luce e dell'oscurità, quest'ultima (*σκότος*), direttamente connessa al colore nero (*μέλας*) è “dovuta alla mancanza di luce”(*φωτός*), ed è il colore-non colore che apre il discorso.

“... in tre modi infatti ci si presenta alla vista il nero. In generale ciò che non si vede è nero per natura (poiché da tutti gli oggetti di questo colore si riflette come una luce nera) oppure sono neri quegli oggetti da cui nessuna luce va agli occhi: ciò che non si vede qualora sia visibile lo spazio circostante, determina l'apparire del nero; oppure infine ci appaiono neri tutti quegli oggetti da cui la luce si riflette scarsa e molto debole”¹⁸⁵.

In Aristotele, quindi, il nero da una parte è pensato, appunto, come un colore, e in quanto colore esprime soprattutto una condizione di visibilità: gli oggetti neri riflettono una luce (*luce nera*) percepibile attraverso gli occhi. Dall'altra parte il colore nero, in altri lavori di Aristotele, vanta una sensibile accezione di privazione, negazione, e assenza¹⁸⁶. Vi si gioca l'incontro di una facoltà visiva e di una mancanza: un'aporia nel dominio della percezione che il nero sembra dimostrare (*ciò che non si vede qualora sia visibile lo spazio circostante*) e che l'oscurità porta al grado massimo, costituendosi come la condizione ultima di una privazione o dell'affievolimento dello sguardo¹⁸⁷.

Dopo lo Stagirita, il più intelligente pensatore dei *lumi* e delle *tenebre* come *bianco* e *nero* era stato Avicenna, che restituiva con la sua opera un'analisi rigorosa e perfetta di tale problematica. Prendendo la distanza dalla teoria della luce corpuscolare sostenuta da Democrito, secondo cui la luce sarebbe stata una sostanza corporea capace di muoversi da un luogo all'altro, e distaccandosi poi da qualsiasi filosofia che facesse della luce qualcosa di corporeo, come sembra accadesse nel mondo arabo del suo tempo¹⁸⁸, Avicenna accettava con Aristotele il carattere incorporale della luce, aprendo ulteriormente quindi alla sua potenziale spiritualizzazione (cosa da cui deriverà larga parte dell'impostazione simbolistica medievale). Nel suo insegnamento la *luce* rende un *colore* in potenza colore in atto, e il suo ruolo è perciò quello di un'attualizzazione: dona l'essere ai colori, mescolandosi a questi pur essendo incorporale; se fosse corporea, infatti, si accumulerebbe sulla superficie di un oggetto e renderebbe il colore alterato o invisibile. Anche il diafano può comprendersi solo per tramite della luce. *Zulma* (che nel testo latino compare tanto come *tenebra* quanto come *obscuritas*) non è altro, dice, che *disposizione a vedere nulla*.

¹⁸⁵ Aristotele, *I colori*, in *I colori e i suoni*, ed. Bompiani, p.71.

¹⁸⁶ Nell'opera di Aristotele si possono trovare altri passaggi coerenti relativi al colore nero: *Anima* II 7, 418 b 18s; *Percezione e percepibili* 3, 439 b 16 s; 4, 442 a 25 s; *Meteorologia* III 4, 374 b 12 e ss.; *Riproduzione degli animali* 1, 780 a 34; *Metafisica* I 2, 1053 b 30s.

¹⁸⁷ Aristotele, *colori*, op. cit., p.73. Esiste anche una componente spaziale dell'oscurità che lo Stagirita individua molto chiaramente: “da molti altri fatti non è difficile capire che l'oscurità non è un colore, ma privazione di luce, in particolare dal fatto che non si può percepire quanto sia grande l'oscurità, e quale possa esserne forma, come è invece possibile per gli altri oggetti visibili”

¹⁸⁸ Vescovini, *Avicenna e la teoria della sensazione visiva*, op. cit., p.113.

Per quanto la posizione di Alberti non sia chiara, egli deduce da questa tradizione l'idea decisiva di fare del bianco e del nero, referenti della luce e della tenebra in figura, i fattori visivi *ultimi* della percezione: il *lustrum* e la pura *tenebra*. Il pensiero albertiano comporta, cioè, la potenziale apertura alla tenebra intesa come puro nero, puro non-colore. Entrambi epifenomeni di uno sguardo nuovo sulla struttura ontologica dell'immagine, la loro funzione primaria sarà quella di indicare, quindi, gli estremi possibile rappresentazione: *Nihil invenit pictor quo ultimum luminis candorem referat praeter album solumque nigrum quo ultimas tenebras demonstret*¹⁸⁹. Alberti segna così i confini della sua pittura di luce nel momento in cui ne ipotizza la potenziale radicalità. Ne deriva che la collocazione ontologica del nero oscuro risulterà assai ambigua e pericolante. Se la luce è l'atto del diafano e in quanto tale l'atto del colore, l'oscurità è diafano e colore in potenza. E se la percezione visiva dipende dalla luce e dal diafano, l'oscurità è qualcosa che inerisce una non attivata attualizzazione percettiva. È, quindi, un vedere in potenza, ovvero un non-vedere condotto nel suo momento più estremo.

Così anche il dominio dell'oscurità è in un certo senso accolto e marginalizzato nello spazio della percezione pittorica e anch'esso vanta una specifica terminologia. Su questo era stato molto preciso già Ghiberti: come infatti molti autori confondono *lume* per *luce* così confondono anche *ombra* per *tenebre*.

“Come ella à il lume soverchio e grande, dice, così all'ombra è un lume diminutivo molto diminutivo molto piccolo e quasi difetto di lume. Ma le tenebra è totalmente privazione di lume, non è possibile che si vegga nella tenebra come è possibile che si vegga nell'ombra. Ma più volte gli autori parlano (e) non fanno sempre questa differenza, imperò che a un intelletto l'uno per l'altro, come lume per la luce è la tenebra per l'ombra e per la grande similitudine di quelli: e per questo appare la differenza”¹⁹⁰.

Nel *De Aspectibus* l'ovvia distanza tra *umbra* e *obscuritas* è esplicitata nel corso della trattazione del Secondo Libro, dove si dichiara la valenza percettiva dell'oscurità come *assenza* dandone una definizione piuttosto precisa: “Obscuritas vero comprehenditur à visu per argumentationem ex privatione lucis. Cum ergo visus comprehenderit aliquem locum et non comprehenderit in ipso aliquam lucem, sentiet obscuritatem eius”¹⁹¹.

¹⁸⁹ Alberti, *De Pictura*, Liber I., cap.10.

¹⁹⁰ Ghiberti, *Commentarii III*, op. cit., p.51.

¹⁹¹ Alhazen, *De Aspectibus*, a cura di Smith, tomo 1, p.204. Umbra percipitur è lucis unius absentia, alterius praesentia 145 p.4 – in Vitellione. Cfr. Alhazen: “Umbra vero comprehenditur à visu respectu lucis illuminationis, aut partis lucis illuminantis. Quoniam enim umbra est privatio quarundam lucium eum illuminatione loci umbr ab extranei luce privata à loco umbrae: itaque cum senserit visus illud, quod est unicum ipsi, et fuerit super illud corpus vicinum lux fortior luce, quae est in loco umbrae, sentiet umbrationem illius loci, et privationem à luce oriente super corpus vicinum illi. Quoniam quando visus senserit aliquam lucem in aliquo loco: et caruerit ille locus luce solis, aut aliqua luce forti: sentiet obumbrationem illius loci et privationem a luce solis, aut ab alia luce forti. Et forte visus sentiet corpus faciens umbram, et forte non distinguetur ab eo statim corpus obumbrans, sed tandem, quando visus comprehenderit locum, in quo est lux debilis, et comprehenderit ultima corpora in loco lucis debilis esse fortioris lucis illa luce debili: sentiet statim

L'oscurità è un qualcosa che si può percepire, possiede un velo di sensibilità, nonostante sia privazione della percezione stessa, e ha la sua dimora in uno spazio svuotato appunto della fonte di illuminazione. Si configura come una grande ombra, un'ombra più profonda, non toccata da nulla di lucente. Così l'ombra è la privazione di una qualche luce esistente mentre un'altra è presente¹⁹². Non diversamente si erano espressi John Pecham¹⁹³ e Roger Bacon¹⁹⁴.

Questa tipologia di problema rappresentativo non trova una soluzione chiara mantenendo uno statuto oscillante che perdurerà lungo tutta la tradizione cinquecentesca. Quanto interessa è però la comprensione di come un certo tipo di attenzione allo sguardo e al suo meccanismo percettivo trovasse, anche per i temi della tenebra, un preciso campo di prova nella trattatistica pre-moderna o quattrocentesca. In Alberti, bianco e nero segnano i confini di un orizzonte espressivo che delimitando le possibilità cromatiche e mimetiche dell'arte segnava anche i suoi confini estetici e quindi concettuali, tenendo a distanza tutto ciò che sfuggisse ad una nitida dinamica percettiva. Al contempo, però, nel *De Pictura* erano presi in considerazione aspetti terminologici molto sottili, impegnati a riflettere la minuzia con cui lo specchio ottico fosse stato considerato in ogni dettaglio. La concezione razionale ed empirica della visione ricavata da questi pensatori, del resto, doveva stornare gli eccessi dell'immagine, senza dubbio scevri di correttezza visiva: “se c'è una parte molto nera potrà

umbram illius loci. Secundum ergo hunc modum visus comprehendit umbram”, Alhazen, *De Aspectibus*, Liber II, cap.57, p.63, 198, inglese, p.14. Alhazen,

¹⁹² Umbra comprehenditur à visu ex privatione alicuius lucu lucis altera praesente. Alhazen 57 n.2 “Est enim umbra privatio cuiusdam locis, existente actu praesentia locis alterius in loco ombroso. Cum itaquesenserit visus corpua vicinum umbrae maioria illuminationia, et fortioris quam corpua existena in loco ombroso: tunc sentiet obumbratione illiva loci et privationem locis incidentis corporibus viciia ipsi. Cum itaque visus senserit aliquam lucem in aliquo loco, qui careat luce solis prima, quae projicitur secundum directionem radiorum, percipiet tamen secundam, quae fit ex diffusione lucis primae: ut cum in domum unicum habentem fenestram radius solis incidit, totam domum sol diffusione illuminantis: tunc visus extra locum radij existens sentiet obumbrationem loci, et privationem à prima luce solis, quae est in radio, vel ab alia luce forti: et forte visus quandoque statim sentiet corpus ombrosum, quandoque non nisi per diligentem intuitionem, et quandoque videbit umbram multiplicatam seondum diversarum lucium privationem, semper aliqua luce remanente, ex cuius actualitate visus possit suam actionem ad alia exercere. Universaliter itaque secundum omnes modos umbrarum, quos praemissimo, possunt videri umbrae. Et hoc est propositum”. Witelo, in Alhazen, op. cit., p.183.

¹⁹³ Propositio 25, “Umbram esse lumen diminutum. Sicut patet ex 14, quamvis opacum impediatur transitum lucis directum et principalem, non tamen secundarium qui circumferencialiter se se diffundit. In hoc autem differt umbra a tenebra, quia umbra est lux diminuta ubi est privatio lucis primariae et derivatio secundariae. Tenebra vero est si tamen alicubi est ubi nihil est de lumine. Nescio enim si aliquod corporum mundanorum potest omnino lucis transitum impedire, cum nullum penitus natura perspicui sit privatum et ad privatum et ad minus circumfulgentiam impedire non potest lucis secundariae”. Pecham, *Perpectiva communis*, pp.102-103. Nel capitolo XIV, in cui avanzava alcune definizioni, Pecham scriveva “Umbrosi luminoso minoris, minorem esse umbram, sicut aequalis, aequalem: et maioris, maiorem esse”.

¹⁹⁴ Roger Bacon nel *De multiplicatione specierum* aveva detto che: “Quare vero appareat coloris vergentis ad nigrum, scilicet coloris caerulei, est propter hoc, quod sicut in aqua profunda- apparet similiter ille color propter umbras projectas a partibus, ex quibus umbris redditur obscuritas, quae est similis nigredini, sic est in aere sive medio inter nos et coelum ultimum”.

sembrare che ci sia un foro, dal quale escono le tenebre che stanno dietro il corpo”¹⁹⁵. “Nella visione dell’ombra e dell’oscurità il senso e la coscienza sono ingannati alla vista del nero, che finge spazi inesistenti, si lascia attraversare fisicamente dalle tenebre, distorce la percezione degli ambienti”. La stessa presenza di una luce fioca su una parete rimasta caliginosa e fumosa comporta che gli occhi si confondano, credendo di vedere cavità immaginarie.

3.1. Il nero e la *concinntas*

Non è fuori luogo notare come in un trattato come il citato *De oculo morali*, che avrà un’interessante fortuna successiva¹⁹⁶, le atmosfere legate ad una percettibilità alterata (la presenza della nebbia, gli effetti di una candela in una stanza buia, per esempio) costituiscano interessanti esempi adottati analogicamente per avanzare insegnamenti morali facendo leva sulla simbolizzazione della mortificazione dell’effetto visivo¹⁹⁷. In un certo senso, come ci saremmo aspettati, l’asimmetria del fatto sensibile veniva trasferita sul piano educativo fungendo quasi ad emblema di esso. Questo spiega da una parte una soggiacente propensione alla trasfigurazione emblematica del fatto visivo e fisico, ma dall’altra mette bene in rilievo come la condizione armonica del vedere ed il suo ordine fossero elementi imprescindibili per esprimere una grazia universale dalle implicazioni tropologiche. Il vedere nebuloso e la condizione sensibile disarmonica comportano, di fatto, un disequilibrio rapportabile al negativo dell’esperienza umana.

Da un punto di vista ottico, certo, non c’è dubbio che non si desse un regime di visibilità laddove *luce* e *tenebra* prevalessero o fossero esplicite o troppo fortemente presenti. È un’idea su cui indugia anche Barasch quando interpreta le forme della *concinntas* albertiana: in un certo senso, partendo dal presupposto mimetico e scientifico dell’immagine, una luminosità diffusa ed equilibrata, esente da scompensi marcati e contrastati, favorisce l’immediatezza della percezione, riesce a cogliere i dettagli più sottili del suo soggetto rendendo conto delle minuzie dei fenomeni, i quali andrebbero persi in condizioni di visibilità alterata o drammatica.¹⁹⁸

Il secondo passo del *De Pictura* in cui entra in scena la *tenebra della notte* è contenuto del II libro e ribadisce quanto finora appuntato.

¹⁹⁵ Witelo, op. cit., p.183.

¹⁹⁶ Se ne conosce un’edizione gesuitica nel Seicento, che fa luce sulla continuità di certe tradizioni speculative e simbolico-analogiche anche in età moderna. Raymond J., *Oculus mysticus, r.p.d. Raymundi Iordani, canonici regularis, primum praepositi Vticensis, dein abbatís Cellensis, ... Scribebat anno 1581. Theophilus Raynaudus ex Societate Iesu*, Boissat, & Laurentii Anisson, Lugduni 1641.

¹⁹⁷ Il testo è di grande interesse. Attribuito a John Pecham nell’edizione veneziana del 1496, *Liber de oculo morali*, Venetijs : per Ioanne hertzog alemanum, 1496, de tredecim mirabilibus. Su questi temi si può vedere Dallas D. G. II., *Seeing and Being Seen in the Later Medieval World: Optics, Theology and Religious Life*, Cambridge University Press 2009.

¹⁹⁸ Barasch M., *Luce e colore nella Teoria artistica del Rinascimento*, op. cit..

Nel capitolo quarantasettesimo Alberti riprende il discorso dell'alterazione delle superfici dei colori per mezzo del chiaro e dello scuro. La questione è la stessa già ricordata in termini prospettici-ottici e interroga direttamente l'equilibrata armonia percettiva del chiaroscuro nella determinazione credibile delle superfici dipinte:

“Qui vero raccontiamo cose quali imparammo dalla natura. Posi mente che alla superficie piana in ogni suo luogo sta il colore uniforme; nelle superficie cave e sperice piglia il colore variazione, però ch'è qui chiaro, ivi oscuro, in altro luogo mezzo colore. Questa alterazione de' colori inganna gli sciocchi pittori, quali se, come dicemmo, bene avessero disegnato gli orli delle superficie, sentirebbono facile il porvi i lumi. Così farebbono: prima quasi come leggerissima rugiada per infino all'orlo coprirebbero la superficie di qual bisognasse bianco o nero; di poi sopra a questa un'altra, e poi un'altra; e così a poco a poco farebbono che dove fusse più lume, ivi più bianco da torno, mancando il lume, il bianco si perderebbe quasi in fummo. E simile contrario farebbero del nero”¹⁹⁹.

Il delicato invero tridimensionale dell'immagine ha in primo luogo una funzione ottica, e definisce il referente segnico della percezione provando ad evitare *gli inganni* percettivi del colore alterando l'impressione della forma. Subito dopo si estende tale impressione percettiva connotandola in una precisa qualifica estetica che approfondisce il discorso dei lumi codificandoli all'interno di una *medietas* che appare di carattere estetico. Prosegue infatti con uno dei passi più noti del *De Pictura*:

“Ma ramentisi mai fare bianca alcuna superficie tanto che ancora non possa farla vie più bianca. Se bene vestissi di panni candidissimi, convienti fermare molto più giù che l'ultima bianchezza. Truova il pittore cosa niuna altro che 'l bianco con quale dimostri l'ultimo lustro d'una forbitissima spada, e solo il nero a dimostrare l'ultime tenebre della notte”²⁰⁰.

Si tratta della prima *notte* citata in un testo di teorica rinascimentale.

In primo luogo valga un appunto storico. La frase è tratta dal Manoscritto del *De Pictura* conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, il principale dei tre scritti autografi che raccolgono la genesi e l'elaborazione del trattato del letterato ligure. Secondo gli studi recenti di Rocco Sinisgalli l'*editio princeps* latina comparsa nel 1540 a Basilea per i tipi di Bartholomaues Westheimer con la curatela di Tommaso Venatorius, amico e sodale, tra gli altri, di Albrecht Dürer²⁰¹, rappresenterebbe l'effettiva elaborazione finale da parte dell'autore a partire dal testo volgare fiorentino, visibilmente più ricco e appuntato delle precedenti versioni, conservate ad oggi presso la Bibliothèque Nationale de France a Parigi e la Biblioteca Capitolare di Verona²⁰², le quali attestano l'esistenza di una versione primitiva del *De Pictura*, in circolazione per l'Europa del Quattrocento. Il passo latino della

¹⁹⁹ Alberti, *De pictura*, Libro II, cap.47.

²⁰⁰ Ibidem.

²⁰¹ Sinisgalli ricostruisce efficacemente i passaggi che portano a considerare il fatto che l'edizione latina di Basilea, che Grayson non aveva considerato, sia il diretto riflesso dell'ultima elaborazione teorica dell'intellettuale italiano, probabilmente codificata alla fine degli anni '60 del XV secolo.

²⁰² Sinisgalli R., *Il Nuovo De Pictura* op. cit.

princeps suona leggermente diverso rispetto alla precedente versione vernacolare ma ne mantiene intoccato il contenuto: *Nam habet pictor aliud nihil, quam album colorem, quo ultimos tersissimarum superficierum fulgorem imitetur: solumque nigrum invenit, quo ultimas noctis tenebras referat*²⁰³. Il lustro della spada è diventato il *fulgore* di *superfici tersissime*, mentre fermo resta il confronto con le tenebre della notte immaginate nel più cupo fondo del colore nero. La parola *fulgor*, nella tradizione scolastica, è sinonimo di *splendor*, e mantiene in particolare un'accezione di intensività qualitativa, di brillante accento visivo. In questo senso, l'idea del brillio della spada specchiante è concettualmente più sottile delle superfici terse, che *geomettizzano* l'effetto luminoso. È comunque interessante notare come entrambi tali sottili confronti iconografici non compaiano nel manoscritto veronese né in quello parigino, probabilmente il più antico autografo individuato. Più semplicemente il testo della *Capitolare* esplicita una circostanziata attenzione ad un equilibrio della visibilità che va ad esprimersi nell'uso chiaroscurale, ma non immagina ancora confronti visivi che attestino o scoprano l'applicazione del bianco-nero allo spazio figurativo del pittore; dice infatti: "che il bianco e il nero s'adoprano con grande discrezione però che non si trova altri colori con li quali si ripresenti l'ultimo chiaro o scuro"²⁰⁴.

Ne emergono due motivi differenti. Da una parte, l'indispensabile ricezione luministica chiamata a presentare la *medietas* con cui la percezione si offre, secondo il conclamato metodo di Alhazen, che nella *medietas* di lumi aveva riscontrato lo stato perfetto della vista. Dall'altra si nota la definizione di un canone fondato sulla equanime distanza dagli estremi del visibile e dell'invisibile (luce e tenebre), che asseconda una precisa concezione poetica realizzata da un nitore armonico e diffuso. Come specifica Patrizia Castelli, "La finestra sul mondo non prevede infatti all'inizio del Quattrocento una visione umbratile bensì permeata di una luce dorata che tutto intride di sé: paesaggi, corpi e oggetti. La prospettiva, unitamente alla luce da cui non va mai distaccata, contribuisce a formare quella categoria estetica che potremmo definire 'aurea' per la sua splendente unità e fulgore"²⁰⁵.

L'ideale della *claritas* ha invero un'origine complessa. Si trova già ben espresso nella tradizione neoplatonica, è presente ad Aristotele ed ha soprattutto una inevitabile diffusione con la tradizione scolastica che faceva della *claritas* uno dei simboli del Bene e della bellezza. Non si tratta quindi di individuare l'origine della concezione di Alberti, soprattutto se si considera dubbio il suo platonismo,²⁰⁶ e se si valorizza l'ispirazione sostanzialmente pratica del suo approccio estetico. Alberti rende conto di questa eredità ormai comune e diffusa facendo della *concinnitas*, "la legge fondamentale e più esatta della natura"²⁰⁷, il fine e il *modo* della pratica artistica. Nel *De re aedificatoria* essa interpreta in particolare l'aspirazione ordinata della natura considerata nel suo insieme. Se è vero, come

²⁰³ Alberti L. B., *De pictura praestantissima, et nunquam satis laudata arte libri tres absolutissimi*, Westheimer B. editore, Basilea 1540, p.93; Sinisgalli R., Il Nuovo *De Pictura* op. cit., p.233.

²⁰⁴ Alberti L. B., *De pictura (redazione volgare)*, a cura di Lucia Bertolini, Polistampa, Firenze 2011, p.294.

²⁰⁵ Castelli P., *Estetica del Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 2005, p.62.

²⁰⁶ Di Stefano, *Alberti*, op. cit.

²⁰⁷ Alberti L.B., *De re aedificatoria*, p.816. Oppure, al Libro VI, p.446, "Definiremo la bellezza come l'armonia fra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o nulla cambiare se non in peggio".

specifica nel *Libro IX*, che la bellezza non sovrintende all'opinione individuale bensì una facoltà conoscitiva innata della mente²⁰⁸ (f.12), le parti della *concinnitas*, definita come “ogni grazie e splendore”, ovvero il *numero*, *delimitazione* e *collocazione*²⁰⁹, esprimono l'aspirazione dell'arte a quella simmetria che la stessa natura ricerca e regola,

“giacchè tutto ciò che si manifesta in natura è regolato dalle norme di (detta) *concinnitas*, e la natura non ha tendenza più forte di quella di far sì che tutti i suoi prodotti riescano assolutamente perfetti. Ma un fine siffatto non sarebbe mai raggiunto senza simmetria giacché in tal caso andrebbe perduto quel superiore accordo tra le parti che è a ciò necessario”²¹⁰.

Nel *De Pictura* il concetto di *concinnitas* compare un numero limitato di volte: nel I Libro essa ha una funzione ancora geometrica, ed indica la misurata disposizione delle linee e degli angoli. Nel II libro, compare in relazione all'idea di grazia (*gratia*) e di bellezza (*pulchritudo*) quando interroga la disposizione simmetrica delle superfici della rappresentazione (cap.8), e discute la rappresentazione dei movimenti aggraziati dell'arte (cap.42). Al capitolo 46 la traduzione latina rivela una sottigliezza concettuale che stabilisce un nesso ulteriore tra *concinnitas* e chiaroscuro-rilievo, traducendo con *concinnitas albi et nigri*: “lume e ombra fanno parere le cose rilevate”²¹¹.

Baxandall sottolineava del resto il valore del concetto chiave di *claritas* per descrivere la qualità estetica della letteratura e dell'arte quattrocentesca: metafora legata al visivo ma felicemente rapportata alla chiarezza della dizione e al cortese parlare, danzare e pensare, essa diventava la cifra di un atteggiamento tanto intellettuale quanto, appunto, estetico, proprio perché palesava sul piano dell'espressione secondo analogia la logica leggera e delicata dell'armonia celeste di platonica memoria. La chiarezza viene ad indicare un equilibrio armonico e mediano, un rapporto misurato tra gli elementi di una composizione che codifica l'aspirazione ad un ordine perfetto, esente da screzi visivi o sonori perché richiamato da una verità ordinatrice più alta. A questo proposito è stato proposto anche un ideale neoplatonico per spiegare l'ideale *luminoso* di Alberti²¹². L'equilibrio e la distribuzione dei lumi e delle ombre, nel panorama umanistico di primo Quattrocento, rifletteva un'estetica della *mensura* cortese particolarmente apprezzata, perché si coniugava con gli ideali della *ratio*. La *ratio* nel commisurare il “chiaroscuro” nell'opera di Pisanello è interpretata da Guarino da Verona secondo la categoria non solo, appunto, della ragione ordinata, ma anche con quella della *symmetria*, o della *concordia*: *Quae lucis ratio aut tenebrae!*

²⁰⁸ Alberti L.B., *De re aedificatoria* p.812

²⁰⁹ In ambito architettonico, per *numero* si intende la suddivisione, la misura dell'edificio, che deve riflettere una scelta giusta; la *delimitazione*, (*finitio*), pone dei termini, ed è rapporto di linee, elementi architettonici definiti, mentre la *collocazione* è la posizione dell'edificio in rapporto all'ambiente circostante.

²¹⁰ Alberti L.B., *Liber IX*, V, p.814.

²¹¹ Alberti, *De Pictura* latino, cap.46. Nicia è ricordato da Plinio come un artista particolarmente attento alla resa dei lumi e delle ombre, con specializzazione nel rilievo e nelle scene che ne facessero spiccare l'impiego espressivo, come le battaglie.

²¹² Cfr. Di Stefano, op. cit., p.10.

*Distantia qualis! Symmetriae rerum! Quanta est concordia membris!*²¹³. Nel *De deliciis sensibilibus paradisi* di Bartolomeo Rimbertino la “maggiore bellezza” è determinata dalla *luce intensa*, coesa alla *chiarezza dei colori* e, quindi, alla *ratio* della corretta proporzione. Abbastanza da stabilire una esplicita coordinazione tra intuizione razionale e dialettica ordinata di lumi e di ombre, iscrivendosi in un progetto di umanità intensificato dalla ricerca estetica.

Per lo stesso motivo la regolazione classica del bianco e del nero appare come lo specchio duplice di un modello ideale cortese ispirato dall’astensione di qualsiasi eccesso, ma anche come la scelta di “equilibrio di visibilità” che si assicura nella giusta *medietas*: “sarebbe certo utile il bianco e nero si facesse di quelle grossissime perle quale Cleopatra distruggeva in aceto, ché ne sarebbero quanto debbono avari e massai, e sarebbero loro opere più al vero dolci e vezzose²¹⁴”.

“E se pure in distribuirli peccano, meno si riprenda chi adoperi molto nero, che chi non bene distende il bianco. Di di in di fa la natura che ti viene in odio le cose orride e oscure; e quanto più facendo impari, tanto più la mano si fa delicata a vezzosa grazia. Certo da natura amiamo le cose aperte e chiare. Adunque più si chiuda la via quale più stia facile a peccare”²¹⁵.

Un’idea molto diffusa, densa di elaborazioni future, che ritroveremo ancora nel centro delle riflessioni cinquecentesche. D’altro canto, già Lorenzo Valla ne aveva sintetizzato il rilievo: “ait album esse nobilissimum colorum nigrum abiectissimum alios vero ita quemquam optimum ut est albo coniunctissimus rursum ita quenquam deterrimum”²¹⁶.

3.2. La notte albertiana

Il primo passo che comprende, quindi, *le tenebre della notte* inserendole nell’economia di un discorso complesso relativo alla funzione estetica dei lumi e delle ombre, è imposto da un generalizzato senso visuale, dal momento che eredita una specifica idea di percezione, e lo veicola entro il tessuto di concezioni di gusto alla moda al suo tempo. L’ideale della *mensura* è, come sottolineava Baxandall, una qualità ritmica, danzante, che “per niuno modo vole essere adoprata per li estremi”, (Domenico), né troppo né poco, assecondando anzi una dolce *aere* classica che ha nella misura la sua natura ideale. L’intemperanza dell’eccesso tradisce il progetto ideale dell’immagine. Proprio perché questi due filtri si compenetrano nel discorso teorico, la circostanza notturna che vi è elusa acquisisce una interessante rilevanza di *margin*e. Esemplificando gli *ultimi* stadi della luminosità percepibile Alberti riesce

²¹³ Carme del 1427 dedicato a Gentile, XI, vv.60-61; citato da Baxandall, *Giotto and the orators*, op. cit., 1971, p.11.

²¹⁴ Alberti, cap.47.

²¹⁵ Interessante notare come nella prima versione dell’opera Alberti avesse scritto esattamente l’opposto: Anche qui una leggera divergenza Sul peccare: “Ma pegio e il troppo nero perche la natura ama le cose aperte”, nella redazione Capitolare di Verona. (Alberti-Bertolini, op. cit. p.295).

²¹⁶ Baxandall M., *Giotto and the orators*, Appendice antologica, 1971.

da una parte a confinare la potenziale evidenza figurativa perché la rapporta al meccanismo della visione e, rispetto ad esso, traccia i margini del campo visivo fondato sulla luminosità. Così facendo, però, può trascendere i termini esclusivamente plastici del chiaroscuro disegnativo, scoprendo con il *lustrò* e con la *notte* quel territorio di indagine pittorica che, paradossalmente, la sua stessa visione programmaticamente escludeva. Nel testo vernacolare questa sfumatura è più chiara²¹⁷: parlare del lustrò della spada *forbitissima* implica, infatti, pensare – senza averlo predisposto esplicitamente – che il colore, da sé, possa farsi veicolo artistico di una pura luce, quasi uno schizzo lampeggiante di luminosità che non riesce ad essere trattenuto recisamente dagli orli, da quelle linee in cui era chiamato ad esistere, e delle quali la *superficie tersa* dell'edizione latina sembra voler essere “recinto”. Non è affatto un dato marginale, soprattutto dal momento che l'ideologia del virtuosismo moderno si misurerà anche con le suggestioni visive dei baleni e dei lampi, dei lustrò di luce sulle superfici metalliche delle armature. “Il vedere si sviluppa, scriveva Ambrosini, come una pratica conoscitiva, a condizione che la luce, circolando, dia origine alle forme visive che, imprimendosi entro l'occhio, sollecitano l'esercizio della capacità di pensiero”²¹⁸. Nel *lustrò* viene smarrendosi la coesione grammaticale della rappresentazione, perché il bianco *vie più bianco*, in quanto pura luce-colore, non è più inseribile in una bordatura, in una qualsivoglia finestra: non è il bianco che dà rilievo ai corpi prendendo forma dentro l'*orlo*, ma un accento prezioso nel dominio del visibile, quasi una luminescenza scintillante che persiste a scapito (o a prescindere) della linea o dello spazio. Non diversamente le tenebre della notte aprono ad un *impossibile negativo*, anch'esso emarginabile dal nitore del vedere o dal ricercato dettaglio, ma altresì proteso ad identificare una paradossale zona di ombra nera del tutto spogliata di qualsiasi funzione ottica prestabilita, anzi intrinseca occasione di sconfinamento spaziale e quindi immaginale. Un vuoto sottinteso, che si spalanca fuori dagli orli, e non al loro interno. In entrambi i casi non si parla né di rilievo, né di spazio, ma di effetto, di condizione, di relazione con il guardante, come dire che la massima espressione del bianco e del nero che si valorizzano nel rapporto dialettico per dettare la regola del chiaroscuro siano, nei loro estremi, al di fuori di questo rapporto, e si offrano entrambi come la più piena e rigorosa estrinsecazione, senza spazio e senza corpo, eminentemente qualitativa, del dipingere.

²¹⁷ Pietro Roccasecca interpreta il passo che stiamo analizzando alla luce del testo latino, che sottolinea la chiarezza della superficie, concludendo che anche la più nera oscurità sia relativa a detta superficie, e non invece pensabile come svincolata dalla visibile “corporeità”. Roccasecca P., *Definizione*, p.26. Sembra però che il testo amplifichi soprattutto la risonanza delle tenebre in sé, “... in quo referat tenebras noctis”. La nozione di *lustrò* è invece ricondotta a quella di *scintillatione* del *De Aspectibus* di Alhazen.

²¹⁸ Ambrosini A., *Immaginazione*, op. cit., p.14.

4. Pittura diafana

4.1. Stelle, fuochi, candele

Un'estetica della chiarezza, portata a sfociare necessariamente in una "pittura della luce" (Bellosi), ha quindi diverse conseguenze sul piano pittorico. In primo luogo sarà restia ai contrasti accesi e drammatici, perché l'ordine che cerca è armonico, come la musica, non sordo né sonoro²¹⁹. Pennerà poi che la natura vada imitata tanto dall'esterno dei suoi fenomeni quanto all'interno del suo ordinamento proporzionato, e poiché aspira alla bellezza, il pittore di luce si terrà lontano dagli screzi, dalle circostanze creative che prevedano rigonfiamenti ombrosi. In generale, in Italia, la notte non viene rappresentata. La questione deve essere guardata con maggiore attenzione, perché costituisce la premessa essenziale per leggere, del notturno, i successivi rivolgimenti.

Se la *notte* è pensabile al crocevia di poièsi mimetica ed estetica diafana, quasi posta ad emblematizzare la complicata e contraddittoria relazione tra i due, è chiaro come il punto focale sulla questione non vada misurato in termini iconici o narrativi, ma si debba invece problematizzare in termini di stile, forma. La domanda non sarà, perciò: quando l'arte rappresenta la notte, intendendo per questa una circostanza atmosferica o cronologica ambientata sotto il manto stellato dell'universo o al chiuso fioco di una dimora. Sarà piuttosto una domanda tecnica, rivolta all'artigiano: "come dare corpo e visibilità a qualcosa che sfugge dalla nostra percezione?" oppure: "in che modo coordinare, data una scena 'narrativamente' notturna, la condizione di invisibilità che la distingue ed una pittura che è chiamata a fingere quello che si vede?"²²⁰. Se anche nel *De Pictura* non mancano annotazioni sull'impiego di lumi naturali e artificiali all'interno dell'immagine, il problema del notturno si deve porre, quindi, su un piano che non è meramente iconografico. Questo spiega perché il Quattrocento, soprattutto nei suoi esempi aurorali, sia di fatto molto distante da una delle grandi scoperte del secolo successivo: quell'oscurità che con Leonardo verrà assunto a vertice organico della figurazione del divenire. Anche in virtù di quanto scritto finora, ci sembra questo il punto focale della questione. Il Quattrocento conosce molte notti iconografiche, ma in nessun caso mostra la presenza di un'oscurità di *fumo*, per dirla con Alberti, di un diffusivo colore *fosco* pensabile, in particolare, come elemento plastico, come realizzazione "nera" o "tendente al nero" di quella "tenebra" che Alberti ipotizzava presente ma che non schiudeva a nessuna possibilità mimetica. Non si dava ancora il pensiero di un'oscurità pervasiva, spaziale. Riprendendo le riflessioni di Panofsky sulla prospettiva, non si davano ancora presupposti filosofici e concettuali adeguati per una nascita visibile del buio nell'immagine.

²¹⁹ Bellosi L., *Pittura di luce: Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, catalogo dell'esposizione (Firenze, Casa Buonarroti, 16 maggio-20 agosto 1990), Milano 1990.

²²⁰ Corrain L., *Semiotica dell'invisibile*, op. cit.

Ciò nonostante, rimanendo su un piano iconico la tradizione cortese, così attenta alle più diverse forme di realtà, sapeva cogliere anche, a partire da Giotto, i dettagli della descrizione variegata e multiforme delle molteplici sorgenti luminose che i sensi potevano cogliere, dai lumi dei fuochi a quelli delle stelle²²¹. Precorrendo tanto Leonardo quanto Barbaro o Lomazzo anche Alberti del resto ci parlava molto precisamente di sole, luna, stelle, fuoco²²², lampade²²³, candele²²⁴.

“Dico de’ lumi alcuno essere dalle stelle, come dal sole, dalla luna e da quell'altra bella stella Venere. Altri lumi sono dai fuochi. Ma tra questi si vede molta differenza. Il lume delle stelle fa l'ombra pari al corpo, ma il fuoco le fa maggiori. Rimane ombra dove i razzi de' lumi sono interrotti”,

La differenza dei lumi sembra quasi dipendere dal tipo di rapporto che questi instaurano con gli oggetti e con i corpi, oltre che dalla loro intensità e dalla loro lontananza. Anche la divisione delle fonti luminescenti è mutuata chiaramente dagli scrittori medievali, che a queste forme demandavano la massima attenzione proprio con il fine di rendere conto dell'universale manifestazione della luce. Alhazen, Bacone, Al Kindi, avevano proposto elenchi simili. Alhazen, in particolare, aveva redatto uno scritto matematico apposito, il *De crepuscolis*, conosciuto in occidente grazie alla traduzione latina di Gherardo da Cremona, nel quale osservava in particolare il cambiamento della luce dell'atmosfera durante le ore del tramonto. Il sole è ricordato da tutti gli studiosi (Alhazen, Bacone, Al Kindi), seguito dalla luna (Alhazen), dalle stelle (Bacone), dai fuochi e in generale le luci artificiali (Alhazen, Bacone, la *candelae* di Alkindi)²²⁵. Se la pittura è chiamata ad imitare tutto quanto la natura mostra e rende visibile, ciò che cade *sub aspectu*, la posizione di Alberti è chiara e tende all'universale della rappresentazione: non manca, per esempio, la descrizione di un fuoco rosso colto in una stanza chiusa con tanto di effetti di riflesso. Sulla carta, non manca nulla perché si immagini un'evoluzione autonoma della figurazione a lume notturno anche nella pratica figurativa, già con il primo Quattrocento. Questo contrasta, però, con l'evidenza ineludibile della storia degli oggetti, assai raramente contraddistinti, nel momento in cui Alberti scrive, da scenari di lumi e di ombre.

E se, come notava giustamente Ackerman, “the rare instances in Quattrocento art of illumination by sources other than the sun were the cause of remarkable innovations in the representation of shadow and in color practice, perhaps because they forced the painter out

²²¹ Su questo aspetto si rimanda a Bialostocki J., *Il Quattrocento nell'Europa settentrionale*, UTET, Torino 2009.

²²² “Lumina alia siderum ut solis et lunae et luciferae stellae, alia lampadum et ignis”. Alberti, cap.11.

²²³ Le lampade sono specificamente ricordate solo nell'edizione latina del testo.

²²⁴ Delle candele Alberti nel *De Pictura* non parla, ma ad esse, come ai lampadari, è dedicato un breve passo del *De re aedificatoria* relativamente alla bellezza del Tempio. “Ci si chiede quale tra questi spettacoli è più bello: se un trivio animato dai giochi della gioventù... ovvero un tempio illuminato da una moltitudine di lampade. Io vorrei però che le lampade dei templi avessero quella solennità che alle piccole candele in uso oggi giorno manca affatto. Indubbiamente queste saranno piacevoli alla vista qualora vengono allineate secondo determinati disegni, se ad esempio le si dispone in fila seguendo la linea delle cornici”, Alberti, *De re aedificatoria*, ed. tradotta, pp.628.630, parlando del tempio.

²²⁵ Per questi riferimenti vedere Roccasecca P., *Lumen Pictura Imago*, op. cit.

of the mould of uniform modeling”²²⁶, allora si tratterà di tener ben presente come un certo tipo di soluzione iconografica comportasse di per sé un’occasione di alterazione della norma, di intuitiva ricerca creativa.

Si parta per cenni da Giotto: già embrionale ma perfetta comprensione della diffusione della luce nello spazio chiuso (il famoso dettaglio con angolatura prospettica in ombra, 1305 circa, fig.10)²²⁷, già lumi artificiali e cieli aperti ma senza stelle (*Arresto* e del *Cristo davanti a Caifa*, Cappella degli Scrovegni), (fig.11): dove il lume della fiaccola era motore di visibilità interna ma non fattore plastico dei corpi. Dopo Giotto, un cielo stellato si apriva sopra la *Cattura di Cristo* di Pietro Lorenzetti, nella Basilica Inferiore di San Francesco ad Assisi, cui si associa per precisione descrittiva e narrativa la sua *Ultima Cena* (1310-1319), con tanto di naturalistico fuoco in primo piano, nei pressi della servitù. Taddeo Gaddi, i cui noti *Pastori annunciati dall’Angelo* a lume divino (1328-1338), stagliati su uno sfondo un tempo blu, sono tra i più bei “notturni” del Trecento fiorentino, ma anche con la formella dell’armadio della Sacrestia di Santa Croce con *Apparizione di San Francesco*²²⁸. Un’opera intensa come la *Trasfigurazione di Cristo* realizzata presso il Battistero di Padova da parte di Giusto de’ Menabuoi (1375-1378)²²⁹.

Da un punto di vista storico, centrale è stata l’esperienza dei fratelli Limbourg, al debutto del XV secolo (Pol Limbourg, *Ego sum*, 1411-1416, *Très Riches Heures du Duc de Berry*, Musée Condée, Chantilly)²³⁰ (fig.12), o Jan Van Eyck (l’*Arresto di Cristo*, ma anche il *Battesimo* *Très Belles Heures de Notre-Dame*, Libro d’ore di Torino, 1414-1430, distrutto, Biblioteca Nazionale di Torino²³¹), e nella loro temperie internazionale, la *Natività* di Gentile da Fabriano (Gentile da Fabriano, *Natività*, predella dell’*Adorazione dei pastori*, 1423, Galleria degli Uffizi, Firenze), fino agli incupimenti di Lorenzo Monaco (per esempio *Annuncio ai pastori* della cimasa dell’*Adorazione dei Magi* agli Uffizi²³²), all’*Arresto di Cristo* di Carlo Crivelli della predella del Polittico di San Silvestro di Massa Fermana (1468)²³³, o alle opere del Sassetta, molto spesso, come nella bellissima *Agonia del Getsemani* del Detroit Institute of

²²⁶ Ackerman J. S., *Renaissance color*, op. cit., p.21.

²²⁷ Cfr. Bergdolt K., *Roger Bacon and the human eye : religious painting and "Perspectiva" at the end of the 13th century*, in *Lumen, pictura, Imago*: op. cit., pp.83-100.

²²⁸ Su questi temi si rimanda al saggio di Howard D., *Elsheimer's Flight into Egypt and the Night Sky in the Renaissance*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 55. Bd., H.2 (1992), pp.212-224. Una panoramica essenziale si trova, criticamente discussa, anche in Schuster P. K., Vitali C. a cura di., *Die Nacht : Bilder der Nacht in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, catalogo dell’esposizione, Monaco, 11 gennaio 1998 – 07 febbraio 1999, Monaco 1998, pp.53-71.

²²⁹ Si guardi in generale Spiazzi A., *Giusto de’ Menabuoi nel Battistero di Padova*, Trieste 1989.

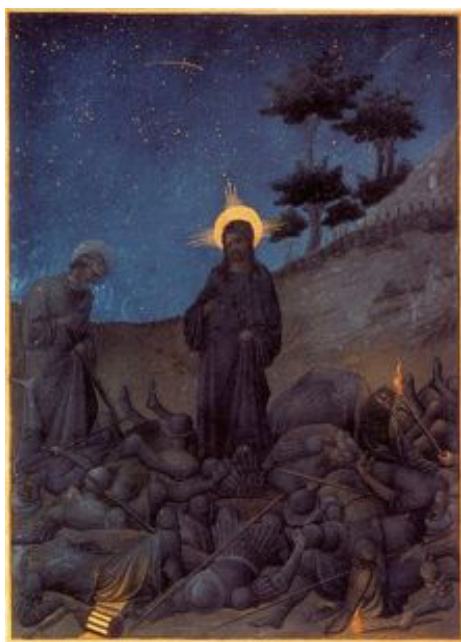
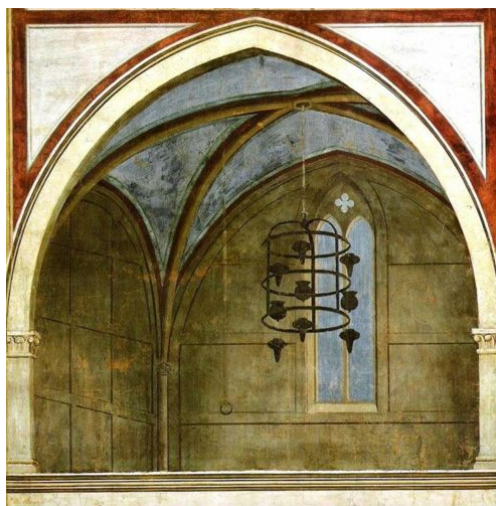
²³⁰ Alexander J. J. G., *The Limbourg Brothers and Italian Art: A New Source*, “*Zeitschrift für Kunstgeschichte*”, 46. Bd., H. 4 (1983), pp. 425-435, p.428.

²³¹ Cfr. Montgomery S., *The first naturalistic drawings of the Moon: Jan Van Eyck and the Art of Observation*, “*Journal for the History of Astronomy*”, 1994, p.317-320.

²³² Tartuferi A., Parenti D., *Lorenzo Monaco : dalla tradizione gottesca al Rinascimento*, Giunti, Firenze 2006, cat.41.

²³³ Cfr. Lightbown R. W., *Carlo Crivelli*, Yale University Press, New Heaven pp.87-97.

Arts Museum (1437-1444)²³⁴ (fig.13) o del profano Barhelemy Van Eyck (il noto *Livre du coeur et d'amour esprit*, 1460 circa, Codex Vindobonensis 2597, Nationalbibliothek, Vienna) o Francesco Marmitta (*Apparizione di Laura morta in sogno*, da *Rime e Trionfi* di Petrarca, 1499, Landesbibliothek und Murhardsche der Stadt Kassel, Kassel²³⁵). Ma anche le molte opere “atmosferiche” di Sano di Pietro, o Giovanni di Paolo, di cui spicca soprattutto la *Fuga in Egitto* della Pinacoteca Nazionale di Siena.



²³⁴ Cfr., Israël, M., a cura di., *Sassetta: the Borgo San Sepolcro Altarpiece*, 2 vols., Villa I Tatti, n.25, Florence & Leiden, 2009, vol. 1, pp. 337-341; vol. 2, pp. 412-417; Cfr. De Marchi, A. *Il politico di Sassetta per San Francesco a Sansepolcro perlustrato*, “Prospettiva” 139-140, 2010, pp. 115-130.

²³⁵ Bacchi A., De Marchi A., a cura di., *Francesco Marmitta*, Umberto Allemandi & Co., Torino 1995, in particolare il cap. I. Si veda anche Toesca P. *Di un miniatore e pittore emiliano, Francesco Marmitta*, “L’Arte”, L, 1948, pp.33-39.

Pagina precedente:

10. Giotto, *Scorcio prospettico*, Padova, Cappella degli Scrovegni, 1305 circa.
11. Giotto, *Cristo davanti a Caifa*, Padova, Cappella degli Scrovegni, 1305 circa.
12. Pol Limbourg, *Ego sum*, in *Trés Riches Heures du Duc de Berry*, Chantilly, Musée Condée, 1411-1416
13. Sassetta, *Agonia di Cristo nell'orto*, Detroit, Institut of Arts, 1440 circa

4.2. trasparenze di giorno

Di questo materiale, estremamente variegato in quanto a iconografie e modalità artistiche, non si riescono a riconoscere stilemi ricorrenti da un punto di vista morfologico nella ricerca di attenzioni notturne. Non sono mancati però, da parte degli storici dell'arte, i primi tentativi nel categorizzare la cosa. Se le parole “luminismo” o “tenebrismo” sono relativamente inappropriate, soprattutto perché problematizzano motivi formali più avanzati sotto il profilo cronologico (Adolfo Venturi parlava di “luminismo” a partire da Andrea del Sarto), fu Panofsky a tentar di rendere conto per primo di diverse varianti nella realizzazione storica dell'immagine della notte.

Lo storico chiamava “notturni negativi” i dipinti connotati da un cromatismo languido e discendente, caratterizzato da tinte grigie e quindi elaborati per “sottrazione”, rinunciando a dare colore alla notte e preferendo impiegare una tecnica de-saturante per onorare l'ottica privativa delle tenebre “irrappresentabili”. Era il caso, per esempio, dell'*Ego Sum* di Pol Limbourg, a cui si possono aggiungere molte opere di tradizione tardo-gotica o quattrocentesca: “pictures giving the effect of night by virtue of having no color at all”²³⁶. Un simile espediente lo abbiamo visto, per esempio, nella *Trasfigurazione* di Giusto a Padova, o nei lavori scuri di Lorenzo Monaco. Appartengono a questo orientamento gli studi geometrici di Paolo Uccello, che non mancano affatto di essere sensibili al notturno, sebbene non giungano mai a coglierne l'elementare drasticità (sfiorata soprattutto nel *Cristo portacroce* della Pinacoteca Stuard) eppure anche per Paolo abbiamo un “primo notturno italiano”, ovvero la *Natività di Cristo* di San Martino a Bologna (1437)²³⁷. Né sarebbero mancate invenzioni negative “notturne-diurne” anche successive, se si assume a riferimento l'*Ecce Homo* di Bramantino conservato al Thyssen Bornemisza di Madrid, distinto da un cielo perlaceo con tanto di luna (1490)²³⁸. Se guardiamo per esempio ad un pittore molto

²³⁶ Panofsky E., *Early Netherlandish painting : its origins and character*, voll.2, Harvard University Press, Cambridge 1953, vol.1.

²³⁷ Sicari D., *Paolo Uccello : pittore della luna*, in “Strenna storica bolognese”, 52.2002, pp.377-388. Si veda anche il *Miracolo dell'ostia profanata* (Galleria Nazionale delle Marche di Urbino, 1465) con piccola luna alta nel cielo, o la bellissima *Adorazione del Bambino*, con un paesaggio lacustre accarezzato dal turchese della notte fioca (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, anni '30 del XV)

²³⁸ Vedere scheda n.7 e n.8 del catalogo dell'esposizione curata da Natale M., *Bramantino : l'arte nuova del Rinascimento lombardo*, (catalogo della mostra. Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28.09.2014 - 11.01.2015), Skira, Milano 2014. Si noti come la copia seicentesca del dipinto di Bramantino

vicino tanto alla sensibilità albertiana quanto a quella fiamminga, Filippo Lippi, e in particolare la sua *Natività* degli Uffizi, o anche l'*Adorazione del Bambino* di Palazzo Medici a Firenze, la cosa si fa ancora più esplicita (fig.14). Da una parte Lippi asseconda l'esigenza mimetica mutuata dai fiamminghi e dalla tradizione cortese per declinare il paesaggio di sfondo in una luce aurorale, soffusa, che suggerisce il momento in cui il sole nasce. Dall'altra, non potendosi spingere, come avverrà nel secolo dopo, ad una sfolgorante rappresentazione della luce e dell'oscurità, si limiterà appunto ad indicarci la penombra dell'alba senza rinunciare alla minuzia dei particolari e alla loro puntuale definizione. Così la pittura traduceva il vero (la storia sacra della *Natività*), senza cadere nella trappola della notte come tenebra assoluta, e quindi senza sacrificare il *nitore*, la *claritas* diffusiva dei dettagli di natura, preziosi e sottili: il torrente che scorre nella boscaglia, i fiori e le pietre del suolo, e la *luce sacra* del Dio che è icastica, astratta, non illumina, ma arricchisce, ma adorna, ribadisce l'alterità di tale *luce*. In questa sintesi: una ricerca nuova che accoglie la narrazione ma non comporta un radicale stravolgimento dell'immaginario estetico: non ci sono “le ultime tenebre della notte”²³⁹.



14. Filippo Lippi, *Natività*, Firenze, Palazzo Medici, 1460 ca.

(Certosa di Pavia) sia intrisa di un chiaroscuro addensato che “corregge” il chiarismo del dipinto quattrocentesco.

²³⁹ Biscottini P., *Filippo Lippi : la Natività*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010. Non molto diversamente agisce un suo allievo, Benvenuto di Giovanni del Guasta, quando realizza la composita *Adorazione del Bambino* della Pinacoteca di Volterra, che si concentra sul profluvio irrinunciabile di dettagli, segnando con un margine di ombra i gradini rocciosi e la grotta, le ombre dell'alberello secco sulla sinistra, i corpi illuminati degli astanti; vedere Paolucci A., *La Pinacoteca di Volterra*, Firenze 1989

Panofsky parlava poi di un *notturmo positivo*, “giving the effect of night by virtue of having colors different from those of day”²⁴⁰: le luci artificiali favorivano quindi varianti cromatiche che facevano della notte uno spazio dell’alterità visiva. Era il caso, continuava lo storico, del *Sogno di Costantino* di Piero della Francesca in San Francesco ad Arezzo²⁴¹, dove la luce perpendicolare dell’angelo trasformava volumi e colori sotto un cielo nitido di stelle. Ma era anche il caso, per fare un esempio extra-italiano, della *Cattura di Cristo* del Trittico di Dreux Budé al Louvre dipinto dal Maestro D’Ypres intorno al 1460 (figg.16-17). In casi di questo tipo, ad essere valorizzato era un aspetto che sarebbe stato al centro della valorizzazione notturna successiva, ovvero l’ideale impiego eclatante delle luci e dei colori volte a suggerire una rimarcata distanza del notturno rispetto alle estetiche diurne. Con l’affresco di Piero, però, si inizia già ad intravedere come una determinata dialettica luce-ombra potesse di per sé favorire l’elaborazione di un linguaggio narrativo improntato all’epifania del sacro. Sono i primi passaggi, pur dentro un’estetica della *claritas* prospettica, che manifestano una polarizzazione simbolizzata della luce dentro lo spazio circoscritto e matematico dell’immagine.

Si può dire ancora qualcosa: tra le categorie “parziali” di Panofsky se ne può ricavare una terza, caratterizzata dai dipinti che, pur ambientati di notte, non si dimostrano affatto interessati alla rappresentazione o all’allusione del notturno se non per tramite di elementi estrinseci alla forma stilistica del quadro: lumi artificiali in primis. Uno dei casi più espliciti a questo riguardo è il dipinto con *Stigmatizzazione di San Francesco* (1486-87) realizzato da Bartolomeo della Gatta e conservato alla Pinacoteca civica di Arezzo (fig.18). Della Gatta conosceva gli esempi di pochi decenni precedenti di San Francesco in Arezzo, ma sceglie di

²⁴⁰ Vedere Panofsky, *Nederlandish*, op. cit. pp.232-236.

²⁴¹ Piero, sul piano teorico, non valorizza la luce quanto il *De Pictura* ribadendo le antiche notazioni classiche: “dare i colori commo nelle cose si dimostrano, chiari et uscuri secondo che i lumi li derivano”. Il *colorare* dipende dall’osservazione empirica luce che, aristotelicamente, rende i colori più o meno manifesti. Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, nuova edizione a cura di Chiara Ghizzi, Ca’Foscari, Venezia 2016. Si rimanda a Calvesi M., *Piero della Francesca*, Fabbri Editore, Milano 1998; Maetzke A.M., Bertelli C., a cura di., *Piero della Francesca: la Leggenda della Vera Croce in San Francesco ad Arezzo*, Skira, Milano 2001; il tema notturno empirico del notturno di Arezzo è citato in Valerio V., *Piero della Francesca’s Sky in The Dream of Constantine*, in Corsini E. M., *The Inspiration of Astronomical Phenomena*, VI ASP Conference Series, Vol. 44, Astronomical Society of the Pacific, 2011, che medita sul cielo riconoscibile che si alza sopra la tenda di Costantino; un cielo riconoscibile, studiato “secondo natura”, che interessa per la novità dell’attenzione “fiamminga” ai dati naturali. La critica ha soprattutto notato la vicinanza dell’opera di Piero alla cultura fiamminga. Il *Sogno* mostra assonanze con l’opera di Jean Fouquet, ricco di appunti notturni (*Libro d’ore di Chantilly*) ma soprattutto, come è stato spesso ripetuto, con il *Coeur d’amour esprits* di Barthélemy d’Eyck presso la corte di Borgogna, pressoché parallelo al *Sogno*. Una traccia essenziale che comprende le esperienze quattrocentesche si trova in Gußner H., *Der Mond ist aufgegangen: Malen im Dunkeln - Malen des Dunkels*, in Schuster P. K., Vitali C., *Die Nacht*, op. cit., 1998, cit., pp.12-52. Cfr. Howard D., *Elsheimer’s Flight into Egypt and the Night Sky in the Renaissance*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 55. Bd., H.2 (1992), pp.212-224, p.217. Kemp M., *New light on old theories : Piero’s studies of the transmission of light*, in Dalai Emiliani M., CURZI W., a cura di., *Piero della Francesca tra arte e scienza*, atti del convegno internazionale di studi, Arezzo, 8-11 ottobre 1992, Marsilio, Venezia 1996, pp.33-45.

ambientare la sua scena in una fresca campagna illuminata da una luce diffusa e aperta²⁴². I raggi che sono emessi dal Serafino sono ancora quelli dorati della tradizione medievale. Le ombre di Francesco e di Fra Leone sono nette, *sbattono* a terra trasversalmente come a voler suggerire la radicalità dell'illuminazione improvvisa, che però è esterna, e comunque non è proviene dal Serafino²⁴³. Una civetta bianca ci ricorda che è notte. Se anche questa fosse il segno che indica una simbologia sottesa all'immagine, non si può non ricordare che la civetta, animale notturno, è lì per indicare a noi l'avvenuta stigmatizzazione nel cuore della notte sul monte della Verna. La sua presenza ben evidente, sopra le spalle di Francesco appare quasi un'indicazione cronologica e un suggerimento di atmosfera. L'idea di sopperire con i dettagli del racconto all'assenza stilistica della notte è, del resto, una trovata iconografica di grande interesse. Come scrive Corrain a proposito di molti notturni dell'età medievale, "la problematica di tale rappresentazione si esplicita tramite la messa in scena di indizi atti a creare un suggerimento della notte e non una 'naturalistica' rappresentazione notturna"²⁴⁴. Al Museo di Belle Arti di Digione è conservata una tavola (1420) di Robert Campin in cui la scena è raccontata con un sole che sorge sullo sfondo: è l'alba, ma Giuseppe ha bisogno della candela per illuminare il Bambino, sebbene il dipinto mostri un pieno giorno; al Museo del Prado è conservato il *Trittico* dell'Adorazione dei Magi di Hans Memling la cui anta sinistra rappresenta una simile *Natività* "con candela" e cielo diurno. Come se la candela stesse lì tanto ad indicare simbolicamente la fede di Giuseppe, tutta umana, quanto però anche a segnare la circostanza notturna dell'evento che non è però ribadita dall'uso drammatico dei colori, o dalla scelta di tinte nere o oscure. E si potrebbe continuare a lungo, svalicando il confine del Quattrocento: basterà confrontare alcuni *Cristi in agonia nel Getsemani* del secondo XV secolo con i dipinti fiamminghi già ricordati. Si pensi semplicemente al Botticelli della Cattedrale di Granada, o al Perugino degli Uffizi. Scendendo di qualità, si pensi al Maestro di Marradi, con il suo *Bacio di Giuda* (1510) degli Uffizi, all'Anonimo con *Amore e Psiche* del Museo di Castelvechio di Verona, in cui in una stanza chiusa Psiche ha una candela, ma la stanza è illuminata a giorno. La Collezione *Borromeo* dell'Isola Bella conserva una *Derisione di Cristo* dipinta da Bernardino Zenale che presenta una torcia alzata sulla sinistra sulla scena, animata da un fuoco ormai scurito, che non è mai stato il motore luminoso agente della scena²⁴⁵ (fig.19).

²⁴² Martelli C., *Bartolomeo della Gatta : pittore e miniatore tra Arezzo*, Roma e Urbino, Firenze 2013

²⁴³ Bartolomeo della Gatta usa questa strategia per dipingere l'ombra anche in altri quadri, come nell'*Annunciazione* del Musée du Petit Palais di Avignon anche se non coerentemente (Maria non ha ombra) o nel *San Lorenzo* in Santa Flora e Lucilla di Arezzo altri e libro, dove in entrambi i casi l'ombra è una proiezione molto rigida e ben contornata, matematicamente intesa come una sagoma dai confini definiti e minuziosi, sempre presente alla destra e dietro i personaggi principali. Nelle *Stigmate*, è un'ombra che si allunga sul suolo con un forte contrasto chiaroscurale, inedito negli altri casi, precisamente definito a terra, più sfumato e aperto sotto l'avambraccio reclinato di Leone, rettangolare all'altezza delle radici dell'albero sulla sinistra, e soltanto abbozzato nelle rupi rocciose del paesaggio fiammingo che si spalanca sullo sfondo, macchie di selva ben dettagliate, vedute nitide di increspature terree e silvestre, abitate dai daini, dalle sterpaglie, da alberi lunghi e dritti.

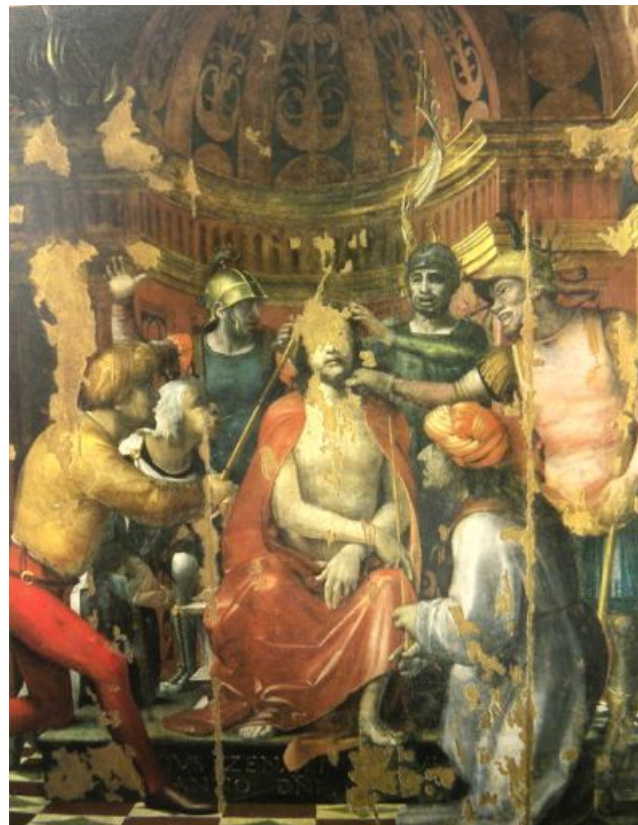
²⁴⁴ Corrain L., *Semiotica dell'invisibile*, Progetto Leonardo, Bologna 1996, p.6.

²⁴⁵ Gregori M., a cura di., *Pittura tra Adda e Serio : Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema, Cariplo*, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, Cariplo, Milano 1987 p.145.



16. Piero della Francesca, *Sogno di Costantino*, Arezzo, chiesa di San Francesco, 1466 circa

17. Maître de Dreux Budé, *Arresto di Cristo*, parte sinistra del trittico di Dreux Budé, Parigi, Musée du Louvre, 1450 ca.



18. Bartolomeo della Gatta, *San Francesco riceve le stimmate*, Arezzo, Pinacoteca Civica, 1486-87,
 19. Bernardino Zenale, *Derisione di Cristo*, Isola Bella, Collezione Borromeo

4.3. Verso il notturno assoluto

In un solo caso Panofsky aveva parlato di “notturno assoluto”, compiutamente realizzato nella sua empirica attenzione all’oscurità, ed è quello notissimo della *Natività* di Geertgen Tot Sin Jans della National Gallery di Londra²⁴⁶. Punto supremo era, qui, l’effettiva traduzione dell’*effetto notte* della percezione in un’intensa manifestazione cromatica, completamente nera.

L’analisi di Panofsky era ineccepibile: coglieva una cascata di intuizioni per definire quello che gli sembrava “a true ancestor not only of Correggio and the Bassani but also of Caravaggio and his follower”²⁴⁷; “assoluto” perché da una parte orientato per la prima volta ad usare una doppia sorgente luminosa interna al quadro, naturale e sovranaturale, ma dall’altra impegnato a comprovare la mimetica delle condizioni ottiche prevalenti in uno spazio illuminato da una luce che non fosse quella solare, con l’insistito tentativo di rendere palesi le tenebre, addensandole con il colore. Il problema dell’analisi panofskyana era, però, tecnico. Lo studioso non aveva considerato il processo trasformativo dei colori, che aveva alterato a tal punto la pigmentazione da aver compromesso proprio quell’impressione di intensità oscura che sembrava assolutizzare la tenebra. Come notava Campbell, infatti, il colore originale non doveva essere, in origine, nero come appare oggi, dato l’impiego dell’azzurrite per lo sfondo e per i cieli facilmente sottoposto, con il tempo, a pesanti *scurimenti* ed una irrimediabile tendenza *atra*²⁴⁸. Quella di Geertgen, quindi, non costituiva una novità assoluta nell’ambito dei paesi nordici. Lo stesso vale, tornando in Italia, anche per il notturno più denso di Piero della Francesca, ovvero la *Stigmatizzazione di San Francesco* nella predella del Polittico di Perugia (fig.20), che pare anch’esso orientato verso una coloritura nera fitta, ma che a ben vedere non tralascia una descrizione paesistica che, per quanto sfumata nello scuro, “fumosa”, mantiene fermi i dettagli delle colline e degli alberi²⁴⁹. Si tratta di un problema che avrebbe lasciato aperti importanti spazi di lavoro e di analisi, tipici dell’indagine di orientamento classicistico, e chiara già nelle analisi più antiche.

²⁴⁶ Su questo punto nevralgico è molto rilevante l’esposizione dedicata a Savoldo curata da Passamani, in cui il tema dell’origine nordica dei notturni anche italiani ha un preciso spazio di rilievo. Si veda in particolare Ebert-Shifferer S., *Il Savoldo e il Nord : un processo di appropriazione*, in Passamani B., *Gian Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo dell’esposizione, Monastero di Santa Giulia, Brescia, 3 – 3 – 1990/ 31 – 5 - 1990, Electa, Milano 1990, pp.71-77; Gregori M., *I temi della luce artificiale in Giorgione e le radici lombarde di Caravaggio*, in *ivi.*, pp.87-91.

²⁴⁷ Panofsky E., *Early Netherlandish...*, op. cit. I, p.325.

²⁴⁸ Cfr. Campbell L., *The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, National Gallery Catalogues, London 1998, pp.232-239. Sul dipinto in generale nel suo contesto sciale e religioso, e attento anche alla dimensione tecnica, vedere Decker J. R., *The Technology of Salvation and the Art of Geertgen tot Sint Jans*, Ashgate, Burlington 2009, p.115.

²⁴⁹ Ad ogni modo è noto che siano soprattutto le aree nordiche a sviluppare una tendenza latente verso tali tipologie. La fortuna di esse, ma siamo già al debutto del Cinquecento, si mostra in un numero straordinariamente fecondo di esemplari, soprattutto concentrati intorno alla scuola di Bruges e di Ghent. Le *Natività* notturne, per esempio, erano molto diffuse: artisti come Jan Joest, Jos Van Cleve e Bartholomaus Bruyn, poi i pittori che Faggin chiama *stilisti* d’Anversa, Jan de Beer, Jan Gossaert stesso, Jan de Cock e altri ancora. Ma si pensi anche alla fortuna del notturno nell’ambito della miniatura, come per esempio il minuscolo *Da Costa Hours* della Morgan Library di

4.4. Nero meditativo

Abbiamo raccolto abbastanza informazioni per poter circoscrivere alcuni temi iniziali, di cui vedremo, in seguito, gli sviluppi. Sembra di poter affermare che la tradizione precedente il Cinquecento, per quanto avesse teorizzato, almeno in potenza, una condizione ottica relativa all'oscurità e alla tenebra, non abbia maturato le categorie estetiche adeguate per poterne sviluppare la pregnanza visiva. Vedremo come starà a Leonardo cogliere la centralità dell'ombra abbastanza da metterne a fuoco un'inedita evidenza plastica. Il Quattrocento vede, invece, esplorazioni maculari a partire dai canoni tardo-gotici, ancora giotteschi, capaci di accogliere la vibrante presenza dei lumi artificiali, ma non di mettere al centro un'ombra e un'oscurità che dovevano ancora restare a margine. Il nero abietto delle tenebre non faccia parte, ancora, dell'immagine.

Si deve notare, però, come il Quattrocento conoscerà un diverso orientamento oscuro, che non si esprimeva tanto nella corretta o meno rappresentazione della *notte*, ma nell'impiego iniziale ed espressivo dei fondi neri, tanto nei ritratti (Petrus Christus, Antonello da Messina, tra i principali), quanto soprattutto nelle immagini di stampo religioso²⁵⁰. Questo punto, che si dovrà riprendere in seguito, solo parzialmente si allontana dal nostro discorso. Se infatti una *mimetica* della notte era ancora impensabile, la scelta di fondi scuri per incorniciare l'*Imago Christi*, in Italia settentrionale, soprattutto con Antonello da Messina tra Milano e Venezia (in particolare con i suoi *Flagellati* e i suoi *Ecce Homo*)²⁵¹ (fig.21), rappresenta il più originale impiego della *nerrezza* nell'immagine, laddove la sua carica eversiva *abiectionissima* potesse essere funzionale, coerentemente, oltre che a fare *staccare* visualmente l'immagine dal piano di fondo e quindi inverarne la presenza in funzione appunto ottico-mimetica, anche a segnare, nelle immagini dei *Cristi passi*, l'indirizzo di una condizione interiore da mantenere meditando su di esse. Alcuni dipinti anticipavano, sembra, questa strada: la tavoletta dei Musei Vaticani con *Crocifissione Madonna e San Giovanni Evangelista* di Andrea di Bonaiuto, datata al 1370, si mostra per esempio corredata da un fondo nero²⁵² (fig.55), così come la tavola con *Crocifissione con Madonna e San Giovanni*

New York, dipinto intorno al 1515 a Ghent da Simon Bening. Tracce bibliografiche da individuare. Tra i molti. Le Bideau-Vincent S., *Peintures flamande & hollandaise (XV – XVIII secolo) : collection des musées de Châteauneux*, Somogy, Éditions d'Art, Paris 2001, pp.27-28. Una visione generale si può avere scorciando il lavoro di Faggini G. T., *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Marchi & Bertolli 1968. Imprescindibile lo studio di Panofsky E., *Early Netherlandish Painters*, Harvard Univ. Press, Cambridge 1958. Nell'esposizione *Illuminating the Renaissance*, sono deducibili le molte notti dei Paesi nordici: si ricordano le Orazioni nell'orto del Vienna Master of Burgundy del *Prayer book of Charles the Bold*, 1469-71, realizzato tra Ghent e Anversa, o del *Madrid Hours of William Lord Hastings*, 1470s, Ghent. O le scene della Natività dell'*Emerson-White Hours*, 1480-82 (Valenciennes, Bruges, Ghent); o la scena di tragica festa cortese nella Jean Froissart Chronique, 1470-75. Si consulti la straordinaria varietà di opere in Kren T., a cura di., *Illuminating the Renaissance : the triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Getty Publications, Los Angeles 2003. Vedi anche i dati riassuntivi in Ainsworth M. W., cit., p.195.

²⁵⁰ Questo argomento nodale sarà ripreso nel corso del V Capitolo, in particolare paragrafo V.3.1.

²⁵¹ Cfr. Thiébaud D., *Le Christ à la colonne d'Antonello de Messine*, Paris 1993.

²⁵² Sebbene la critica non sia stata concorde nell'ascriberne il tono grave del nero all'originale, immaginato con fondo d'oro, nonostante la pagina miniata di stesso autore conservata alla János

degli Uffizi realizzata da Nicolò di Pietro Gerini di inizio Quattrocento²⁵³. Altri fondi neri si trovano in immagini dalla patente connotazione mnemotecnica: la paletta dell'*Uomo dei dolori con Vergine San Giovanni e gli strumenti della Passione* di Roberto Oderisi dell'Harvard Art Museum di Cambridge, datato al 1354, sembra farne un impiego comodamente astrattizzante²⁵⁴. Altamente interessante è anche il fondo scuro che Paolo Uccello affida al suo *Portacroce* della Pinacoteca Stuard, fondamentale anche per la circostanza iconografica “penitenziale” in cui si iscrive²⁵⁵ (fig.56).

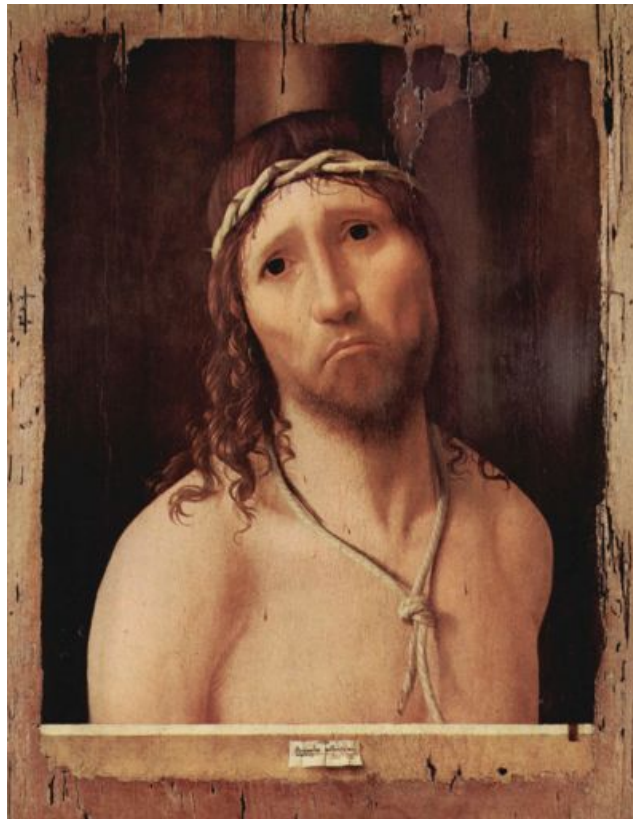
Questa strada “meditativa” costituirà, nelle sue rielaborazioni belliniane e leonardesche, un importante presupposto per la nascita di una pittura dell'oscurità plastica. Resta però che la notte, almeno nel senso illusivo che le imitazioni naturali ricercavano, si situi ancora in un'alterità concettuale, nell'angolo dell'invisibile, attendendo che qualcuno la chiamasse e le chiedesse di manifestarsi.

Scholz Collection sembrerebbe ribadire la medesima intuizioni figurativa “scura”.non sono mancati studiosi che ne hanno supportato l'origine (D'Achiardi P., *I quadri primitivi della Pinacoteca Vaticana provenienti dalla Biblioteca Vaticana e dal Museo Cristiano*, Danesi, Roma 1929)

²⁵³ Cfr. catalogo web del Museo degli Uffizi: <https://www.uffizi.it/magazine/crocifissione>; cfr. Tartuferi A., scheda n. AA.VV., *Acquisizioni e donazioni 2001-2011. Arte dal medioevo al XXI secolo*, Roma 2014, p. 177.

²⁵⁴ L'opera di Oderisi è citata e discussa dal punto di vista iconografico in Barcham W. Puglisi C. R., *Art and faith in the Venetian world : venerating Christ as the Man of Sorrows*, Harvey Miller Publishers, London, Turnhout 2019, pp.63-64.

²⁵⁵ Si pensi all'affresco di Nicolò di Pietro Gerini con *Cristo portacroce* presso la Cappella della Passione, di Santa Croce a Firenze.



20. Piero della Francesca, *Stigmati di San Francesco*, predella del *Polittico dell'Annunciazione*, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 1460-1470
21. Antonello da Messina, *Ecce Homo*, Piacenza, Collegio Alberoni, 1473

II. Grazia dell'insensibile

Mutando, si riposa
(Eraclito)

1. La forma dell'ombra

Mettendo a tema la continua e oscillante circolarità tra l'irrigidirsi di una *norma* classica e l'esigenza continua di trasformarla e superarla, in *Norma e forma* Ernst Gombrich poneva in primo piano il tema di come un'eccezione, uno scarto alla *norma* potesse via via costituirsi come ingrediente privilegiato per una nuova formazione stilistica, potesse diventare a sua volta *norma* di una processualità figurativa inedita, muovendo dal principio di esclusione che ne aveva determinato i caratteri. "Forse si segnerebbero maggiori progressi nello studio degli stili – scriveva l'autore – se si ponesse l'attenzione su tali principi d'esclusione e sulle pecche che ciascun particolare stile vuole evitare, anziché continuare a cercare la struttura o l'essenza comune di tutte le opere create in un certo periodo"²⁵⁶. Si trattava, quindi, di comprendere le ragioni di un'aporia consapevole per vedere i motivi di una sua riappropriazione in sede stilistica.

Pare che l'immagine della tenebra costituisse infatti un "indicibile" (parafrasando Giordano Bruno) della figurazione primo-rinascimentale, dal momento che a partire da determinati assunti, in essa si cristallizzava un emisfero concettuale legato all'*assenza* di percezione che ne rendeva delicata se non impensabile la comprensione figurativa. Nella muta testimonianza degli oggetti ci sembra poi di aver rilevato le ragioni dell'incapacità quattrocentesca di figurare le tenebre nella ancora disattesa messa in pratica di una pittura dell'ombra considerata, soprattutto, nel suo senso plastico e spaziale, osservata cioè nell'intensificazione morfologica che le tinte scure potevano generare in un'immagine.

Già Masaccio, in realtà, aveva meditato sull'idea di uno spazio che fosse penetrabile da parte dell'ombra, (la sagoma ombrosa di San Pietro proiettata nella scatola prospettica della Cappella Brancacci in Santa Maria del Carmine²⁵⁷), ma quest'ultimo aspetto, senza dubbio centrale ed emblematico, non era ancora abbastanza radicale: quanto ci interessa osservare non tocca, lo abbiamo detto, la componente iconica dell'immagine-ombra, ma piuttosto la qualità plastica dell'oscurità, la sua generale connotazione pittorica, che attendeva ad essere messa a fuoco e guardata in tutta la sua evidenza. La posizione filosofica e stilistica che proprio in questo senso, è criticamente riconosciuta a Leonardo, costituisce una svolta fondamentale nel modo di concepire la stessa pratica artistica proprio perché schiude le

²⁵⁶ Gombrich E., *Norma e forma : studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1973 (prima ed.1966).

²⁵⁷ Cfr. Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, op. cit.; vedere soprattutto Freedman L., *Masaccio's St. Peter Healing with his Shadow : a study in iconography*, in "Notizie da Palazzo Albani", 19.1990, 2, pp.13-30

porte della *mimesis* alla qualità espressiva ed estetica dell'ombra guardata nella sua ontologica transitorietà, e, in particolare, messa al centro definitivo della pratica visiva moderna (Vasari).

Si sostiene qui che sia questa componente ad aprire la strada alla scoperta pittorica della notte. La delicata sintesi tra la proporzionata prospettiva dei lumi e la disarmante cecità delle tenebre notturne si è data infatti per la prima volta nel pensiero di Leonardo, conducendo alle massime conseguenze i presupposti albertiani e aprendo la stagione cinquecentesca della riflessione sciografica (Raffaello, Giulio, Lotto, Correggio, etc.).

Per quanto non direttamente espressa in pittura, la *notte* descritta e immaginata da Leonardo coglie l'equilibrio precario di esigenza mimetica e contraddizione percettiva, sciogliendo le spigolature che si erano mostrate nella logica dell'Alberti e aprendo, così, all'idea stessa di fare della *notte* uno dei fulcri dell'esperienza pittorica.

Sono molti gli argomenti che situano gli scritti di Leonardo tra i momenti cardinali della riflessione sulla dialettica dei lumi all'inizio dell'età moderna, ma la centralità del suo notturno si esprime chiaramente nella notissima definizione che lui ne restituisce a penna, presente nel *Trattato*.

“Quella cosa che è priva interamente di luce è tutta tenebre: essendo la notte in simile condizione, se tu vi vorrai figurare un'istoria, farai che, essendovi un gran fuoco quella cosa che è più propinqua a detto fuoco più si tinga nel suo colore, perché quella che è più vicina all'obietto, più partecipa della sua natura; e facendo il fuoco pendere in color rosso, farai tutte le cose illuminate da quello anch'esse rosseggiare, e quelle che son più lontane da detto fuoco, più sieno tinte del color nero della notte. Le figure che son fatte innanzi al fuoco appariscano scure nella chiarezza d'esso fuoco, perché quella parte d'essa cosa che vedi è tinta dall'oscurità della notte e non dalla chiarezza del fuoco: e quelle che si trovano dai lati, sieno mezze scure e mezze rossegianti: e quelle che si possono vedere dopo i termini delle fiamme, saranno tutte illuminate di rosseggiante lume in campo nero. In quanto agli atti, farai le figure che sono appresso farsi scudo con le mani e con i mantelli a riparo del soverchio calore, e, volte col viso in contraria parte, mostrar di fuggire: quelle più lontane, farai gran parte di loro farsi con le mani riparo agli occhi offesi dal soverchio splendore”²⁵⁸.

Volendo, si può dire che il “primo notturno” della storia dell'arte non fosse pittorico, ma poetico, descritto dall'*ekphrasis* di una scena immaginaria, e dipinto da parole che compenetrano il geometrismo matematico brunelleschiano, con una polarizzata dialettica di lumi e di ombre. Dopo Piero, Leonardo tenta la convivenza di prospettiva ed ombra, ma a differenza del suo predecessore ne può pensare l'efficacia cromatica a partire dall'effetto vacuo del nero dal momento che dispone di un più elaborato concetto pittorico di oscurità, guardato nella sua attinenza empirica e sulla scorta della trattatistica medievale. Avremo modo in seguito di tornare sull'idea pionieristica di fare della *notte* il *soggetto* della

²⁵⁸ Si è consultata l'edizione aggiornata del Trattato con testo bilingue e commento, curata da Farago C., *The fabrication of Leonardo da Vinci's "Trattato della pittura" : with a scholarly edition of the "editio princeps" (1651) and an annotated English translation*, Brill, Leiden Boston 2018. Per i manoscritti di Leonardo sono stati consultati le opere curate da Richter J. P., *Leonardo da Vinci, The literary works of Leonardo da Vinci*, a cura di Richter J. P., Oxford University Press, Londra 1883

rappresentazione. Quanto qui però ci interessa è annotare come il sistema ottico *perspettico* di matrice medievale, che Leonardo mutua come Alberti da Pecham, Bacone ed Alhazen, con la sua dispiegata competenza matematico-geometrica, si pieghi creativamente a narrazioni evocative che si nutrano dell'aporia fisiologica dell'immagine notturna suffragandone l'inevitabile condizione alterativa e antinomica ma, al contempo, accogliendone la bizzarria estetica entro i confini dell'arte: aprendo, insomma, ad un'estetica dell'oscurità, per quanto colta in uno stato germinale, ancora di fatto potenziale. A proposito della definizione riportata, da una parte Leonardo è estremamente preciso nell'indicare i termini e le condizioni della pittura della notte. Seguendo il procedimento albertiano immagina prima di tutto uno spazio entro cui collocare la *storia*; poiché la notte è priva di luce, però, il suo spazio è invisibile, ed è tutto tenebra né appare un ambiente in cui immettere personaggi e narrazioni. Di fronte a questa vacuità impensabile, Leonardo inserisce quindi un fuoco che funga da portatore di luce – la sua *virtù recondita*²⁵⁹ – e renda visibile il racconto. Questo comporta una palese (e inevitabile) sostituzione prospettica, perché l'organizzazione dello spazio non dipenderà più dalle regole della costruzione geometrica di uno scenario in cui ambientare la storia – secondo la modalità classica brunelleschiana –, ma deriverà dalla precisione con cui è calcolato l'irradiazione della luce nel vuoto della tenebra, con la conseguente valorizzazione degli effetti di qualità luministica che sono generati dal rapporto della luce e dei corpi. Ne deriva, cioè, una prospettiva di luce-lume, il cui inevitabile protagonismo determina tanto una rinnovata attenzione pittorica agli effetti luminosi assunti come singolarità morfologiche da osservare e descrivere, quanto, chiaramente, il concetto di una pittura che raccolga tra i suoi scopi la descrizione di circostanze (ambientali, percettive, emozionali) connotate da una patente marginalità esperienziale.

Si nota come la *notte* dipinta non preveda una precisa circostanza cronologica: non si tratterà, infatti, di rendere conto dell'immagine celeste, di osservare le stelle o le comete: la *notte* è mera tenebra, pura vacuità di percezione. Michelangelo aveva scritto che persino una lucciola (sonetto 103)²⁶⁰ oppure un vermicciattolo (sonetto 101) poteva farla scomparire (poteva farle guerra) con un flebile bagliore di lume, data la sua strana impalpabilità²⁶¹. E Leonardo non cerca un pretesto iconografico adeguato, anche tra i più bizzarri, per motivarne la ricerca.

Quasi per provocazione, anzi, colloca i suoi personaggi intorno al fuoco e li fa reagire in modi incomprensibili, del tutto ingiustificati dalla storia, come quelle figure “che sono appresso farsi scudo con le mani e con i mantelli a riparo del soverchio calore, e, volte col viso in contraria parte, mostrar di fuggire”: con quanta ironia questi uomini fuggono impauriti da un fuoco, si coprono gli occhi dallo *splendore*? Quasi Leonardo ci fa assaporare la strana consonanza tra “aspetto” alterato della fisionomia prospettica e l'alterazione emozionale che ne consegue, riflessa da queste figure ammanierate e bislacche, con le loro buffe reazioni alla fiamma. Ma questo prova, in ultimo, che il problema della notte, per

²⁵⁹ C.A. 116a Richter 128.

²⁶⁰ Buonarroto M., *Rime*, ed. a cura di Ettore Borelli, Fabbri Editori, Milano, 2001, sonetto 101, *Perché Febo non torce e non distende*.

²⁶¹ Ivi., Sonetto 103, “Ogni van chiuso, ogni coperto loco”.

Leonardo, non ha una valenza iconica, ma tecnica: il punto è la morfologia pittorica e non la semplice adesione al dato naturale o imitativo della narrazione, e l'analisi stereoscopica degli effetti di luce e di ombra precede la "sceneggiatura" dell'immagine.

Resta ancora vivida la contraddizione innescata da Alberti tra una logica proporzionale e quindi bella, armonica, e la percezione ottica di una instabilità vibrante e quindi, potenzialmente, disarmonica e "fuggitiva", "soverchia". In Leonardo si pongono i presupposti principali per poter osservare e discutere questa difficoltosa dialettica, le cui tracce si raccolgono nei suoi appunti manoscritti e nel prodotto editoriale messo insieme dal Melzi, che sarà pubblicato in Francia solo nel 1651 (Parigi, Langlois)²⁶².

Al contempo Leonardo costruisce quella che ci sembra essere la premessa fondamentale per risolvere questo contrasto aprendo a larga parte delle future concezioni sciografiche, tanto espresse da studiosi e trattatisti (da Barbaro a Accolti, attraverso Lomazzo), quanto elaborate pittoricamente e idealizzate dagli scrittori d'arte (da Vasari, per esempio, ma anche da Scannelli). Nelle istruzioni per *figurare la notte* Leonardo sviluppa infatti un dialogo di colori e di luci entro cui la qualità propriamente *scura* delle tinte interagisce attivamente con i volumi delle figure, rivendicando una qualità cromatica inedita e mettendo in luce uno dei punti più difficili e interessanti della sua poetica. Le sue figure notturne "appariscano scure nella chiarezza d'esso fuoco", "sieno mezze scure e mezze rosseggianti", "e quelle che son più lontane da detto fuoco, più sieno tinte del color nero della notte"²⁶³, quasi che l'ombra avesse assorbito una funzione *cromatica* decisiva (nel *Trattato* le ombre sono colorate) insieme ad una altrettanto patente funzione prospettica (si darà infatti una prospettiva delle ombre²⁶⁴) e alla conseguente "spazializzazione" dell'oscurità. Si comprende qui quanto sia parziale la posizione critica (per esempio Corrain) che tematizza in assoluto la contraddizione tra prospettiva e notte. In fondo, solo una concezione geometrica, solida e misurabile (brunelleschiana), poteva garantire alla luce la possibilità di espandersi negli spazi, avallando di converso l'idea di una spazialità dell'ombra, e quindi della notte. Anzi, rispetto alla tradizione nordica, ottica in quanto descrittiva²⁶⁵, sembra proprio qui lo snodo che ha favorito alla base la coltura italiana del notturno, laddove fosse maggiormente pensabile la qualità "espansiva", "di profondità", prospettica dell'oscuro.

²⁶² Per una storia e un'introduzione aggiornata al *Trattato* di Leonardo si rimanda all'edizione curata da Farago C., a cura di, *The fabrication of Leonardo da Vinci's op. cit.*, 2018, vol.1.

²⁶³ Per un panorama generale si veda Bora, G., Fiorio T.; Marani P. C., Shell J., *I leonardeschi : l'eredità di Leonardo in Lombardia*, Skira, Milano 1998

²⁶⁴ Il San Giovanni Battista, come si vedrà, è stato collocato cronologicamente tra il 1506 e il 1510, ma Correggio già stava sperimentando il lume di torcia, guardando in questo caso ai pittori tedeschi, intorno al 1510, nella *Giuditta con la testa di Oloferne* del Musée des Beaux-Arts de Strasbourg. Si pensi anche alla pittura nordica, in quegli anni particolarmente incline, sempre su ispirazione goticizzante, a candele e *lumi artificiali*, come abbiamo scritto. Sul tema correggesco di rimanda a Spagnolo M., *Correggio : geografia e storia della fortuna ; (1528 - 1657)*, Silvana, Cinisello Balsamo 2005 (fig.26)

²⁶⁵ Si nota anche come la posizione di Svetlana Alpers, tesa a intellettualizzare la cultura italiana, risponda solo in parte alla realtà, dal momento che le istanze intellettuali italiane muovevano, almeno quanto quelle fiamminghe, da presupposti empirici molto saldi, che ne costituivano il tessuto visuale originario. Cfr. Alpers S., *The art of describing : Dutch art in the seventeenth century*, Chicago 1983.



22. Bernardino Luini, *Sacra Famiglia*, Bergamo, Accademia Carrara
 23. Vincenzo Foppa, *San Gerolamo penitente*, Bergamo, Accademia Carrara, 1480 circa.
 24. Ambrogio Bergognone, *Cristo morto con Angeli*, Milano, Castello Sforzesco, 1488 ca.



Si deve dire che, a rigore, la notte di Leonardo non è accompagnata da esplicite sperimentazioni pittoriche. Pur non mancando, a margine, pittori interessati ad un precoce sperimentalismo ombroso, tra Ducato di Milano e Repubblica di Venezia, la *notte* del Vinci non troverà subito importanti riflessi a lume artificiale, a meno che non li si cerchi a Roma (Raffaello), o tra Venezia (Giorgione) e l'Emilia (Correggio) (fig.26). Talvolta persistono infatti residui iconografici e stilistici più antichi anche per artisti fortemente improntati da un gusto di tendenza leonardesca: nella pregevole *Natività* realizzata da Bernardino Luini e conservata presso l'Accademia Carrara di Bergamo (fig.22), per esempio, uno sfondo

stellato lontanamente tardo-gotico ricorda, con la sua minuzia preziosa, più le volte trapunte di Gentile da Fabriano o di Sassetta, a metà tra una “notte negativa” e una “notte positiva”²⁶⁶, che le profonde abissalità del Vinci. D’altro canto, si colgono accenni tedeschi a lume polarizzato in Defendente Ferrari (*Natività* di Palazzo Madama a Torino; predella del polittico di San Gerolamo sempre in Palazzo Mafama), o nell’ispirazione espressionista di Correggio (che guarda a Cranach ed Altdorfer, *Giuditta con testa di Oloferne* di Strasburgo, 1510) o nell’umidità terrosa di Vincenzo Foppa (il “pre-caravaggesco” *San Gerolamo* dell’Accademia Carrara di Bergamo, anni ’80 del secolo XIV, fig.23), espressioni che lasciano trapelare l’iniziale radicamento di una sensibilità nuova, mentre solo nei decenni successivi i “leonardeschi” attivi a Milano esploreranno, di tale inedita tendenza, alcune peculiarità specifiche, tra i fondi spirituali di Giampietrino (il *Portacroce* della National Gallery) o quelli ovattati di Marco d’Oggiono (*Madonna con Bambino* Pinacoteca di Brera) (fig.28). Dipinti, questi, che procedono dalle idee iconografiche di parte delle immagini post-medievali lombardo-venete, focalizzandosi, e non è un caso, soprattutto su tematiche di aspetto religioso che saranno poi il movente principale per la diramazione storica del notturno figurativo successivo.

Dopo la *Vergine delle rocce*, che all’aurora degli anni ’90 cristallizzava un primario approccio alle ottiche dell’ombra, approfondite durante il soggiorno a Milano (dal 1483), l’opera-emblema di questi rivolgimenti è chiaramente il *San Giovanni Battista* del Louvre, databile tra 1505 e 1508, che evidenzia un modo nuovo nel fare dell’oscurità lo strumento ottico che dona tridimensionalità al corpo illuminato, ingenerando uno stacco formidabile dal fondo scuro e approfondendo quest’ultimo ben oltre la sua mera funzione schermica: “l’occhio conoscerà le figure de’ corpi che infra le parti ombrose e luminose situato sia”²⁶⁷ (fig.25). Di certo vi si avvertiva il confronto con i fondi fiamminghi, scuri, di Antonello da Messina, che era stato a Milano nel 1475²⁶⁸, ma lo stratagemma pittorico del Vinci acquisiva, proprio in rapporto ai suoi studi ottici e filosofici, una portata fortemente programmatica capace di un confronto teorico e pratico insieme, aperto non a caso di lì a poco, sul terreno fiorentino con Michelangelo²⁶⁹.

Pagina seguente:

- 25. Leonardo Da Vinci, *San Giovanni Battista*, Parigi, Musée du Louvre, 1506-1510
- 26. Correggio, *Giuditta e la serva con la testa di Oloferne*, Strasbourg, Musée des Beaux-Arts, 1510
- 27. Giampietrino, *Cristo Portacroce*, Londra, National Gallery
- 28. Marco d’Oggiono, *Madonna col Bambino*, Milano, Pinacoteca di Brera

²⁶⁶ Vedere Rossi F., a cura di., *Catalogo dei dipinti sec. XV – XVI* in Rossi F., a cura di., *Accademia di Carrara*, Grafica Gutenberg- Ed., Bergamo 1979 (secondo volume, 1988)

²⁶⁷ C.A., 116a Richter, n.128.

²⁶⁸ Ferrari S., Cottino A., “Milan... degli omini eccellenti oggi hai gli onori” in Ferrari S., Cottino A., Forestieri a Milano : Riflessioni su Bramante e Leonardo alla corte di Ludovico il Moro, Nomos, Busto Arsizio 2013, p.33

²⁶⁹ Villata E., *Il San Giovanni Battista di Leonardo : un’ ipotesi per la cronologia e la committenza*, in “Raccolta Vinciana”, 1997, pp.187-236.



Quello che conduce alla valorizzazione plastica dell'oscurità in Leonardo è da comprendersi al crocevia di diverse intuizioni di ricerca che si seguiranno nei tre passaggi nodali di questo capitolo. Quanto è emerso ed abbiamo osservato, infatti, mette in luce l'intreccio di due elementi sostanziali, già percepibili nel *De Pictura* albertiano, ma ora arricchiti di una evidenza più netta. Da una parte la persistenza della filosofia empirica antica (Aristotele, Alhazen, Bacon, Pecham, e soprattutto Biagio Pelacani)²⁷⁰, dall'altra la graduale ma evidente maturazione di una consapevolezza estetica capace di cogliere anche l'elemento transizionale della natura, il suo divenire sfuggente, la sua "macchia", la sua selvatichezza: quanto il Quattrocento, in virtù di una scolastica chiara e puntuale, non poteva ancora vedere (o descrivere).

Nei prossimi paragrafi si tenterà di illustrare un passaggio complesso ma possibile, tra la comprensione percettiva dell'ombra e la sua fisionomia estetica. Prenderemo in esame, in forma propedeutica, le pagine di prospettiva delineate dal matematico Giovanni Fontana, dense di intuizioni che precorrono la prospettiva delle ombre leonardesche; osserveremo poi la costruzione di un lessico luministico puntuale e rivelatore in Leonardo, con attenzione ad alcune successive e fondanti ramificazioni critiche e poetiche, per poi assumere come luogo di analisi alcune considerazioni sull'ombra del portoghese Francisco de Hollanda, che maturate nella Roma michelangiolesca appaiono perfettamente rappresentare, prima di Vasari, l'approdo singolarmente pittorico di questo cammino sperimentale, che dall'empirico transita nell'estetico.

2. "Hiato" e "halone"

A proposito di fondi scuri, tra i dipinti che avevano anticipato l'intelligenza pittorica dell'ombra leonardesca, si colloca senza dubbio la tela con *Madonna con Bambino, Santa Caterina e Santa Maria Maddalena* di Giovanni Bellini conservato presso l'Accademia di Venezia (fig.29). Questo quadro ha interessato la storiografia soprattutto per il modo innovativo di rendere il colore dei corpi in relazione allo sfondo completamente oscurato che si spalanca dietro di loro²⁷¹. Datato all'ultimo decennio del XV secolo, il quadro belliniano mostra la comprensione personale dei fondi neri di Antonello da Messina e dei fiamminghi di quel momento leggendone soprattutto la potenzialità plastica realizzata grazie all'intensa squisitezza del nero. Si tratta di uno dei primi dipinti in cui la qualità perlacea delle tinte riesce a rendere con tale delicata sottigliezza la condensazione cromatica

²⁷⁰ Cfr. per una visione generale Luperini L., *L'ottica di Leonardo tra Alhazen e Keplero*, Catalogo della Sala di ottica del Museo Leonardiano di Vinci, titolo parallelo: *Leonardo's optics from Alhazen to Kepler*; catalogue of the Optics Room of the Museo Leonardiano at Vinci, ed. Skira, Milano, 2008.

²⁷¹ Si vedano Lucco M., Villa G. C. F., a cura di., *Giovanni Bellini*, catalogo dell'esposizione Scuderie del Quirinale, Roma, 30 settembre 2008 – 11 gennaio 2009, Silvana Editoriale, Milano 2008, p.226. Robertson G., *Giovanni Bellini*, Clarendon Press, Oxford 1968.

delle ombre, che isolano le figure in primo piano focalizzandole nei dettagli puri, nel dettaglio aristocratico, come se dietro la cornice-balaustra su cui posa il Bambino si dilungasse uno spazio astratto, profondo, che fa fuoriuscire, quasi chiamandole fuori, le figure.



29. Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino, Santa Caterina e Santa Maria Maddalena*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1480-90

Nel percorso inventivo del Bellini, non stupisce questa esigenza di inverare le persone sacre anche facendo leva sulla qualità plastica dei lumi e espandendo sui loro corpi la “diafanità” nera delle tenebre, ma questa attenzione colta e aggiornata sui motivi di discussione del momento, sembra trovare una sponda teorica di riferimento negli scritti di un autore, Giovanni Fontana, tra i principali esponenti della cultura prospettica e scientifica italiana e i cui rapporti di amicizia e di stima con Jacopo Bellini, padre di Giovanni, appaiono storicamente acclarati. Tale nesso si fa stringente, non solo perché illumina ancora la vicenda di una compenetrazione tra scienza e pittura, ma perché le aperture di Fontana ad una rinnovata concezione di prospettiva delle ombre si pongono in una vivace anticipazione di Leonardo e schiudono alla precoce peculiarità della pittura tonale veneta²⁷². Nato intorno al 1390, il Fontana si era formato presso l'Università di Padova, dove aveva studiato anche sotto la guida di Biagio Pelacani (di cui nel *Liber* si dirà allievo) e Prosdocimo Beldomandi²⁷³, e fu al suo tempo attivo come medico, scienziato, cartografo,

²⁷² Lo attesta il Fontana, p.74v. Sul legame Fontana-Bellini, partecipi probabilmente dello stesso *entourage* culturale, si è concentrata prima Marani Canova (1972); molto interessanti sono i riferimenti idraulici proposti da Marisa Anna Bas, che vi riconosce una congiuntura precisa con il pensiero del matematico, *The Hydraulics of Imagination: Fantastical Fountains in the Drawing Books of Jacopo Bellini*, in Bredekamp H., Kruse C., Schneider P., a cura di, *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*, 2010, pp.149-160, in part. pp.157-159.

²⁷³ Prosdocimo Beldomandi (1370-1428) fu un noto matematico e astrologo padovano, noto soprattutto per la teoria musicale e per gli studi di geometria. Monterosso Vacchelli A. M., Vasoli C., *Beldemandis, Prosdocimos de.*, “Dizionario Biografico degli Italiani”, Volume 7 (1970).

idraulico e filosofo²⁷⁴. I passi principali intorno alla luce e all'ombra che si trovano nella sua opera compaiono a pagina 74 dell'edizione veneziana del *Liber de omnibus rebus naturalibus* curata da Pompilio Azalo da Piacenza nel 1544²⁷⁵, che è stato dimostrato essere l'unica edizione antica, anche se comparsa priva della firma del suo autore, della vasta produzione latina del Fontana, rimasta manoscritta e inedita²⁷⁶.

Studiando l'opera e sottolineandone le implicazioni pittoriche, Giordana Mariani Canova aveva precisato la divergenza metodologica tra il modo *perspettivo* di Fontana e quello *prospettico* di Leon Battista Alberti, individuando nello studio delle qualità dei lumi e dei colori il luogo in cui si fosse data più esplicitamente questa differenza²⁷⁷.

Collocandosi tra gli scritti cosmico-universalistici, il *Liber* sviluppa per capitoli la monumentale descrizione del mondo in tutte le sue molteplici manifestazioni. L'argomento pittorico viene introdotto quando Fontana tratta della luce all'interno della sezione dedicata agli elementi, in un paragrafo rivolto all'immagine delle *voragini* e delle *profondità ombrose*. Chiaramente anche nel *Liber lume e tenebra* sono i principali veicoli dell'espressione pittorica poiché su di essi si fonda, aristotelicamente, la visione. Fino a qui nulla di strano, poiché il discorso chiaroscurale della pittura è naturalizzato in rapporto ad un'universale osservazione della natura e funziona, lo abbiamo visto, in simbiosi rispetto a quella.

Quanto però stupisce e segna la distanza tra la concezione del Fontana da quella coeva dell'Alberti è il fatto che il teorico veneto rinunci a qualsivoglia rigorismo matematico per spiegare la diffusione spaziale dei lumi e delle ombre sganciandoli quindi dall'apparato prospettico brunelleschiano, a cui la concezione albertiana li aveva vincolati²⁷⁸. Il punto, è stato notato, è di grande rilievo, perché favorisce (e favorirà) la fioritura di una scuola pittorica meno incline, *ab origine*, alla costruzione spaziale e architettonica dei toscani ma in parallelo più attenta ai suoi risvolti coloristici e tonali. Pur non conoscendone il contenuto, sappiamo che il Fontana aveva redatto infatti un perduto libro di prospettiva per l'amico pittore Jacopo Bellini, probabilmente delineato su coordinate di pensiero affini, all'atmosfera descrittiva e naturalistica del *Liber* i cui molteplici passaggi mostrano un interesse finissimo verso le declinazioni visive della luce e dell'ombra, capaci di cogliere

²⁷⁴ Per la biografia di Fontana si rimanda a Muccillo M., *Fontana G.*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 48 (1997). Clagett M., *The Life and Works of Giovanni Fontana*, "Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze" 1, fasc. 1 (1976), 5-28; imprescindibile sul Fontana il lavoro complessivo E. Battisti, G. Saccaro Battisti, *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Milano 1984. Eugenio Battisti ricorda Giovanni Fontana, a proposito nelle macchine fantastiche, anche nel suo *Antirinascimento*, Torino 1989.

²⁷⁵ Azalo da Piacenza, *Liber de omnibus rebus naturalibus*, Venezia 1544. In tale senso, si può aggiungere, la pubblicazione dell'opera nel cuore della Venezia di Giorgione, di Tiziano e di Tintoretto non poteva che assumere un significato emblematico a fronte degli sviluppi "luministici" della pratica lagunare

²⁷⁶ Si veda Thorndike L., *A History of Magic and Experimental Science*, IV, New York 1934, rist. 1960, pp.150-182.

²⁷⁷ Mariani Canova G., Riflessioni su Jacopo Bellini e sul Libro dei Disegni del Louvre, "Arte veneta", n.26, 1972, pp.9-30.

²⁷⁸ Non doveva essere mancata, peraltro, una dialettica tra le loro opere. Grafton aveva accennato all'attività di Fontana come ingegnere per spiegare l'interesse di Alberti maturato per le soluzioni ingegneristiche, p. p.112, con Toscanelli.

(ben più di Alberti) le impressioni dei trapassi naturali, quasi in una tenerezza di visione empirica di lumi, di fumi, di nebbie, di penombre.

Questo si nota già con la scelta di appuntare l'attenzione su determinati effetti dell'apparenza fisica: dopo aver analizzato le diverse potenze del fuoco, per esempio, il Fontana si interessa dello studio di altri fenomeni ad esso collaterali, come le sensazioni indistinte che talvolta si avvertono nell'aria (*l'halone*), le voragini (lo *hiatum*), il baratro (*voragine*). Come scriveva Mariani Canova “non può sfuggire come in esse si possa già intravedere enunciato il principio che porterà ad introdurre nella prospettiva aerea il *medium* atmosferico quale elemento capace di suscitare effetti di profondità spaziale”²⁷⁹. Si tratta di meri effetti, “fantastiche demonstrationes, veluti colores”, cioè impressioni immaginarie, mentali, che appaiono alla stregua del colore ma dipendono largamente dall'osservatore, dalla distanza che fa vedere le montagne verdegianti come *ombre e oscurità* (secondo la concezione medievale di un oscuramento nella lontananza), fino ai colori che di notte appaiono scuri, quasi svampati.

Si comprende l'importanza delle continue descrizioni di *ombre, fumi e tenebre* che si colgono nello scritto di Fontana. Se infatti il passaggio in cui nel *Liber* è citato direttamente Jacopo Bellini non interroga l'emisfero paesistico o tanto meno quello degli effetti luminosi e tenebrosi, propendendo verso una più classica attenzione per il chiaroscuro “di rilievo”²⁸⁰, secondo la classica accezione scolastica avvertibile anche in Alberti, ci si chiede quanto delle notazioni tonali di Jacopo, di Giovanni Bellini (nell'*Agonia del Getsemani* della National Gallery, nella *Resurrezione* della Gemäldegalerie di Berlino, **fig.31**) o dello stesso Mantegna (per esempio nella crepuscolare *Resurrezione* di Carrara), prima che di Giorgione, potevano essere derivate dalla frequentazione di una letteratura scientifica così capace di cogliere le sfumature morbide e fresche della natura in ogni sua nitida manifestazione.

Il *Crocifisso* di Jacopo Bellini oggi conservato presso il Museo di Castelvecchio di Verona è una prova di scultoreo plasticismo di chiaro e di scuro stagliato su fondo tetro, connotato dalla medesima potenza materica che negli stessi anni era talvolta raggiunta per il tramite della scultura, come dimostrano gli esempi devozionali, tra gli altri, di Nicolò Alunno (**fig.61**)²⁸¹, come a voler rimarcare, con lo studiato effetto dei lumi sul corpo – e sono già le tracce di una tensione spirituale dell'oscurità –, la presenza “toccabile” del *Crocifisso* sfruttando lo sfondo per fare emergere tridimensionalmente la figura suggerendo al contempo l'atmosfera da eclisse del racconto²⁸². Per motivi non dissimili si può guardare

²⁷⁹ Marani Canova, p.23. Il confronto Fontana-Leonardo ha attraversato diversi aspetti della critica storiografica, ma ha soprattutto toccato il tema delle macchine idrauliche inventate dal Fontana e riproposte come noto dal Vinci. Poiché le fonti di riferimento per i due corrispondono, non serve ipotizzare un contatto diretto con il *Liber*.

²⁸⁰ Su Jacopo Bellini, cfr. Eisler C., *The genius of Jacopo Bellini: the complete paintings and drawings*. New York 1989.

²⁸¹ Sull'Alunno si veda per un inquadramento globale Benazzi G., Nicolaus Pictor : *Nicolò di Liberatore detto L'Alunno; artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento*, Edizioni Orfini Numeister, Foligno 2004. Si consideri la tendenza marcata di rendere l'iconografia del *Crocifisso* a fondo scuro in diversi ambiti di committenza. Su tutti, si ricordi il *Crocifisso* di Terni.

²⁸² Si veda per esempio l'interessante *Crocifisso con Madonna e San Giovanni* di Bernardino Butinone conservato presso la Galleria Nazionale di Palazzo Barberini a Roma: come è pensato nei termini di una plastica della devozione. Si veda la scheda di catalogo n.51 dedicata all'opera, in Agosti G., a

anche alle diverse *Flagellazioni* in disegno dei Taccuini conservati al Louvre²⁸³ (**fig.30**). Il Folio 8 (recto)²⁸⁴ e il Folio 15 (recto) sono per noi estremamente interessanti²⁸⁵: nel secondo si contano almeno quattro lumi artificiali presenti in scena, funzionali ad introdurre al chiostro nel quale il Cristo è flagellato; un fanciullino ritto sui gradini regge una lampada cilindrica, sulla destra un astante regge un'alta torciera, di quelle che si sarebbero trovate ancora nel *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano, il cui eco visivo è destato da altre due torchiere sospinte prospetticamente verso il fondo (**fig.54**). La disposizione del tratteggio-ombra lascia ipotizzare che anche in questo caso i fuochi non avrebbero avuto la funzione illuminatrice che ci si sarebbe aspettati da loro, ma resta l'intuizione nuova del Bellini che, distribuendo linearmente e trasversalmente queste torce aveva definito la principale coordinata visiva dell'immagine, in uno scenario eclettico degno dell'*Hypnerotomachia Poliphili*²⁸⁶ che attendeva solo di potersi riscaldare di una luminosità autenticamente mimetica. Si tenga conto, a proposito di scenari a lume artificiale, che il Fontana era stato anche un attivo sperimentatore di scenografie di lanterna, come si vede nel *folium* del *Liber Bellicorum* dedicato al Castello delle ombre (*Castellum Umbrarum*), prova di un aggiornamento persino teatrale sul tema ombroso di sentito carattere magico spirituale²⁸⁷.

La chiave di lettura cromo-luministica che deriva da queste inflessioni empiriche e fantastiche, avrebbe del resto comportato, e tutta la tradizione veneta sta in un certo senso a dimostrarlo, la conseguente lettura cromatica dell'oscurità e della notte, un più libero e avventuroso territorio dello sfumato, semplice occasione di attenuata visibilità, espressione fenomenica del cangiantismo del mondo. Da questo discorso ricaviamo una suadente definizione degli effetti del notturno, in cui il colore è pensato, esattamente come accadrà in Leonardo, in virtù di una maggiore o minore intensificazione del timbro visivo e della sua effettualità. Tale tonalismo *ekphrastico* è in linea con la pittura a venire, interpretando

cura di, *Vincenzo Foppa : un protagonista del Rinascimento*, catalogo dell'esposizione, Brescia, Santa Giulia, Museo della città, 3 marzo – 30 giugno 2002, Skira, Milano 2003, p.192 D'altro canto non manca, pochi anni dopo, la presenza nella Valle Padana di dipinti che giocassero ancora con il chiaroscuro per restituire il senso di una tridimensionale presenza nello spazio: su tutti, si può ricordare l'affresco con Madonna con Bambino realizzato da Vincenzo Foppa per San Giacomo alla Cerreta di Belgioioso presso Pavia, dopo che ebbe un contatto, è stato detto, con Leonardo

²⁸³ Per il Libro di disegni dl Louvre si rimanda al lavoro di Degenhart B., *Jacopo Bellini : l'album dei disegni del Louvre*, Jaca Books, Milano 1984. Si veda anche Fortini Brown P., *The antiquarianism of Jacopo Bellini*, "Artibus et Historiae" 26, 1992, pp. 65-84.

²⁸⁴ Louvre, Département des Arts graphiques, RF 1476, 4.

²⁸⁵ Meno significativo nel nostro discorso è un terzo disegno con *Flagellazione di Cristo* (1445 circa, Louvre, Département des Arts graphiques, RF 427, Recto), che inquadra la scena in una prospettiva fortemente scorciata.

²⁸⁶ Tale prototipo innovativo delle *Flagellazioni* notturne venete avrà un secondo momento apicale nell'opera di Giulio Romano, nell'opera presso il Palazzo Ducale di Mantova, a testimoniare la fortuna di un tema che, altrove, molto raramente sarebbe stato dipinto fingendo le tenebre dell'oscurità.

²⁸⁷ In effetti, proprio per questo noto disegno il Fontana è stato letto in termini pre-cinematografici. Si veda Codognet P., *Artificial nature and natural Artifice*, in *Future Cinema: The Cinematic Imaginary After Film*, ed. J. Shaw and P. Weibel, (Cambridge: MIT Press, 2003); sul *Castellum Umbrarum* si rimanda in particolare a Bennett G., *Johannes Fontana's Drawing for a Castellus Umbrarum, Udine or Padua, c. 1415–20*, "Mediaevalia", Volume 35, 2014, pp. 255-277.

l'effetto tenebroso in una precoce e intelligente chiave cromo-luministica spiccata, che attendeva di essere felicemente tradotta in immagine:

“De illis vero quae diminuto vident lumine certum est quae colores qui clari sunt apparent obscuri: et tanto obscuriores quanto noctis umbra intensior. Si nocte preambules quibus obvias, colores medios vestium non decernis ut viridea rubeo vel caelesti: indigent enim hii colores illuminari ut bene perspiciantur”²⁸⁸.

Dare corpo e spazio a questi *colori chiari che appaiono scuri* sarà uno dei compiti più attuali e difficili delle generazioni successive, ma nel quadro della *Madonna con Bambino e Sante* citato dall'Accademia, le figure, avvolte come da un bagliore diffuso, quasi “fossero illuminate da una candela” (Robertson 1968) emergevano da una caligine nera non ancora sperimentata prima²⁸⁹. E quella *voragine* bruna e spessa che si spalanca dietro la Sacra Famiglia dell'*Adorazione dei Pastori* di Giorgione, così radicalmente lontana dalle caverne tardo-gotiche, così naturalistica nel mostrarci il quasi colore dell'ombra (**fig.32**).



²⁸⁸ Azalo, op. cit., p.74v.

²⁸⁹ Robertson G., *Giovanni Bellini*, Clarendon Press, Oxford 1968, pp.94-95.

30. Iacopo Bellini, *Flagellazione di Cristo*, Foglio 15, Taccuino dei Disegni, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.



31. Giovanni Bellini, *Agonia di Cristo nell'orto*, London, National Gallery, 1465-1470
32. Giorgione, *Natività*, Washington DC, National Gallery of Art, 1505 circa.

3. Le ombre di Leonardo

Come vide bene Jaspers, “in Leonardo l’arte divenne l’organon della filosofia, giacché in lui l’agire dell’artista, in quanto conoscitivo, venne realizzato e al tempo stesso assnto nella riflessione. È questo che distingue radicalmente Leonardo da grandi artisti metafisici come Michelangelo e Rembrandt (...) Poichè l’arte diviene per lui l’organon della filosofia, in misura minore di quelli si rapporta Leonardo alle costruzioni sistematico-concettuali e a una logica razionale, riconnettendosi invece a una concreta logica filosofica e a una cosciente plasmazione di vita”²⁹⁰. È stato notato come la filosofia del Rinascimento non fosse, d’altro canto, tesa a fondare o promuovere i diversi saperi, quanto a nutrirsi di essi, attrarli in un agire pratico che inglobasse, quasi in senso sacerdotale, l’unità della molteplicità della loro manifestazione. In questo senso, l’approccio sperimentale del Vinci è del tutto emblematico e permette di focalizzare l’attenzione su come un’attenzione tecnica si potesse tradurre subito in attivazione pratica, oggetto sperimentale ed energia ergativa.

Negli ultimi decenni, gli studi di Francesca Fiorani, Janis Bell, Claire Fargo, Giulio Bora, Pascal Dubourg Glatigny, Michael Baxandall, Ernst Gombrich, Carlo Pedretti, tra i molti, ci hanno restituito uno spaccato di interpretazioni di ampio respiro volti a cogliere la componente ottica delle ricerche del Vinci, presupposto indispensabile del suo esercizio osservatore e sperimentale, e la parallela elaborazione di una tecnica pittorica adeguata a dargli corpo, a tradurne le intuizioni in prassi di bottega²⁹¹.

L’intelligenza analitica ed empirica di Leonardo è dimostrata prima di tutto dall’attenzione con cui indaga e nomina le diverse sfumature luminose della realtà, cristallizzate in un vocabolario variegato e puntellato, che esplora la *luce* e le *tenebre* sotto diversi profili rendendo conto di un approccio innovativo: qualitativo, prima di tutto, volto ad identificare le tonalità dei *lumi* sulla superficie dei corpi o negli ambienti; e sotto il profilo più tradizionalmente prospettico, “quantitativo”, rivolto alla loro misurazione matematica. È un’attenzione che si dimostra prima di tutto nella terminologia con cui Leonardo

²⁹⁰ Jasper, Leonardo filosofo, p.100.

²⁹¹ Lume e ombra sono al centro di una rigogliosa tradizione di studi, ancora estremamente viva. In particolare sono imprescindibili i lavori di Janis Bell sulle ombre e i lumi spesso lette in rapporto al tema delicato della prospettiva. Si guardi Bell J. C., *Leonardo’s “prospettiva delle ombre” : another branch of non-linear perspective*, in Fiorani F., Nova A., a cura di., *Leonardo da Vinci and optics*, Marsilio, Venezia 2013, pp.79-111. Bell J. C., *Sfumato and acuity perspective*, in Fargo C., *Leonardo da Vinci and the ethics of style*, Manchester 2008, pp.161-188. Si vedano poi gli studi aggiornati di Francesca Fiorani, rivolti a diversi aspetti dell’adombrismo leonardesco, in Fiorani F., *The genealogy of Leonardo’s shadows in a drapery drawing*, in “Art history” 2013, pp.267-273; eadem, *The colors of Leonardo’s shadows*, in “Leonardo” XLI, 3, 2008, pp.271-278; eadem, *The theory of shadows and arial perspective : Leonardo, Desargues and Bosse*, in Bohlmann C., Fink T., Weiss P., a cura di., *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts*, München 2008, pp.191-206. Shearman J. K. G., *Leonardo’s colour and chiaroscuro*, in “Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 25.1962, pp.13-47 Rimane pionieristico, anche in questo caso, lo studio di Rzepińska M., *Light and shadow in the late writing of Leonardo da Vinci*, in “Raccolta Vinciana”, 19.1962, pp.259-266. Si veda anche la panoramica offerta da Dubourg Glatigny P., *Représenter l’ombre au XVIe siècle : voir, savoir et dessiner*, in Hochmann M., Jacquart D., a cura di., *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, Publications de l’École Pratique des Hautes Études, Paris, Genève, 2010 pp.231-255.

definisce quasi poeticamente i diversi timbri luminosi, nominando alla maniera degli ottici lo specchio dei fenomeni.

I *lumi*, e più raramente la *luce*, (termine che assume sempre una connotazione sorgiva e attiva), si dividono in primo luogo sulla base della loro natura e della loro provenienza. Nel *Manoscritto E* i corpi opachi sono illuminati da tre sorti di *lumi*: *lumi* particolari sono il *sole*, il *lume di finestra* o il *fuoco*. Il secondo tipo è *universale*, “come accade ne’ tempi nubloli o di nebbia simili, mentre il terzo tipo è *composto*, cioè quando il sole da sera o mattina è integralmente sotto l’orizzonte²⁹². Una quarta categoria di lume, è quello che “passa per cose trasparenti come vetri, cristalli o altri corpi diafani”²⁹³. Nel *Manoscritto B.N.* (p.2038 14b) si legge per che i corpi densi opachi sono “vestiti” di varie qualità di lumi e di ombre. Si dà un lume *derivativo* e un *lume originale*. Quello *originale* ha una valenza derivata dalla *vampa* del *fuoco* o dal *lume del sole* o dall’*aria*. Il *lume derivativo* è il *lume riflesso*, che sgorgando fuori dalla sua sorgente tocca altri oggetti e si percepisce come loro rivestimento. Nel *Trattato*, la stessa divisione è scandita da altri nomi: si ha un *lume primitivo* e un *lume derivativo*. La *riverberatione* luminosa *non* appartiene alle parti in ombra né ai *luoghi oscuri*, o ai prati, ai boschi verdeggianti, o soprattutto all’*intrecciarsi dei rami* che generano tante ombre da non poter generare riverbero di nessun tipo. Si percepisce nelle parole di Leonardo come nei suoi disegni, l’umidità della terra e delle fronte, che si impregna di ombra, quasi vi si infittisce dentro. I *lustri* invece sono quei colpi di luce che si percepiscono quando la qualità luminosa si riflette su uno specchio o su un corpo metallico producendo un effetto scintillante.

Si dà poi una tassonomia di spazi: la *luce* è osservata prima di tutto in rapporto allo spazio in cui si misura; i *lumi* sono *constretti*, quando illuminano una stanza passando attraverso le finestre, e sono invece *liberi*, quando all’aria aperta sono svincolati da una spazialità raccolta e circoscritta²⁹⁴.

Senza dubbio con più sottigliezza del suo seguatore, Leonardo offre anche un’intensa terminologia sciografica: la definizione dell’*ombra* è sempre dedotta dall’ottica antica. L’ombra raramente è *privatione di luce*, spesso è la sua *diminutione*, e le ombre si dividono in *ombre originali* (attaccate al corpo) che si espandono in *razzi ombrosi*, e *ombre derivative*, da cui derivano diversi effetti. Altrove si dice *ombra primitiva* quella appiccicata ai corpi, e *derivativa* quella che si *spicca* da essi²⁹⁵. Altrove la *primitiva* è detta *congiunta* mentre la derivativa è detta *separata*²⁹⁶. Ci sono tre nature di ombre non congiunte: *derivative*, *dilatabile*, *columnale*²⁹⁷. Ci sono *ombre semplici*, che non sono toccate in nessun modo da fonti luminose e che iniziano nella *linia*. “*Ombra è lume diminutione mediante l’oppositione dell’opaco*”, “*ombra è suppliomento del razzo luminoso tagliato dall’opaco*”²⁹⁸. Ombra è *pronuntiatione de’ corpi delle lor figure*²⁹⁹.

²⁹² Manoscritto E. 3b.

²⁹³ Manoscritto G. 3b.

²⁹⁴ Manoscritto B.N., 2038. 29a.

²⁹⁵ Manoscritto C 14b.

²⁹⁶ Manoscritto Br. M., 171 a.

²⁹⁷ Manoscritto E, 32a.

²⁹⁸ Manoscritto W. 19152b

²⁹⁹ Manoscritto W.19076a.

Le *Tenebre* sono invece *privazione di luce*³⁰⁰. La *luce*, di per sé, è una discacciatrice di *tenebre*³⁰¹. Sembra che nell'insieme di proposizioni leonardesche la parola *tenebra* indichi soprattutto il punto ultimo dell'oscurità, la potenza embrionale che precede lo sviluppo delle ombre, secondario e spaziale. Con la parola *oscurezza* si indica invece la qualità, il timbro di questi passaggi gradualmente. Delle ombre infatti si notano diverse *qualità*, che derivano o dai "tanti vari effetti quanti sono i vari luoghi dove esse percuotono" (*Codex Atlanticus*); ci sono poi "diverse oscurità", e "oscurità naturali rispetto al corpo": "infra li corpi di varie oscurità, privati d'un medesimo lume, tal proportione fia infra le loro ombre qual sia la proportion delle loro naturali oscurità e il medesimo ài ad intendere delli lor lumi"³⁰². In un esperimento sciografico del manoscritto W Leonardo individua ben cinque tipi di ombra, dalla *massima oscurità* fino alla *minore*. Si può cogliere la contezza pittorica di Leonardo già muovendo dalle sue considerazioni. Non mancano ovviamente alcune sottigliezze sempre rapportate alla dimensione visivo-pittorica, come accade in un passo del manoscritto B.N. 2038.22a., dove si intuisce come Leonardo consideri l'ombra in senso prettamente plastico, quasi materico: si legge che *ombra* è

"privatione di luce e sola oppositione de' corpi densi opposti a razzi luminosi: ombra è di natura delle tenebre: lume è di natura della luce: l'una cela e l'altra dimostra: sono sempre in compagnia congiunti ai corpi, e l'ombra è di maggiore potentia che 'l lume, iperò ch'è quella proibisce e priva interamente i corpi della luce, e la luce non può mai cacciare in tutto l'ombra de' corpi cioè corpi densi"³⁰³.

Dai due schieramenti che vengono notati qui, l'uno di *tenebra* da cui deriva l'*ombra* e l'altro di *luce*, opposto, da cui deriva il *lume*, si coglie come Leonardo affidi un vero e proprio statuto ontologico della tenebra, quasi un'essenza, un nucleo della manifestazione visiva. Tra i due "schieramenti" si offre quindi una permeabilità continua, una continuità. Leonardo pensa del resto al passaggio dalla tenebra alla luce come un processo visivo che appaia come *infinito*, e che origini nella tenebra. "Quando la cosa posta gli dinanzi sarà troppo presta vista da' razzi tristi mostrerà ombra grande e sproporzionata e mai terminata". I razzi tristi sono quelli trasversali, non dritti. Le ombre possono essere *mai terminate*³⁰⁴, i loro confini possono essere *confusi* e *ignoti*³⁰⁵. Anzi, come si legge nel Trattato, dove non si comprendono bene i confini e i *termini delle ombre* non si conoscono se non con *confuso giuditio*, non si devono realizzare come *finite o veramente terminate*, sì che la tua opera sia *d'ingegnosa risoluzione*³⁰⁶. Nel Manoscritto B.N., scrive che le cose universali sono sempre più potenti all'origine che alla fine. Come infatti la ghianda mantiene in sé quasi trattenuta tutta la potenza dell'albero che si svilupperà in seguito; "adunque le tenebre sono il primo grado de l'ombra e la luce è l'ultimo: adunque tu pittore farai l'ombra più scura appresso alla sua

³⁰⁰ Manoscritto C 14b. Manoscritto E 32b.

³⁰¹ Manoscritto C.A. 116a

³⁰² Manoscritto E. 15a

³⁰³ Manoscritto B.N. 2038 22a.

³⁰⁴ Cfr, Manoscritto C.A., 148b.

³⁰⁵ Manoscritto W. 19076a.

³⁰⁶ Leonardo, *Trattato*, op. cit., cap.LX.

cagione e il fine fa che si converta in luce, cioè che paia senza fine”³⁰⁷. Janis Bell notava qui una decisa presa di distanza dal pensiero di Leon Battista Alberti, “Leonardo’s theory of sfumato took issue with Alberti’s theory and with contemporary practice, arguing that there is no mid-line between light and shadow but only continuous gradations, that there are no linear boundaries at the edges of objects but only differences in color or in degrees of illumination, and that distant forms should be rendered with more indistinctness than those in the foreground”³⁰⁸. E liberare l’ombra dal contorno implicava, subito, affidarle una risonanza di spazio, schiuderla alla permeabilità dell’ambiente, come si vede bene nella *Gioconda* del Louvre.

In un altro passo Leonardo parla dell’oscurità come se questa avesse una forza calamitante autonoma: “l’oscurità fatta nella percussione dell’onbroso concorso avrà conformità col suo principio la quale sia nata e finita infra propinque e piane superfittie qualità e retta oppositione”; e “quindi dove diversi *razzi ombrosi* si uniscono e si mescolano insieme è ovviamente *minor lume*”³⁰⁹.

Leonardo è così sensibile al tema delle ombre che, nel *Trattato*, suggerisce una definizione di tenebra praticamente paradossale, che rende soprattutto conto del gusto pittorico con cui questi argomenti sono stati pensati e sondati empiricamente. Riprendendo l’idea della diffusione della luce nello spazio paragonandola all’inanellarsi concentrico che fanno le ondate di superficie causate da un sasso che cade nell’acqua piatta, “così [che] ogni corpo posto infra l’aria luminosa circularmente spargie e enpie le circostanti parti d’infinite sue similitudini e appare tutto per tutto in ogni parte”, il Vinci aggiunge che “...il medesimo fanno le tenebre, conciossiaché esse vestono della loro oscurità ciò che dentro ad esse si rinchiude”³¹⁰. Questo vestire delle tenebre, questo manto “nero” che si distende sul visibile in termini scientifici e misurabili, eppure sfuggenti e infiniti, rappresenta – si crede – la novità fondamentale che con Leonardo fa da fondamento ai successivi sviluppi pittorici italiani. La nozione di *razzo ombroso*, che era già di Ghiberti, riflette la medesima dinamica, come se il corpo opaco diffondesse a sua volta una *qualità ombrosa* riconoscibile: come se l’ombra avesse a sua volta una diffusività autonoma, osservabile nella sua estetica singolarità.

Da una parte Leonardo riconosce quindi che la *luce* debba scacciare le tenebre e che queste si configurino come una mera vacuità di apparenza, come si poteva apprendere da Aristotele, ma la sua sensibilità pittorica lo spinge a riconoscere e a dare a quelle ombre una reale potenza plastica, ontologizzandone l’efficacia strutturale. Si consideri che questo tema non avrebbe mancato di essere sviluppato dalla filosofia cinquecentesca, come vedremo in seguito, che culminerà (pur prescindendo da Leonardo) con la scansione terminologica di Francesco Patrizi inerente la valutazione qualitativa di ombra, oscurità e tenebra. Quanto spicca però chiaramente è la coesistenza di un approccio scientifico che si coagula in un’intensione estetica molto esplicita, il cui riflesso artistico, quindi, per quanto non ancora

³⁰⁷ Cfr. Manoscritto K.111b.

³⁰⁸ Bell J., *Sfumato and acuity perspective*, in *Leonardo da Vinci and the ethics of style*, 2008, 161-188

³⁰⁹ Manoscritto C.4a (12b), Richter 217.

³¹⁰ Leonardo, *Trattato*, op. cit., cap.630

elaborato, apriva le porte al riconoscimento dell'oscurità quale materiale visivo di altissimo pregio.

4. Il “grato perdimento”

L'elaborato concetto di *grazia*, non senza un'esplicita relazione con la prassi albertiana precedente, è funzionale a comprendere come questa vitalità dell'ombra ereditasse alcuni caratteri della concezione quattrocentesca della bellezza.

Anche in rapporto ad un'estetica dell'ombra alcune intuizioni erano presenti nel *De Aspectibus* di Alhazen. Władysław Tatarkiewicz aveva notato vi fosse presente un'embrionale riflessione sulla bellezza (*pulcritudo*) delle ombre e delle tenebre, capaci entrambe di favorire, con il potenziale oscurante e velatorio che è loro proprio, la percezione della proporzione cosmica³¹¹. La cultura platonica cristiana aveva fatto della *luce* (*lux*) uno dei termini emblematici dell'estetica teologica metafisica la cui assolutezza era riflessa da una visione nitida e trasparente, spogliata di quelle sfumature e oscillazioni percettive che appartenevano al cangiante del reale. Alhazen, muovendo da coordinate empiriche esenti da urgenze trascendenti immediate, accoglieva invece nel suggerito pancalismo della sua impostazione aristotelica anche elementi appartenenti al dinamismo dei fenomeni, tra cui erano comprese tanto l'ombra quanto l'oscurità in generale, insieme alle altre *visibiles intensiones*.

“Umbra facit apparere pulcritudinem, quoniam multis formis visibilium sunt macule et pori subtiles reden eas turpes, et cum fuerint in luce solis, apparebunt macule eis, quare latebit pulcritudo eorum. Et cum fuerint in umbra aut in luce debili, latebunt ille macule et ruge, quare apprehenditur pulcritudo eorum. Et etiam tortuositates que apparent plumis avium et in panno qui dicitur alburalmun in umbra onn apparent et in luce debili. Et obscuritas facit pulcritudinem apparere, quoniam stellae non apparent nisi in obscuro. Et similiter non apparet pulcritudo earum nisi in nigredine noctis et in locis obscuris et latet in luce diei. Et stellae in noctibus obscuris sunt pulciores quam in noctibus lunae”³¹².

Le tenebre sono *belle* perché favoriscono la percezione della luce, e la volta universale del cielo, grazie ad esse, risplende di infinite stelle. La bellezza delle tenebre è quindi una bellezza “in negativo”, una bellezza dell'assenza a vantaggio dello splendore che ne risulta valorizzato. L'ombra invece è *pulchra* perché al contempo nasconde e cela: può infatti celare dei difetti di un volto velandoli con la sua graduale oscurità in una luminosità debole (*in luce debili*): ha perciò una qualità plastica che interagisce con il corpo cui si sovrappone conferendogli una più o meno marcata visibilità. Si avvertiva già, in nuce, un soggiacente interesse per la qualità velata dell'ombrosità che, eccettuato il Fontana, non trovava ancora espressione.

³¹¹ Tatarkiewicz W., *Medieval aesthetics*, Mouton, The Hague 1970

³¹² Alhazen, *De Aspectibus*, op. cit., liber I.

Sul piano pittorico la convergenza strutturale di luminismo figurativo e canone artistico, visibile con il primissimo Rinascimento, subisce una serie di curve evolutive nel corso del XVI secolo che accompagnano, a valle, la trasformazione della sensibilità chiaroscurale, conducendo molto presto, già con Leonardo, a tradurre il nitore aggraziato di Alberti o la sua leggiadria di lumi distesi in dialogo sommesso di ombre dense e lumi soffusi (Leonardo) palesando molto presto i segni di una svolta che, con la *licenza* sprezzante di Aretino, Vasari o Dolce sarà la cifra di stile di un perfezionamento concettuale conclusivo, aperto sul Seicento. Questa transizione graduale dalla *concinnitas* albertiana alla *grazia* leonardesca, e dalla *venustas* quattrocentesca alla *sprezzatura* vasariana, scorre al di sotto di esperienze pittoriche intrise di un sperimentalismo che comprende anche, tra le altre cose, innovative poetiche della luce e dell'ombra ben al di fuori di recinti canonici e prospettive normative conclamate. Nell'opera di Alberti (*De Pictura, De re aedificatoria*) il concetto di *grazia* si è rivelato per molti versi assimilabile a quello di *concinnitas*; non solo associandosi, come vedeva Sciolla, ai temi del movimento e della *varietas*, e in questo anticipando quel “non so che” che ne avrebbe contraddistinto la pregnanza cinquecentesca, ma anche esprimendosi in una coesione evidente con i termini della misura, della simmetria e della loro conseguente bellezza ideale: “Ex superficialium compositione illa elegans in corporibus concinnitas et gratia extat, quam pulchritudinem dicunt”³¹³.

Nelle traduzioni cinquecentesche tale coesione passa talvolta attraverso la sostituzione terminologica delle due parole³¹⁴. Lodovico Domenichi nella prima versione volgare edita del lavoro albertiano, traduce il passo citato semplificandone la portata alla sola *grazia* ed eludendo dal testo la *concinnitas* (“In questa composizione di superficie dunque, s’ha da cercare sovra tutto gratia e bellezza”³¹⁵), quasi a sostenerne indirettamente l’osmosi, mentre il Bartoli rende la *concinnitas* con *leggiadria*. Tale convergenza restituiva un concetto sfrangiato e mobile ma complessivamente capace di esprimere con precisione una tensione ordinante e classica, matura espressione di una concezione compassata della vita intellettuale che aveva nell’elusione degli estremi e nel giusto mezzo temperato il senso generale di un’attitudine poetica apollinea. L’ideale *phronetico* di Alberti, ancora perfettamente aristotelico, ha il respiro creativo di una visione nascente, che fa dell’estetica

³¹³ *De Pictura*, libro II. Comunque leggermente diversa l’opinione di Giancarlo Sciolla, che ne vede l’espressione soprattutto legata alla venustà dei movimenti e alla bellezza della varietà dei colori sulla superficie dipinta, in un certo senso già evocando quella componente plurale e dinamica (i movimenti, la *varietas*) da cui sarà in seguito determinata. Vedendone la medesima rilevanza nell’opera di Pino, l’autore sosteneva soprattutto la rilevanza cinquecentesca della *grazia*. Sciolla G.C., *Grazia, prestezza, terribilità : definizione e ricezione della pittura in Paolo Pino e Lodovico Dolce*, “Arte documento”, anno 2000, pp. 92-95, p.92. Si veda inoltre l’apporto di Pozzi, Mattioda, *Giorgio Vasari storico e critico*, pp.206-207, che pur non considerando il vincolo concinnitas-grazia, vedono come la posizione di Alberti sia di apertura, nonostante la sua vaghezza.

³¹⁴ Cfr., Maraschio N., Il “De pictura” albertiano nelle traduzioni cinquecentesche di Lodovico Domenichi e di Cosimo Bartoli, in Beniscelli A., Furlan F., a cura di., Leon Battista Alberti (1404-72) tra scienze e lettere : atti del Convegno organizzato in collaborazione con la Société internationale Leon Battista Alberti (Parigi) e l’Istituto italiano per gli studi filosofici (Napoli), Genova, 19-20 novembre 2004, pp.260-286.

³¹⁵ Domenichi L., *La pittura di Leon battista Alberti*, In Vinegia : appresso Gabriel Giolito de Ferrari, 1547, Libro secondo, p.25.

una suprema forma etica; così che lo scompenso dichiarato dall'ombra, supposto da una precisa concezione mimetica, non era abbastanza giustificato *nel quadro* da comprometterne l'ordine imprescindibile³¹⁶.

La gravità del luminismo che invece si deduce dall'opera leonardesca e dai suoi appunti di studio, oltre a definire la matura acquisizione di un linguaggio sofisticato capace di addensare la ricerca pittorica intorno a temi di per sé elusi dalla visione quattrocentesca (le ombre sfumate, i lumi degli interni, etc.) riflette contemporaneamente un più sottile e sotteso tratto estetico.

Per quanto il concetto di chiarezza sia nel suo lavoro superato in favore di una concezione crepuscolare del gusto "mezzo", declinazione nebulosa della medesima idea di equilibrio disteso³¹⁷, resta evidente la coscienza che un determinato tipo di alterazione chiaroscurale fosse, di fatto, viziosa e quindi "peccaminosa" (disonesta pittoricamente in quanto carente visivamente), e che il sapere ottico del pittore, essendo chiamato ad una pittura di equilibrio che rispondesse alla *medietas* della percezione, non dovesse fare altro che evitare di attualizzarne la contraddizione. L'attenzione ai lumi artificiali è quindi presente ed ha prima di tutto una funzione plastica molto precisa³¹⁸ (*il rilievo*), ma si viene rapportando immediatamente al fatto imprescindibile che l'impiego di lumi ravvicinati artificiali, se favorisce il senso tridimensionale dei corpi, alimenta al contempo una tipologia figurativa del disordine, tanto da poter compromettere la *grazia* diffusiva assurta invero a modello dell'arte pittorica.

"Quel corpo che si troverà in *mediocre lume*, fia in lui poca differenza dai lumi all'ombra, e questo accade sul fare della sera o quando è nuvoloso e queste opere *sono dolci e acci gratia* ogni qualità di volto, sicché in ogni cosa li stremi sono *vitiosi*: il troppo lume fa *crudo*, il troppo *scuro* non lascia vedere: il mezzano è bono"³¹⁹.

Una luce eccessiva come quella del fuoco o del sole implica una polarizzazione diretta che estenua i rapporti di chiaro e di scuro compromettendo il *mezzano* del loro equilibrio armonico. Sono i concetti di *dolcezza* e di *grazia* a rappresentare, in un certo senso, il risvolto estetico del *lume mezzano*, come se la capacità di rendere conto di una percezione dettagliata e complessiva mantenesse anche la promessa della bellezza affidata alla pittura e della sua unità interna³²⁰. Come il *lume diffuso*, che è quasi un'ombra perlacea distesa a velare i fenomeni (tramonto, nuvole) favorisce l'uniformità dell'immagine, il *lume particolare*, il cui

³¹⁶ Si noti come sia ancora preponderante sia la notazione etica di Aristotele sul *giusto mezzo* della *Nicomachea*, quanto persista ancora la sintesi di ottima percezione e giusto canone visivo. Sul tema si veda.

³¹⁷ Su questo tema si può vedere Barash M., *luce e colore*, op. cit.

³¹⁸ "il lume particolare è causa di dar miglior rilievo ai corpi ombrosi, che l'universale, come ci mostra il paragone di una parte di campagna illuminata dal sole, ed una ombrata dal nuvoloso, che solo si illumina del lume universal e dell'aria". Leonardo, *Trattato*.

³¹⁹ Leonardo, *Trattato*, cap.699, p.291.

³²⁰ Si noti come sia ancora preponderante sia la notazione etica di Aristotele sul *giusto mezzo* della *Nicomachea*, quanto persista ancora la sintesi di ottima percezione e giusto canone visivo. Sul tema si veda:

frutto visivo è l'intensificazione del contrasto, la nega nella sua unità interna. Per questo, quando Leonardo propone di dipingere figure nel suo giardino, chiede che fosse preparato un telo da porre in alto, sopra i soggetti da imitare, in modo che attenuasse l'incidenza diretta del sole sui *corpi ombrosi* agevolando il pittore nel cogliere i profili fluidi delle ombre e non piuttosto la loro *cruda* nitidezza³²¹. “Il lume tagliato dall'ombre con troppa evidenza – scrive infatti – è sommamente biasimato”, perciò non si faranno figure *alluminate* dal sole, “ma fingi alcuna quantità di nebbia o nuvoli trasparenti, essere interposti infra l'obbietto et il sole, onde non essendo la figura dal sole espedita, non saranno espediti i termini dell'ombre con quelle de' lumi”³²². La cosa è tanto più evidente quando il Vinci ci chiede di dipingere figure a lume di candela in una stanza riconoscendo l'affaticamento ottico cui i contrasti marcati conducevano.

“A questo lume di notte sia interposto il telaio con carta lucida, o senza lucidarla, ma solo un intero foglio di cancelleresca; e vedrai le tue ombre fumose, cioè non terminate; e il lume senza interposizione di carta ti faccia lume alla carta ove disegni”.

Appannare la scena per svincolarsi dalla necessità di rendere crudo e acuto il contrasto. Qui si nota altresì un primo passaggio in favore di una intelligente “non terminazione” delle ombre, della loro fumosità che acquista un valore positivo risolvendo per il soggetto *a lume di notte* la difficoltà intrinseca della luce artificiale “in scena” con un *escamotage* tecnico.

Ad ogni modo il rapporto che vincola senso della grazia e dinamica dei lumi è il medesimo che in Alberti sposava equilibrio di bianco e nero e *concinntas*. Idee divise ma inseparate, il cui legante è determinato dal fatto che l'armonia della percezione e di conseguenza quella dell'immagine dipendono dall'intensità della dialettica dei lumi, che diventa quindi strumento di primario senso estetico.

Possediamo diversi appunti leonardeschi per cui *lume* e *grazia* si inanellano dando vita ad una prospettiva visuale che ha nella luminosità il suo momento più esplicito e indicativo. In un passo relativo all'imitazione di una figura umana tale sfumatura di senso caratterizza molto bene la svolta proposta dal toscano. Se l'immagine che devi rappresentare è dentro “una casa oscura, e tu la vedi di fuori”, scrive, “questa tal figura ha le ombre oscure sfumate, stando tu per la linea del lume; e questa tal figura ha *grazia*, e fa onore al suo imitatore per esser essa di gran rilievo e le ombre dolci e sfumose, e massime in quella parte dove manco vedi l'oscurità dell'abitazione, imperocché quivi sono le ombre quasi insensibili”³²³. In questi passaggi sta già la grande tradizione ritrattistica settentrionale di tutto il secolo, che si esprimeva con Giorgione, con Lotto (**fig.55**), con Correggio (**fig.54**), con Parmigianino, spesso a lume scuro o lume notturno. Allo sguardo verso la finestra, che dà su un interno, quasi antitetica rispetto alla finestra albertiana che si apre sull'esterno,

³²¹ Nella definizione di Filippo Baldinucci, la *Maniera cruda*, “Dicesi quella di quei pittori, che non sapendo valersi delle mezze fiate, trapassano senza termine di mezzo quasi da profondi scuri agli ultimi chiari, e così fanno le loro pitture con quasi nessuna imitazione del vero, e senza rilievo”; *Vocabolario toscano dell'arte del Disegno*, Studio per Edizioni Scelte, Firenze 1975, ad indicem.

³²² Leonardo, *Trattato*, cap. 39; *Delle qualità del lume per ritrar rilievi naturali e finti*

³²³ Leonardo, *Trattato*, cap. 83

consegue l'idea che la *grazia* possa dipendere dalla corretta rappresentazione dell'ombra. La *grazia* inizia così a discostarsi dalla *concinntas* di Alberti, il quale mai avrebbe accolto le ombre sfumate a modello canonico dell'arte. Le ombre, qui, devono essere *dolci*, cioè non crude, unite, ribadendo la *medietas* dell'ideale comune; con Leonardo, però, esso è risolto nel gioco della penombra e non nell'equilibrio post-medievale dello splendore di Alberti o di Ghiberti. La *grazia* che ne deriva si configura come la gradevole impressione che nasce dalla qualità luminosa interpretata non tanto dalla *luce* ma dalle ombre, “massime in quella parte dove manco vedi l'oscurità”, cioè dove la percezione dell'abitazione è praticamente assente (“quivi le ombre quasi insensibili”). All'oggetto

“s'aggiungerà la *gratia d'ombre con grato perdimento*, private integralmente da ogni termine spedito: e questo nascerà per causa della longhezza del lume che passa infra i tetti delle case, e penetra infra le pareti, e termina sopra il pavimento della strada e risalta per moto riflesso ne' luoghi ombrosi de' volti, e quelli alquanto rischiarati. E la lunghezza del già detto lume del cielo stampato dai termini de' tetti con la sua fronte, che sta sopra la bocca della strada, allumina quasi insino vicino al nascimento delle ombre che stanno sotto l'oggetto del volto”³²⁴.

Si sta preparando quella che già Vasari comprendeva come un'acquisizione definitiva nel dominio della pittura moderna. Alla *grazia* delle figure per mezzo delle ombre e dei lumi è dedicato un capitolo:

“*Grandissima grazia d'ombre e di lumi s'aggiunge* ai visi di quelli che seggono sulle porte di quelle abitazioni che sono oscure, e gli occhi del riguardatore vedono la parte ombrosa di tali visi essere oscurata dalle ombre della predetta abitazione, e vedono alla parte illuminata del medesimo viso aggiunta la chiarezza che le dà lo splendore dell'aria: per la quale aumentazione di ombre e di lumi il viso ha gran rilievo, e nella parte illuminata le ombre quasi insensibili, e nella parte ombrosa i lumi quasi insensibili; e di questa tale rappresentazione e aumentazione d'ombre e di lumi il viso acquista assai di bellezza”³²⁵.

La *grazia*, sembra dirci Leonardo, deriva da una condizione di visibilità anche spazialmente liminare, giocata su orli e su profondità di spazio, nelle quali la difficile coesistenza di ombre vacue e punti luce saettanti fornisce una necessaria circostanza di interrogativo estetico. Sotto il medesimo profilo è compresa anche la questione immancabile del *rilievo*: in un passo dedicato alla comprensione della migliore fonte di illuminazione di una figura stagliata su una parete oscurata, la *grazia* è intesa soprattutto in senso plastico, ovvero traduce il migliore *rilievo* di essa.

Già da questi pochi passi si deduce una definizione polisemica del termine, che ha però nella trattazione del Vinci una specificità luministica tale da contraddistinguere poi, anche nella critica successiva, la peculiarità. Nel *Dialogo di Pittura* del veneziano Paolo Pino

³²⁴ Leonardo, *Trattato*, cap.416

³²⁵ Leonardo, *Trattato*, cap.90.

(1548)³²⁶, che conosceva senza dubbio il pensiero leonardesco e che molto poteva aver tratto dalla traduzione del *De Pictura* albertiano di Lodovico Domenichi (1547), la *grazia* è ancora pensata in relazione al *chiaroscuro* e assume una esplicita valenza luministica oltre che plastica³²⁷. Anche secondo Ludovico Dolce, che scrive nell'ambito della cultura figurativa veneta, la *grazia* assume una inevitabile accezione luministica, poiché appartiene a quella *sprezzatura*, su cui torneremo, che ha valore proteiforme, ma che pure traduce il fenomeno luminoso nell'arte³²⁸.

Tra questi scritti, la riflessione di Leonardo mette però a fuoco con maggiore chiarezza come venisse mutandosi il concetto della *grazia* in rapporto alla luce. Leonardo ci parla della *grazia* accentuando soprattutto un difficile equilibrio di lumi accesi e di ombre profonde, che la schiude ad un panorama teorico in cui la bellezza del nitore diffuso (*claritas*) venisse gradualmente superata dallo sfumato equilibrio di intensità di lumi e ombre con giudizio e *sprezzatura* (Castiglione). La *grazia* leonardesca accoglie, cioè, la profondità dell'ombra, aggravando il paradigma di Alberti, ancora troppo matematico e troppo "affettato" per poter rendere il senso universale di una natura che si stava scoprendo animata di una potenza immanente e trasformativa sempre più fluida, fiorente, umida. Di qui assaporiamo un primo e fluido passaggio verso un'estetica delle ombre.

Si può notare a questo proposito ancora un aspetto. Leonardo accetta, come Alberti e come Fontana, che la pittura debba in primo luogo rendere la vitalità tridimensionale di ciò che rappresenta, e ha quindi bisogno del rilievo e del chiaroscuro marcato e profondo per potere compiere il suo dovere espressivo, prima che narrativo. L'uso delle ombre è però estremamente pericoloso, lo abbiamo visto, se l'obiettivo dell'artista è quello di rendere le immagini anche piacevoli, gradevoli alla vista, perché smorza e spesso volte incupisce l'impressione complessiva dell'immagine. Lo scarto sottile ma emblematico di Leonardo si coglie in un passaggio in cui l'autore accenta l'elemento mimetico contro quello estetico, agendo quindi in contrasto con la logica albertiana e provvedendo a consigliare il pittore di

³²⁶ Pino P., *Dialogo della Pittura di Messer Paolo Pino, nuovamente dato in luce*, P. Gherardo, Venezia 1548, in Barocchi P., a cura di, *Trattati d'arte del cinquecento tra manierismo e controriforma*, 3 voll., Laterza, Bari 1960, I, pp.93-139

³²⁷ "Del lume, ultima parte et anima del colorire, dicovi ch'all'imitazione del proprio vi conviene aver buon lume, che nasci da una finestra alta, e non vi sia refletto de sole o d'altra luce. Questo perché le cose che ritraggete si scuoprano meglio e con più graziato modo, et anco le pitture hanno più di forza e rilievo, et in ciò loderei ch'il pittore eleggesse il lume nell'oriente, per esser l'aria più temperata e gli venti di quello men cattivi".

³²⁸ Cfr. Sciolla G. C., *Grazia, prestezza, terribilità: definizione e ricezione della pittura in Paolo Pino e Lodovico Dolce*, "Arte Documento", a. 2000, p.95-25. Ludovico Dolce considera i lumi all'interno del discorso sul colore. Dopo aver spiegato come usarli nel modo più efficaci in modo da fingere il cangiante del divenire delle manifestazioni, specifica che per riuscirvi fosse necessaria una certa sprezzatura, che vincessero il difetto dell'affettatura, la quale priva di grazia la pittura. Dolce, *Dialogo della pittura di M. Ludovico Dolci intitolato l'Aretino, nel quale si ragiona della dignità di essa pittura e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono*, Venezia, G. Giolito de Ferrari, 1557, in Barocchi P., a cura di, *Trattati d'arte del cinquecento tra manierismo e controriforma*, 3 voll., Laterza, Bari 1960, I, pp. 141-206.

Sprezzatura e *affettatura* sono, inequivocabilmente, termini dedotti dal Cortigiano di Baldassarre Castiglione. Cfr. Roskill M. W., *Dolce's Aretino and the venetian art theory in Cinquecento*, 2000 (prima edizione 1968).

sacrificare una bellezza generale e diffusa in favore di un dipinto che spicchi fuori dal quadro.

“Non è sempre buono quel che è bello, e questo dico per quei pittori che amano tanto la bellezza de’ colori, che non senza gran coscienza danno lor debolissime, e quasi insensibil ombre, non stimando il lor rilievo. Et in questo errore sono i ben parlatori senza alcuna sentenza”³²⁹.

Si vede infatti che le ombre rischiano di smorzare attivamente l’armonia del colore. Eppure, come coloro che, seguendo Quintiliano, parlano con parole fiorite ma non sanno esprimere la gravità delle frasi, fermandosi a sentenze graziose, così il pittore esperto sa commisurare l’ombratura, pericolosa oscurità, servendo l’imitazione integrale ed evitando il pericolo di uno sterile e banale “bel parlare”. Si consideri che questo punto è una diretta derivazione albertiana, e approfondisce, anzi supera “l’attenzione” compassata del primo, qui in favore di un atteggiamento più sprezzante: lo stesso che pensava l’infinito delle transizioni, e il disarmonico della tempesta o della battaglia. Ma il confronto parola-pittura, oltre a inserirsi in una tradizione di lunghissima memoria, segna qui, anche, un preciso presupposto per le considerazioni vasariane che vedremo in seguito. Ad ogni modo, se concettualmente Leonardo non si distanzia dai precedenti incisi sul *rilievo*, la colorazione retorica che qui si esprime dimostra l’avviata qualificazione estetica dell’ombra in nome della funzione *mimetica* dell’arte. Lo stesso rapporto classico con la parola, chiarisce indirettamente la componente *retorica* della pittura.

Una retorica, sia detto sottovoce, che da subito si fece perfetto veicolo di un discorso più ampio e di vasto respiro, la cui pregnanza esplicita e feconda si sarebbe dimostrata in occasioni iconografiche di ordine spirituale, in cui tale “ottica sfumata” potesse da subito, nella sua impressione visuale, essere veicolo di significazione concettuale, oltre che mimetica. Sono i casi già citati della Concezione come *Vergine delle Rocce* e del *San Giovanni* nel suo incidere portentoso fuori dall’ombra. Bellissima la lettura di Karl Jaspers: “tutto ciò che è reale passa attraverso i sensi. Ma ciò che occhio e orecchio percepiscono, questo è in sé spirituale, se è il giusto sguardo a vederlo. Nel mondo sensibile – prosegue – si manifesta un continuo slancio oltre il mondo sensibile, ma non in un al di là dei sensi. E inversamente: tutto lo spirituale deve, perché esista per noi, divenir superficie”³³⁰. Non serve qui riprendere la vasta bibliografia sul tema, ma riconoscere come questa ombra nuovamente nata, subito, fosse occasione di intensificazione simbolica, capace cioè di suggerire nella sua permeabilità “diacosmica”, il reciproco fondersi di vitalismi naturali universali³³¹.

³²⁹ Leonardo, *Trattato*, cap.154, p.708 dell’edizione citata.

³³⁰ Jaspers K., *Leonardo filosofo*, a cura di Masini F., Abscondita 2001, p.22.

³³¹ Per una lettura filosofica del chiaroscuro si rimanda, per esempio, a Cuocco G., *Dentro l’immagine : natura, arte e prospettiva in Leonardo da Vinci*, Il Mulino, Bologna 2013.

5. Aspetti di margine

Sembra che la discussione di Leonardo espliciti precisamente e in maniera completa il problema dell'ombra al crocevia di mimetica dei fenomeni e consapevolezza estetica. Nello scenario teorico cinquecentesco, nessun altro autore vedrà con paragonabile chiarezza il dialogo tra questi due aspetti. Se si eccettua Vasari, su cui in seguito sosteneremo, il quale svilupperà un'analisi di ben altro tenore sulle potenzialità virtuose e pittoriche dell'oscurità, sembra che il Cinquecento veda il generale perpetuarsi delle logiche scientifiche e proiettive medievali, senza riconoscibili eccezioni teoriche dalla vasta portata concettuale. Eccezioni in campo scientifico vi furono, come indica la produzione di Maurolico e poi di Liceti, ma nello scenario artistico e manualistico sembra di avvertire una sostanziale stasi.

È vero che l'oscurità restava al centro di determinate notazioni umanistiche (Cardano, Scaligero) e poetiche (Tansillo), ma il Cinquecento intero vede sotto il profilo tecnico la fortuna della antica trattatistica medievale, che ne costituisce ancora il tessuto fondamentale di pensiero e di ricerca. La prima traduzione di un'opera di Alhazen in latino data per esempio al 1542, per mano dello spagnolo Pedro Nuñez ed è il suo studio sul tramonto, il *De crepusculis*, che, come abbiamo detto, contiene importanti riflessioni sull'ombra atmosferica³³², e che anticipa la più nota edizione del *De Aspectibus* da parte di Risner (1572). I lavori di Vitellione o Pecham erano tutti studiati e conosciuti grazie ad edizioni a stampa. La *Perspectiva communis* di Pecham era già stampata a Milano sul finire del XV secolo³³³, e avrà nutrite edizioni cinquecentesche³³⁴, tra cui una in volgare nel 1593, a Venezia³³⁵. Georg Hartmann, che fece pubblicare Pecham a Norimberga nel 1542, aveva scritto un'opera dedicata alle ombre. Le edizioni dell'opera di Vitellione ricadono intorno alla metà del XVI secolo: la prima è del 1555, la seconda più nota, insieme al *De Aspectibus*, nel 1572. Dal punto di vista editoriale, sembra essere stata particolarmente fortunata la circolazione dell'opera quattrocentesca di Gregor Reisch, la *Margherita philosophica*, pubblicata per la prima volta a Salisburgo nel 1503, ma che avrà nel corso del XVI secolo anche edizioni italiane in vernacolare, nella quale è compendiato in forma breve ed efficace il sapere scientifico, geometrico, retorico, fisico, e cosmologico del tempo, e nella quale una breve sezione è pure dedicata al rapporto della luce e dell'ombra, secondo le direttrici culturali conclamate da studiosi e accademici del tempo, e sulla quale ci siamo già soffermati nel

³³² Nuñez P., Alhazen, *De crepusculis liber unus*, s ... Item Alhacen .. . De causis crepusculorum liber unus, a Gerardo Cremonensis iam olim latinitate donatus. .. (Lisbon, 1542).

³³³ Pecham J., *Prospectiva communis* d. Iohannis archiepiscopi Cantuariensis fratris ordinis minorum ... ad unguem castigata per eximium artium & medicine ac iuris utriusque doctorem ac mathematicum peritissimum d. Facium cardanum Mediolanensem in uenerabili collegio iuris peritorum Mediolani residentem, fine XV secolo.

³³⁴ Tra le molte, in Italia e in Europa. A Venezia nel 1505, a Norimberga nel 1542, Pecham J., *Perspectiva communis*. ... Per Georgium Hartmannum Norimbergensem Norimbergæ : apud Iohan. Petreium, 1542.

³³⁵ Pecham J., I tre libri della prospettiva commune dell'illustriss. et reuerendiss. monsig. Gioanni arcivescovo cantuariense nuouamente tradotti nella lingua italiana, & accresciuti di figure, & annotationi da Gio. Paolo Gallucci salodiano. ... In Venetia : appresso gli heredi di Gioianni Varisco (In Venetia : appresso gli heredi di Gioianni Varisco, 1593)

primo capitolo³³⁶. Tracce di un senso culturale comune e pubblico, da cui fare dipendere almeno in parte le modalità critiche con cui leggere l'immagine della luce nella cultura del XVI secolo, spesso collegata all'esperienza platonica, ma che invece deve trovare un primario assetto filologico nella rilettura "tecnica" di questi problemi, che costituiva, per così dire, la *vulgata* culturale di riferimento per dotti e meno dotti.

Tali scritti di ottica avrebbero mantenuto un interesse quasi esclusivamente geometrico e matematico, lasciando da parte le notazioni sciografiche se non nella loro primaria funzione proiettiva. Tale propensione "prospettica" sarebbe stata mantenuta lungo tutto il XVI secolo con importanti varianti collocate verso la fine di esso. Molto poco in generale si parlava dell'ombra: né *La pratica di prospettiva* di Lorenzo Sirigatti, (1596)³³⁷, né i *Dispareri* di Martino Bassi (1572)³³⁸, né il *Livre de perspective* di Jean Cousin (1560)³³⁹, né la *Leçon de Perspective* di Jacques Andouet du Cerceau (1576)³⁴⁰ né le *Artis Perspectivae* di Hans Vredeman de Vries (1568)³⁴¹, di Simon Stevin o del fiorentino Cosimo Bartoli, il quale con estrema sintesi scandisce una semplice divisione di ombre in *recte* e *verse* disquisendo della proiezione dell'ombra della terra³⁴², di Henrich Lautensack, di Wenzel Jamnitzer o di Hans Lencker il Vecchio. Tra Leonardo e *Lo inganno degli occhi* del 1625 di Pietro Accolti, del resto, si muove una selva piuttosto rada di scritti che, nell'ambito della scienza prospettica, toccano e spesso semplicemente sfiorano, il problema della sciografia e della corretta rappresentazione delle ombre, spesso declinandolo in una semplicistica tensione geometrica, rimuovendo cioè il difficile apparato filosofico che aveva sotteso l'esperienza leonardiana. Anche Daniele Barbaro, che cita ampiamente Alberti, Leonardo e Vasari e che inserisce un discorso sul lume disegnativo e sull'ombra non scevro di intuizioni luministiche aggiornate, finisce col connotare in forma soprattutto *grafica* il rapporto lume-ombra trovando di esso un perfetto referente più nelle incisioni di Dürer che nei dipinti tonali di Venezia o della Lombardia.

"E se quelli i quali tagliano in rame, egregiamente servano quanto ho detto, con la diversità e modo, e numero de i tagli, cioè che altrove di più sottile altrove di più spessa ombra apparino e così hora semplici, hora doppi, hora moltiplicati tagli usando fanno, ce ogni membro del corpo habbia il suo atto, e il suo sentimento, quanto maggiormente si potrà eseguire con i colori, e con i lumi quanto ho detto, In vero è cosa maravigliosa che quelli intagliatori con la moderatione de i tagli imitano i panni grossi, i sottili, le pelli, la seta, il veluto, il broccato, e non usano colore alcuno. Ma che più? E l'aurora, e il Sole oriente, e la notte, e i fuochi, le tempeste, i riflessi dell'acque, le nubi, e le forme di

³³⁶ Reisch G., *Margarita philosophica*, Strasburgo : (Johannis Schotti), 1505. Al capitolo X si trova un breve capitolo che fornisce le tradizionali definizioni di ombra e di tenebra, mutate al solito da Aristotele (in questo caso la Metafisica).

³³⁷ Sirigatti L., *La Pratica di prospettiva del cavaliere Lorenzo Sirigatti*, editore Gerolamo de Franceschi, Venezia 1596.

³³⁸ Bassi M., *Dispareri in materia di d'Architettura e Prospettiva*, Brescia 1572

³³⁹ Cousin J., *Livre de perspective*, Parigi 1560

³⁴⁰ Andouet du Cerceau J., *Leçon de Perspective*, 1576

³⁴¹ Vredeman de Vries H., *Artis Perspectivae plurium generum elegantissimae formulae ...*, Anversa 1568

³⁴² Bartoli C., *Del Modo di Misurare: Le Distantie, le Superficie, I Corpi, le Piante, le Provincie, le Prospettive, e Tutte le Altre Cose Terrene, Che Possono Occorrere a Gli Huomini secondo le regole d'Euclide e degli altri più lodati scrittori*, Pier Francesco Franceschi Senese, Venezia 1564, cap.IX.

cose animate, e inanimate così bene vanno moderando con i tagli, con grande facilità si distingue una cosa dall'altra”³⁴³.

E la cifra stilistica propria del chiaroscuro finisce per essere, di fatto, disegnativa, grafica, senza schiudere a quell'intensità concettuale che in Fontana e Leonardo era già chiaramente presente. I tratti corsivi che sgarbugliano i dettagli perfetti delle incisioni di Dürer, abbastanza attente alle sfumature atmosferiche da rendere con il tratto capillarmente le acquerellature della realtà e da restituire l'impressione di un tratteggio “sfumato” (accade per esempio nell'*Agonia nell'orto* della Grande Passione) (**fig.33**), si inserivano ancora in una tradizione *disegnativa* che non lasciava spazio a quell'infinità di trapassi di lume e di tenebra che attendeva a diventare vertice teorico riconosciuto.



33. Albrecht Dürer, *Uomo dei dolori*, Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe

Eppure Dürer sembrava aver compreso perfettamente l'intuizione di ombra di Leonardo, quando dipingendo l'*Uomo dei dolori* di Karlsruhe espandeva con le sole pennellate sulla

³⁴³ Barbaro D., *La pratica della prospettiva di Monsignor Daniel Barbaro eletto Patriarca D'Aquileia, opera molto utile a pittori, a scultori, & ad architetti. Con due tauole, vna de' capitoli principali, l'altra delle cose più notabili contenute nella presente opera*, In Venetia: appresso Camillo e Rutilio Borgominieri fratelli, al segno di S. Giorgio, 1569, p.176.

superficie dorata le tenebre della sua *tristitia*, interpretando, appunto plasticamente, il fondo scuro, piatto, della tradizione medievale cui l'oro stesso rimandava (**fig.59**). In quel colore disteso sopra la tavola dorata, che segna una distanza concettuale tra il naturalismo emozionale della sofferenza cristica e l'astrazione austera e simbolica dell'oro, non sta solo una intelligente intuizione del fattore espressivo-spirituale veicolato attraverso una necessaria presenza cromatica caliginosa, sensibilmente sottolineata dallo scarto visivo rispetto alla *luce aurata* dello sfondo, ma anche l'idea innovativa di fare del *colore scuro* lo strumento essenziale, e qui la lezione di Leonardo non può che essere risultata centrale, formale e simbolico insieme, della connotazione spirituale del dipinto.

Ad ogni modo, anche prescindendo da risultati tecnici e matematici precisi, la terminologia di riferimento per questi studi sui meccanismi della visione si trova perpetrata lungo tutto il XVI secolo, senza grandi varianti, costituendo il fondamento per qualsiasi riflessione fenomenologica sugli occhi e sullo sguardo. L'aristotelico Benedetto Varchi, nel cuore del primo Cinquecento fiorentino, ribadiva per esempio gli stessi concetti dinanzi all'Accademia delle Lettere di Firenze, discettando su San Tommaso e Aristotele, nel *Discorso sui colori*, introducendo un appunto sull'ombra e sul buio che è il retaggio delle concezioni che abbiamo visto declinato in un'accezione positiva³⁴⁴. Non diversamente i discorsi sulla vista attraggono questo tipo di dissertazione ripetitiva: Luis Vivez³⁴⁵, il Cardano suo allievo³⁴⁶, Agrippa di Nettesheim³⁴⁷, Giulio Cesare Scaligero³⁴⁸. Di evidente ispirazione alhazeniana, nel 1551 viene pubblicata a Roma un'operetta scritta da Vespasiano Theriaca e dedicata al Francisco de Mendoza, cardinale di Burgos, che contiene una breve ed essenziale discussione sull'*ombra* letta da una prospettiva astronomica, in sé non particolarmente innovatrice³⁴⁹. Si deve anche considerare come la celebre scansione dei lumi elaborata da Lomazzo nel Quarto Libro del *Trattato della pittura*, rifletta ancora, nonostante la peculiare fondazione filosofico-platonica, un orientamento leonardesco riconoscibile, senza novità essenziali se non quella di avere prontamente (e scolasticamente) sistematizzato la pluralità del darsi delle luci e delle ombre, aggiungendo ai lumi empirici la qualità originale del lume spirituale (il *secondo lume primario*).

Anche di fronte a questo rigoglio di proposte di studio e di lavoro, il caso leonardesco resta comunque un *unicum* per intelligenza e profondità, e le conseguenze della sua sensibilità di ombre e di spazi, sarà paradigmatica non, e questo è un punto interessante, nell'ambito delle scienze empiriche matematiche, ma sul versante, propriamente, pittorico e visivo, perché l'ombra si era fatta, a suo modo, graziosa e bella.

³⁴⁴ Varchi, *Discorso sui colori*, in *Opera Omnia*, pp.43-44.

³⁴⁵ Vives L., *Tractado del alma*, cap. I *de la vista*, in *Opera Omnia*, pp.1159-1160.

³⁴⁶ Nel *De subtilitate* (1550) il tema dell'ombra è affrontato discutendo dell'Iride, Libro IIII, dedicato, dopo il *De caelo*, alla luce e al lume, p.209, nel *Liber unus de Gemmis*, da p.552 in tomo ii dell'opera omnia 1663, o nel *De rerum varietate*. (Mixtorum Proprietates, parla dei colori. Ed.1662, pp.42-44)

³⁴⁷ Nettesheim A. de., *De occulta philosophia*, Marpurgi, 1559

³⁴⁸ Iulii Caesaris Scaligeri *Exoticarum exercitationum liber 15 de subtilitate*, ad Hieronymum Cardanum, apud Wecheli, Francoforte 1582.

³⁴⁹ Theriaca V., *Discorso et ragionamento di L'ombre di m. Vespasiano Theriaca, Romae* : apud Antonium Bladum, 1551.

6. I colori ombrosi di Francisco de Hollanda

All'interno di questo stratificato panorama italiano ed europeo, un'eccezione è rappresentata dal trattato della *Pintura Antigua* di Francisco de Hollanda, redatto a Lisbona nel 1548. Tale libro, considerato "il solo trattato d'arte neoplatonico del Rinascimento"³⁵⁰ è anche il primo scritto teorico che affronta la delicata questione dell'ombra esulando dalla sua funzione tecnica e prospettica ma intendendola, precisamente, nella sua valenza pittorica ed espressiva³⁵¹.

Redatta in un Portogallo che Francisco percepiva come del tutto alieno da qualsiasi più seria aspirazione intellettuale o liberale, la *Pintura* esprime il punto di vista che il nostro miniatore aveva appreso a pensare durante il suo soggiorno a Roma, dove si era recato nel 1537 sotto la protezione del cardinale Infante Don Alfonso per documentare monumenti e fortezze italiane³⁵². Pienamente integrato nella corte papale, a Roma Francisco aveva stretto amicizia con alcuni degli esponenti più in vista dell'élite intellettuale, tra cui spiccano Vittoria Colonna, Michelangelo Buonarroti, Lattanzio Gambara, Giulio Clovio, Paolo Giovio, o, tra gli altri, Sebastiano del Piombo³⁵³. Le concezioni ermetiche e platoniche che Francisco dimostra di conoscere nei suoi scritti sono senza dubbio il più fertile retaggio di quelle conoscenze, così come lo è l'esigenza profonda di consolidare l'ideale artistico dando ad esso un fondamento filosofico di ispirazione universale. Gemma periferica dell'umanesimo spirituale cinquecentesco, l'idealismo che si esplicita nella *Pintura* costruisce una concezione di pittura che sia chiamata a riflettere al suo interno l'ordine gerarchico della realtà. La tecnica pittorica che ne deriva risponde a questo impegno, e conduce a configurare la pittura a partire dall'*invenzione*, che corrisponde all'*idea*, necessariamente prioritaria perché più interna all'uomo e più vicina all'Idea divina, il *disegno* che dall'*idea* consegue, chiaro retaggio michelangiolesco, e primo nesso tra il "pensiero e l'opera visibile

³⁵⁰ Di Stefano E., *Arte e Idea : Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, Supplementa di Aesthetica, Palermo 2004, p.14.

³⁵¹ L'opera è oggi leggibile in italiano in una nuova edizione Hollanda F. de., *I trattati d'arte*, a cura di Francesca Modroni, Sillabe, Livorno 2003, su cui si sono basate le citazioni che seguono. La fortuna critica di Francisco de Hollanda sta crescendo soprattutto di recente, dopo una faticosa riscoperta lungo il XX secolo. Prima di tutto, come è ovvio, in Portogallo: Deswarte-Rosa S., *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos : Francisco de Hollanda e a teoria da arte*, Difei, Lisbona 1992. Più recente: Barbara M. L., *Nascentes morimur : Francisco de Hollanda as artist, reader and writer*, in Damm H., Thimann M., and Zittel C., a cura di., *The artist as reader on education and non-education of early modern artists*, Brill, Leiden 2013; Barbara M., *Francisco de Hollanda e a "teoria artística" michelangiana*, "IFCH" 2006, pp.55-70. Su Francisco de Hollanda in generale, Parada López de Corselas M. Schiaffino E., *Francisco de Hollanda (1517-1584) en su quinto centenario : Viaje por la vanguardia del Renacimiento*, Madrid Biblioteca Nacional de España, Madrid 2017.

³⁵² Panofsky, per esempio, non la cita. L'opera di Francisco de Hollanda mostra per la prima volta l'adeguazione del pensiero ermetico platonico all'operazione artistica, *unicum* della tradizione speculativa del XVI secolo, almeno fino alla assimilabile opera di Lomazzo, dal respiro completamente diverso ma altrettanto ispirata ad idee di natura ficiniane. Non ci sembra che sia stata proposta, invece, una lettura dell'approccio tecnico di Hollanda alla pittura.

³⁵³ Per alcuni stralci biografici si può vedere la nota introduttiva redatta da Grazia Modroni in Hollanda F. de., *I trattati d'arte*, a cura di Francesca Modroni, Sillabe, Livorno 2003.

e contemplativa”³⁵⁴. La *proporzione* e la *simmetria* verranno subito dopo, perché la pittura regola in una concordia unanime le “cose perfette e le cose imperfette” del mondo, rendendo conto dell’universalità che tutto avvolge; sarà intrisa infine di *decoro* e *devenza*, perché la pittura è come una *lampada* che illumina uno spazio oscuro, ed è “ragionevole”, “nutrimento del grande pensiero”³⁵⁵.

Se si guarda alla *Pintura antigua* “sub specie umbris”, sono almeno tre gli elementi che spiccano per rilievo storico. In prima istanza, la giustificazione teologica dell’impiego pittorico del *lume* e dell’*ombra* sulla base della mitologia biblica e dei canoni ermetici platonici di scuola ficiniana. In secondo luogo la moderna consapevolezza tecnica della qualità estetica di un chiaroscuro marcato e profondo, dedotta da Leonardo, e chiarita nel corso di un capitolo appositamente dedicato alle ombre; e in terzo luogo la caratterizzazione emozionale e poetica demandata all’utilizzo di coloriture scure di base, con quanto poteva derivarne nella fortuna pittorica di quegli anni.

Quanto più direttamente ci interessa dipende dal fatto che Francisco è portato a dedicare alla luce e all’ombra due capitoli specifici, rivelando un’attenzione prima presente (ma in sede empirica) solo in Leonardo, e ora attualizzata nello spazio sistematizzato della comprensione figurale³⁵⁶. L’Hollanda ha appena finito di descrivere e commentare il rapporto dell’arte con il sacro e con l’invisibile quando ammette di non avere nemmeno iniziato a definire e discutere gli aspetti più complessi e incerti della sua arte³⁵⁷. I *difficilia* comprendono la *luce*, lo *splendore*, l’*ombra*, il *colore*, e il *decoro*, la *prospettiva*, ma anche la *scultura* o l’*architettura*. Si capisce come il capovolgimento dell’estetica geometrica di Leon Battista Alberti – che del resto Hollanda cita e conosce³⁵⁸ – comportasse un diverso ordine qualitativo dei *lumi* e la costruzione dello spazio, come da insegnamento michelangiolesco, sarà perciò del tutto secondaria rispetto al *Disegno*, e alla *Luce*, intesi come strumenti archetipici di quella “contemplazione attiva” che è la pittura moderna.

Il fatto che all’ombra venga dedicato un capitolo apposito che ne interroghi modalità ed efficacia svincolandola concettualmente dalla luce da cui fisicamente dipende e dalla prospettiva che la aveva tradizionalmente compresa, è quindi un elemento teorico di grande rilievo, sicuro riflesso di un’attenzione pittorica che si era espressa chiaramente nelle inventive soluzioni raffaellesche della Roma papale, e soprattutto nelle opere di Sebastiano del Piombo:

³⁵⁴ Tra le definizioni della pittura che offre Francisco de Hollanda nel secondo capitolo, solo l’ultima inerisce la pratica concreta dell’artista, mentre le prime concezioni dell’arte figurativa riguardano in particolare il suo rapporto con il “continente interiore” dell’uomo, con il suo intimo creativo.

³⁵⁵ Hollanda F. de., *Pittura antica*, Libro I, capitolo II, p.24.

³⁵⁶ Deswarte-Rosa S., *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos*,

³⁵⁷ “Giacché fin qui la mia piccola barca con fatica ha navigato per rotte molto rischiose e pericolose, e vedo che comincia a apparire il porto e l’insenatura, in cui sperava di gettare l’ancora, e riposare alla fine del suo viaggio, le è d’obbligo attraversare alcuni passaggi pericolosi molto incerti e duri, che essa sa e vede giacere molto occultamente sotto le onde, per cui tutte le altre tormenti che si è lasciata dietro, in confronto a questa, le sembrano minori”. Hollanda F. de., p.76.

³⁵⁸ Stichini Vilela J., *Francisco de Holanda : Vida, Pensamento e Obra*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa Divisão de Publicações, Amadora 1982, pp.19-20

“Ma in questa ombra e nell’audacia con cui si deve dare si impiega grande conoscenza e sapere, perché questa deve sempre essere uguale; e non deve perdonare ad alcuna perfezione ad alcuna perfezione che abbia al di sotto di sé, così come sono solite fare le nuvole nel chiaro giorno sulle opere della città e sopra il lavoro dei campi, che, per dove passa la loro ombra, nulla perdona e tutto copre”³⁵⁹.

Sembra di avvertire in queste parole un diretto retaggio leonardesco. Elisabetta Di Stefano sottolinea come alcuni temi del trattato, in effetti, potevano essere stati presi dai manoscritti di Leonardo, del resto conosciuti e studiati in Roma. Più nello specifico, Francisco poteva avere avuto accesso alle idee del Vinci tramite autori come Paolo Giovio, Guglielmo della Porta, Benvenuto Cellini o lo stesso Claudio Tolomei³⁶⁰, che avevano avuto contatti con il Vinci o con la sua opera. Si può aggiungere che secondo Vasari, che scrive negli anni '40 l'edizione che andrà in stampa per Torrentino, i manoscritti di Leonardo, dopo essere passati per Firenze, erano approdati a Roma per poi scomparire dalla sua attenzione. Non è escluso che un contatto con quegli appunti misteriosi potesse esserci stato. Ad ogni modo le posizioni di Hollanda riflettono le idee estetiche di un'intera cerchia di pensiero. Spicca soprattutto la coerenza con cui Francisco si è impegnato a restituire uno specchietto di differenze qualitative di ombre che vanno dall'intensità forte generata dal contrasto ravvicinato con la luce, che avvicina l'ombra alla notte, fino al loro possibile svanimento verso il nulla: “A volte l'ombra si richiede forte ed a volte più blanda, e altre del tutto sminuita e persa: in altri momenti (come quando nasce qualche improvvisa luce da un raggio) si vuole maggiore l'ombra per lasciare che la luce diventi più chiara e più determinata ed assoluta”³⁶¹. Inoltre, dato il peso demandato all'impiego plastico di lumi e di ombre pensate in uno scambio e in una reciprocità che si avvalora reciprocamente (ancora *comparatio*), Francisco ci lascia anche una puntuale definizione della notte:

“Alcuni ombreggiano molto le loro opere e altri poco, e gli uni e gli altri non sbagliano; ma ritengo più valenti e veritieri pittori quelli che ombreggiano più forte con soavità e discrezione. Ma le ombre della notte sono meno scure in confronto ai chiari, che sono allora anch'essi ombre”³⁶².

Qui viene colta l'uniformità paradossale che un'atmosfera notturna offre allo sguardo, perché con il digradare e il diminuire dei lumi, anch'essi ombrosi nella notte, l'immagine restituirà un'immagine di minori contrasti. La *Pintura antigua* si concludeva con uno schema di consigli da dare al pittore: insieme alla sproporzione e alla bruttezza, tra le altre cose, sono da evitare le *ombre date timidamente*, mentre è considerata una virtù *l'arditezza nel darle*³⁶³,

³⁵⁹ De Hollanda F., *Pintura*, op. cit., cap.36, p.75.

³⁶⁰ Di Stefano E., *Arte e Idea*, op. cit., p.78.

³⁶¹ De Hollanda F. de., op. cit., cap.37, p.76

³⁶² *ivi.*, p.77.

³⁶³ *ivi.*, p.99.

soprattutto con il fine del *rilievo*, secondo l'ispirazione che aveva messo Leonardo al secondo posto tra i migliore pittori esistiti³⁶⁴.

Che non si tratti però soltanto di *rilievo* si capisce quando l'Hollanda, sulla scorta degli ideali ficiniani, considera i colori *tristi e gravi*, ombrosi, come privilegiati “per un effetto di grande armonia e consonanza” se soccorsi con due o tre colori vivissimi. L'ideale malinconico e solitario proposto da Marsilio, tipico degli animi “sublimi”, sofferenti e filosofici, favoriva qui una essenziale riscoperta di quelle visioni di sogno e di notte che erano la corolla di un atteggiamento contemplativo amante del negativo dell'esperienza in quanto propedeutico all'approfondimento della realtà.

I colori *tristi e ombrosi* adeguatamente predisposti facevano risaltare le poche tinte allegre che dovevano essere distribuite con parsimonia sulla tela “oscurata”. Un esempio emblematico di questo atteggiamento si può trovare, a Viterbo, nella *Flagellazione di Cristo* conservata presso il Museo Civico della città³⁶⁵ (**fig.35**): qui il corpo candido e perlaceo di Cristo attira lo sguardo contemplante dell'osservatore, e spicca con il suo calore di *lumi* diffusi sulla base grigia e scura dell'antro, mentre i flagellanti, irradiati da una luce laterale che si localizza su di loro facendo brillare le tinte verdi e blu delle vesti, e restituendo una nuova sofisticata forma di concordia discorde animata da un'uniformità graduale che, nonostante lo scuro attenua i contrasti, li ammorbidisce nell'ombra, assecondando un'intonazione grave ma equilibrata.

D'altro canto è soprattutto una visione teologica dell'operazione artistica che sostiene e legittima il rinnovato atteggiamento luministico dell'Hollanda. Si tratta di un punto magistrale e fondante, ma la cui discussione ci porterebbe al di fuori del discorso intrapreso. Basti dire che Francisco, animato dall'esigenza di idealizzare in senso platonico e quindi di spiritualizzare l'atto iconico, conoscitore dei recenti risvolti della cultura italiana (Ficino, Cusano) introduce la sua opera con l'immagine del *Fiat Lux* delle origini, ponendo l'arte sotto l'alto patronato della Divinità³⁶⁶ (**fig.34**).

“Dio volle dipingere tutto ciò che vediamo sull'oscurità e sulle tenebre che coprivano il grande quadro del mondo, cominciò subito con il chiaro, e perciò il chiaro, che è stata la prima stesura di Dio, è più nobile dello scuro, e la buona pittura si deve cominciare col chiaro piuttosto che con lo scuro e non con lo scuro, come fanno tutti, perché la luce viene prima dell'ombra”³⁶⁷.

Il punto focale del discorso è estremamente chiaro, dal momento che pensa l'arte come analogia dell'azione creatrice divina, e così facendo tende a sovra-significare l'azione

³⁶⁴ “La seconda palma la do a Leonardo da Vinci, che fu il primo che fece arditamente le ombre”. Il primo posto va a Michelangelo. Raffaello è al terzo, “che ebbe infinita grazia e buona aria”. Quarto Tiziano, nel ritrarre dal vivo. Etc. Olanda F. de., *Dialoghi romani o della pittura antica*, in Hollanda F., d'., Modroni G., a cura di., *I trattati d'arte*, Sillabe, Livorno 2003, p. 162.

³⁶⁵ Scheda n.44, in Strinati C., Lindemann B. W., Contini R., a cura di., *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, catalogo dell'esposizione, Motta, Milano 2008.

³⁶⁶ Deswarte-Rosa S., *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos : Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Difel, Lisbona 1992.

³⁶⁷ Hollanda F. de., *Pittura antica*, Libro I, capitolo II, p.23.

pittorica valorizzando gli elementi archetipici con cui il mondo è stato fabbricato dalle mani del Signore. In questo senso, l'attenzione nuovissima per la *luce* ("Si faccia la luce e fu fatta la biacca") e le *ombre* fino al nero-tenebra, ha una precisa giustificazione filosofica e importanti conseguenze teoriche, e quindi pratiche. Non diversamente accadrà con Lomazzo, che muovendo da una definizione sincretistica della *luce* (il *lume* di Agrippa di Nettesheim³⁶⁸), ne riconosceva il valore sacrale e spirituale favorendo una comprensione più profonda dei temi della luminosità, abbastanza da farne una dei protagonisti (peraltro tipicamente leonardeschi) del suo *Trattato* e dell'*Idea*.

Sembra peraltro, proprio per l'intreccio di questi punti di vista, che lo scritto di Hollanda apra importanti spiragli di interpretazione anche sull'impiego della pratica pittorica di Sebastiano, soprattutto per quanto concerne l'arte su pietra, spiegando la superiore nobiltà della *luce* sull'*ombra* in senso filosofico e tecnico. Altri pittori, dice Francisco, sostengono la superiorità dell'ombra sulla luce, perché in pittura agiscono, secondo lui, privilegiando la prima e dando a quella la priorità: per esempio nel disegno, che si realizza a partire da una superficie chiara su cui si tratteggiano le linee e i profili.

"Ma io ho una volta sperimentato, scrive invece il portoghese, di dipingere su una tavola grigia senza fare ombra, solo con il chiaro; e dove non dipingevo con il chiaro, dov'è la vera pittura, restava l'ombra di per se stessa, senza che io la facessi. E da allora in poi ho lodato più la luce che l'ombra, come l'elemento più nobile e principale"³⁶⁹.

Il caso esemplare è però sempre quello dei ritratti: questi per esempio sono dipinti di solo rilievo e solo con il chiaro possono essere dimostrate le profilature dei volti: "e poco varrebbe ritrarre dal vero in penombra un volto, poiché non vedremmo di esso che la posizione, ma con la candela della chiarezza subito essa si scoprirà e si farà intendere, e essa si deve dipingere solo là dove batterà la luce"³⁷⁰.

Si comprende, anche alla luce di questi intrecci, una ragione spirituale che muove l'esplorazione figurativa: questi vasti dipinti *tristi* e *gravi* sono, infatti, spesso dipinti di *Pietà*, come quella di San Francesco di Viterbo realizzata da Sebastiano su disegno di Michelangelo intorno al 1511 (**fig.66**). Si può ricordare, per concludere, come anche in altri campi del sapere si fosse resa evidente una sensibilità per gli sfumati e per i toni gravi della rappresentazione (letteraria, filosofica, poetica). Appartiene a quegli anni, per esempio, un breve trattato dedicato alle ombre, redatto dal filosofo Celio Calcagnini³⁷¹, ricco di citazioni

³⁶⁸ Lomazzo G. P., *Scritti d'arte*, a cura di Roberto Palo Ciardi, 2 voll., II vol., Libro IV.

³⁶⁹ De Hollanda F. de., *Pittura antica*, p.76.

³⁷⁰ De Hollanda F. de., *Pittura antica*, p.76.

³⁷¹ Calcagnini C., *Ne Quis se a sua umbra vinci sinat vel de profectu*, Caelii Calcagnini commentatio ad Franciscum cognomento Episcopum, in Caelii Calcagnini Ferrariensis Protonotarii Apostolici Opera Aliquot, Basilea, 1543, pp.325-337. Ora disponibile anche in italiano, Calcagnini C., *L'ombra, o Sul cammino della virtù* a cura di Nicola Gardini, Pacini Fazzi, Lucca 2017; sul tema vedere anche Gardini N., *Shadows, memory and self-improvement : the Renaissance in Celio Calcagnini's "De profectu"*, in McLaughlin M., Rowland I. D., Tarantino E., a cura di., *Authority, innovation and early modern epistemology*, Cambridge, pp.37-55.

classiche su un tema che, evidentemente, doveva essere riccamente discusso nelle cerchie di Michelangelo e della Colonna³⁷². Degli stessi anni, inoltre, era l'elaborazione poetica dell'opera "notturna" per eccellenza del Rinascimento devozionale, quelle *Lagrima di San Pietro* di Luigi Tansillo che proprio delle ombre e delle atmosfere tette farà la circostanza precisa dell'esperienza religiosa. Tutta una cultura sta scoprendo la profondità sfumata dell'oscurità, sta cercando in essa uno scopo visivo ed emozionale. Sul fronte pittorico, dopo Leonardo, se ne riconosceva *tristezza*, certo, ma soprattutto nobiltà. Lo si è detto, dalla pratica empirica si era ormai passati in uno scenario estetico, filosofico.



34. Sebastiano del Piombo, *Flagellazione*, Viterbo, Musei Civici

35. Francisco de Hollanda *Fiat Lux*, *De aetatibus mundi imagines*

³⁷² L'inclusione storica di questo dialogo è proposta nel bellissimo libro di Bisello L., *Sotto il manto del silenzio : storia e forme del tacere, secoli 16.-17.*, Olschki, Firenze 2003.

III. Oscurità moderna

*“Avevo un dipinto per le mani, un giardino di notte.
Predominava il nero, con piante verdi che emmergevano
dall'oscurità. Improvvisamente iniziarono a muoversi e udii
un vento
(David Lynch)*

1. La virtù dell'ombra

Sembra che l'ombra con le sue sfuggenti e indefinite oscurità fosse diventata, dopo Leonardo, uno dei vertici più interessanti dell'autocoscienza figurativa degli artisti del maturo Cinquecento. La cesura segnata dall'opera complessiva di Giorgio Vasari rappresenta, da questo punto di vista, un momento nevralgico per comprenderne la singolarità poetica e la riuscita caratterizzazione ideale nell'ambito della canonizzazione vasariana delle forme e dei modi artistici del suo tempo. Di questo aspetto si coglie tutta la pregnanza già nelle rappresentazioni ad affresco delle due case di Vasari, l'una ad Arezzo (dipinta intorno al 1548) e l'altra a Firenze (con affreschi del 1571 circa), entrambe splendidamente decorate ed investite di una inevitabile funzione auto-rappresentativa. Nel momento in cui Vasari espone in uno spazio simbolico le grandi narrazioni che avevano costituito l'esempio ideale per la nascita della prima storia dell'arte del Rinascimento³⁷³, si comprende come i temi visivi e iconografici dell'ombra e della notte avessero acquisito ormai, all'interno di una retorica celebrativa studiata ed elaborata insieme all'amico Vincenzo Borghini, una inedita vitalità espressiva e narrativa, che addensava tanto elementi di origine classica (pliniana) quanto la coscienza pratica dell'artefice del maturo Cinquecento. In contesti simili, la presenza di tre diverse tipologie rappresentative a lume artificiale, comprova da una parte l'ormai riuscita assimilazione del nostro soggetto all'interno di un orientamento pittorico dalla fisionomia ideologica conclamata ed esplicita, dall'altra la sua complessa sovra-significazione, in senso simbolico, ma anche in virtù della qualità pittorica che ad esso è legata. Il nostro lavoro, muovendo dalle premesse finora date, si interesserà soprattutto del secondo punto, ma non può prescindere dal guardarne, per punti essenziali, la più evidente connotazione simbolica. Ad Arezzo, l'ombra è messa a

³⁷³ Le case affrescate di Vasari sono state di recente al centro di rinnovati interessi storiografici, soprattutto concentrati sul valore ideale delle scelte iconografiche. Tra i lavori più significativi sul tema, si vedano Cecchi A., *Decorations and collections in Vasari's house in Arezzo and Florence*, in Wellington Gatha M., a cura di., *Giorgio Vasari and the birth of the museum*, Farnham Ashgate, 2014 pp.21-30; Jacobs F. H., *Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence*, in *The Art Bulletin*, Vol. 66, No. 3 (Sep., 1984), pp. 399-416; Heikamp D., *A Florence la maison de Vasari*, in *"L'Oeil"*, cxxxvii, pp.2-9. Anche Stoichita ha discusso di recente le modalità celebrative e teoriche di Vasari espresse nella sua casa fiorentina. Cfr. Stoichita V., *Breve storia dell'ombra*, (ed. Londra 1997), Il Saggiatore, Milano 2015, cap.1.

tema nel racconto dell'*Origine della pittura* realizzata in uno dei pannelli in monocromo della sala di rappresentanza, mentre la *notte* compare nella scena di incendio notturno realizzato ad affresco nel salone citato, speculare rispetto ad un analogo paesaggio rurale con scena di inondazione collocato sul lato opposto. Nella casa di Firenze, ritroveremo nuovamente l'*Origine della pittura*, collocata alla sinistra del camino (quasi che la luce del fuoco reale si prolungasse nel fuoco fittizio, con un gioco illusionistico senza dubbio preso in considerazione), mentre è completamente notturna la famosa sequenza che rappresenta lo studio di Apelle-Zeusi che accoglie le modelle e si accinge a rappresentare Diana su tela (figg-36-38.).



36. Giorgio Vasari, *Apelle dipinge Diana*, Firenze, Casa Vasari, 1570-1572

I temi classici e moderni che si assiepano intorno al concetto visivo dell'ombra, simbolo archetipico denso di significati eterogenei che mettono in gioco tanto l'identità dell'uomo quanto l'ambiguità del reale, sono stati recentemente ricordati in uno studio di Matteo Burioni, che si è soprattutto concentrato sul valore ideale celato dietro le immagini dell'autopoiesi mitica, facendo riferimento alla tradizione classica che legava l'ombra all'idea di virtù e quindi ribadendo il carattere virtuoso e virtuosistico della scelta vasariana (e borghiniana) nel contesto della sua celebrazione³⁷⁴. L'idea dell'ombra della virtù era un *topos* risalente all'antichità romana, presente nelle *Epistole* di Seneca, e utilizzato anche dal Petrarca: poteva essere giunto al Vasari tramite una nuova edizione volgarizzata delle *Lettere* senechiane, in cui la gloria è presentata appunto come "ombra di virtù". D'altro canto era un tema abbastanza diffuso nel clima umanistico di quel tempo da avere suggerito anche il tema di un dialogo, il *De Profectu* di Celio Calcagnini, che abbiamo già ricordato in precedenza, e che si fonda proprio su questa oscillazione di senso di *ombra* e *virtus*, quasi

³⁷⁴ Burioni M., *La pittura come ombra della virtù : la casa di Vasari ad Arezzo e la Torrentiniana*, in Agosti B., Ginzburg Carignani S., Nova A., *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26 - 28 aprile 2012, Marsilio, Venezia 2013, pp.195-202.

co-estendendo nella sfumatura della prima il valore simbolico della seconda, in un profluvio, peraltro, di citazioni dagli antichi tra cui spicca lo stesso Plinio e i racconti relativi ad Apelle³⁷⁵. Le due scene con il tema iconografico dell'*Origine della pittura* mostrano, come scriveva Stoichita, un'iconografia composita dettata dall'unione del racconto pliniano di Dibutade (tracciare gli orli delle figure) e l'auto-mimesi del Narciso "pittore" espresso nel *De Pictura* di Leon Battista Alberti, così che la figura stimolasse una sintesi altamente simbolica di grecità e modernità³⁷⁶, atte a costituire un'immagine ideale del pittore-imitatore. In questa prospettiva si può nuovamente ricordare come, nel testo ovidiano, il riflesso acquatico di Narciso fosse definito precisamente come *umbra*, con la conseguenza teorica di avvalorare, anche sotto il profilo letterario, la consonanza strutturale di pittura e adombramento, non solo in virtù della simbolica del doppio che l'ombra porta con sé, ma anche perché è il tema della macchia, di un'ombrosa in-definizione, a definire categorie estetiche come quelle della sfumatura che avranno, lo notava Philip Sohm³⁷⁷, premesse vasariane prima che importanti conseguenze veneziane.



37. Giorgio Vasari *L'origine della pittura*, Arezzo, Casa Vasari, 1548
 38. Giorgio Vasari *L'origine della pittura*, Firenze Casa Vasari, 1570-1572

D'altro canto, lo *Studiolo* di Apelle di Casa Vasari a Firenze sembra rimarcare narrativamente la circostanza concreta di lavoro delle botteghe degli artisti, riflesse da

³⁷⁵ A proposito di ombra: attende ancora di essere interpretata con chiarezza iconografica l'immagine redatta da Francisco da Hollanda per la non realizzata copertina della *Pintura Antigua*: essa rappresenta una donna a mezzo busto, con il volto coperto da un libro aperto che riporta il titolo del testo, mentre alcuni dardi gli sono scagliati contro. Sotto l'immagine, l'iscrizione recita *UMBRAE PICTURAE*. Senza dubbio rimandabile al clima platonico che faceva dell'ombra una figura della conoscenza, si tratta certo di un percorso aperto ad interessanti letture future.

³⁷⁶ Stoichita, *Breve storia dell'ombra*, op. cit.

³⁷⁷ Il rimando al classico Sohm P., *Pittresco : Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 1991.

un'iconografia consolidata già con le note incisioni di Agostino Veneziano³⁷⁸ e che si sarebbe ulteriormente confermata con i racconti e le avventure romane di Taddeo Zuccari, disegnate dal fratello Federico³⁷⁹. A proposito di tale programmatica immagine apelliana, Michiaki Koshikawa metteva giustamente in rilievo il rinnovato valore mimetico che era stato affidato al tema della *luce* nell'ambito del Paragone indetto da Varchi diversi decenni prima rispetto alla data degli affreschi, e che costituiva senza dubbio, per gli artisti fiorentini e non, un'importante premessa di metodo consolidata dal retaggio filologico dell'antico³⁸⁰. Qui il tema dell'universalità dell'arte e dell'imitazione della natura doveva passare anche attraverso la rappresentazione di quanto l'esperienza percettiva non poteva fissare in assoluti di immagine, aprendosi, come già si coglieva in Castiglione, al dominio dell'instabile e dello sfumato³⁸¹. Lo stesso Vasari aveva incluso, seguendo un topos fortunato che risaliva anche a Vitruvio, "tuoni, baleni, saette, fuochi, lumi, aria, fumi, fiati, nugoli, riverberi, e altre infinite apparenze... l'apparire del sole, l'aurora, la notte, fino ai sudori, le spume"³⁸². Abbastanza facilmente l'elogio dei fuochi dipinti apparteneva ad un'archeologia del recupero virtuoso della classicità che si proiettava nella modernità artistica toscana. Ne derivava, chiaramente, la consapevolezza di quanto una determinata fisionomia di stile comportasse un sovrappiù virtuoso, costruisse, anzi, una sorta di corollario essenziale per rendere conto un ideale artistico riconosciuto. Anche perché proprio Apelle, effigiato in casa Vasari, rappresentava già per Plinio il culmine dell'imitazione del naturale, inteso nelle sue più sfuggenti evidenze percettive: tuoni, baleni, fulmini.

Anche l'immagine dell'incendio della casa di Arezzo, che risale al 1548, partecipa di tale retorica. Nel suo rispecchiarsi nel paesaggio diurno sembra sottolineare la qualità virtuosa dell'arte intesa nel suo straordinario universalismo rappresentativo con tanto dell'accoglienza di questa "elementale" alterità disarmonica della notte che nel fuoco virgiliano diventa, ancora, ben oltre i capricci fiamminghi di primo Cinquecento (adatti piuttosto al collezionismo privato), un emblema delle possibilità narrative e inedite della pittura³⁸³.

Non può sfuggire, a questo proposito, come lo stesso Vincenzo Borghini si fosse dimostrato attratto da tipologie luministiche specifiche proprio in riferimento all'antico, con precisi rimandi pliniani. Il domenicano era stato committente, nel 1564, di un dipinto

³⁷⁸ Su questo tema si può reperire una ricca bibliografia, il nostro tema è toccato, per esempio,

³⁷⁹ Bellissimi i disegni di Federico dedicati alla storia del fratello: *Il Calabrese e sua moglie fanno soffrire la fame a Taddeo*; disegno, Uff. 10993 F. *Di notte a lume di luna disegna ad una finestra della casa di Calabrese*, disegno, Uff. 11015. Sul tema si vedano Wązbinski Z., *Lo Studio - la scuola fiorentina di Federico Zuccari*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 29. Bd., H. 2/3 (1985), pp. 275- 346; Pierguidi S., *Disegnare e copiare per imparare : il trattato dell'Armenini come fonte per la vita di Taddeo Zuccari nei disegni del fratello Federico*, in "Romagna arte e storia", 31, 2011, pp.92- 93, pp.23-32.

³⁸⁰ Koshikawa M., *Apelles's Stories and the "Paragone" Debate: A Re-Reading of the Frescoes in the Casa Vasari in Florence*, in "Artibus et Historiae", Vol. 22, No. 43 (2001), pp. 17-28.

³⁸¹ Castiglione B., *Il Cortegiano*, Libro I, cap.50..

³⁸² Barocchi, *Scritti*, p. 528.

³⁸³ Si rimanda ancora a Burioni M., op. cit., p.197.

esplicitamente richiesto a Giovanni Battista Naldini come “finto di notte”³⁸⁴, i cui disegni sono stati l’oggetto di diatribe iconografiche inerenti l’uso delle torce e il dispiegamento inevitabile dell’oscurità. Di ritorno da Roma, il monaco aveva chiesto al giovane pittore, per tramite di Giorgio, un dipinto con la scena di *Giuditta trionfante con la testa di Oloferne*, un

“quadro, dove si mostra la testa, che fussi oscuro et paressi notte da dovero: scrive Plinio (eccovi la dottrina in campo) che fu molto celebrato den’ pittore un fanciullo che soffiava nel fuoco, che quello splendore gli ribatteva nella bocca et per certi muri della casa, come la vostra notte di Camaldoli et d’altri, che nel vostro libro raccontate: ditelo al Batista voi et dateli il modo”³⁸⁵.



39. El Greco, *El Soplón*,
Napoli, Museo di Capodimonte

A leggere il passo di Plinio la mente corre facilmente al *Puer sufflans* di El Greco, conservato presso il Museo di Capodimonte e realizzato per il Farnese intorno alla metà degli anni '70, che è spesso ricondotto all’ambito veneziano (ai *pueres* di Bassano), ma che si può spiegare, come faceva Bialostocki, anche solo attraverso il testo antico e l’influenza di un colto filologo come Fulvio Orsini³⁸⁶ (**fig.39**), peraltro in una circostanza intellettuale nella quale non mancavano interessanti convergenze con le riscoperte retoriche antiche di Falereo, e

³⁸⁴ Valga ricordare che Naldini è spesso ricordato dalle fonti come pittore esperto nella rappresentazione notturna: nel *Riposo* Raffaele Borghini ne ricorda una Natività di notte, mentre sono sue diverse *notti* ricordate da Cinelli e Bocchi ne *Le bellezze di Firenze*; le sue opere romane sono contraddistinte da analoghe propensioni luministiche.

³⁸⁵ Cecchi A., *Borghini, Vasari, Naldini e la 'Giuditta' del 1564*, in “Paragone. Arte”, 28.1977, 323, pp.100-107.

³⁸⁶ Bialostocki J., *Puer sufflans ignes*, in Bialostocki J., *The Message of images : studies in the history of art*, IRSA, Vienna 1988., pp. 139-144; (ed. originale, in *Arte in Europa*, 2.1966, pp. 591-595.

soprattutto di Longino – di autori cioè che avevano messo direttamente a tema l'idea di un'emozionalismo della forma poetica per tramite di stratagemmi espressivi sperimentali, in linea con la taumastica aristotelica o platonica –. In queste lettere, comunque, Borghini dimostra un'attenzione rinnovata per il letterale-storico del racconto che chiede (appunto il trionfo notturno di Giuditta), e al contempo fa di questa un pretesto narrativo per la realizzazione di un'opera “difficile e nobile”: difficile infatti fare convivere i dettagli storici irrinunciabili e l'oscurità della notte: spiccano, nel disegno di Lille, le torcere dei soldati in primo piano, evocatori di un notturnismo che Vasari aveva esplorato, non solo a Camaldoli, ma anche nell'*Assedio di Siena* di Palazzo Vecchio³⁸⁷. La collezione del Borghini conteneva, peraltro, un dipinto di carattere religioso centrato proprio sul tema della notte, l'*Agonia nel Getssemani* oggi conservato presso Palazzo Pitti, attribuito a Vasari, interessante e precoce elemento distintivo per mettere a nudo una simbolica che si nutriva dell'effetto luministico al fine di palesare una patente e atmosferica declinazione spirituale³⁸⁸.

In questo senso, la tesi di Ernst Gombrich che individuava nell'*atramentum* di vernici cinquecentesco il perfetto retaggio della simbiosi consapevole rispetto alla tecnica raccontata da Plinio, sembra essere ancora un'ipotesi attuale, perché porta l'attenzione sullo specifico dell'operazione tecnica dell'arte, sganciando l'ombra o l'oscurità dalla proiezione geometrica, virtuosa o meno che fosse ed iconograficamente intesa, per farne invece un elemento stilisticamente privilegiato a partire dalla sua connotazione formale³⁸⁹. Appunto, come sapeva Narciso inventore, la pittura è sempre rappresentazione dell'ombra della realtà così come è essa stessa ombra, passaggio, divenire. Questo punto, nel cuore del Cinquecento, tocca una vasta e ramificata serie di problematiche, che si estendono ben oltre il tema ombroso per sfiorare argomenti di vasta portata, qui solo accennabili, ma senza dubbio inanellati a doppio filo con la questione che stiamo seguendo: il problema della macchia e dell'indefinito, prima di tutto, che avrà precise risonanze insieme venete e toscane³⁹⁰, ma anche il più vasto e diramato problema delle preparazioni scure a tinte fosche, molto diffuse tra la metà e la fine del XVI secolo, come a voler emulare, con una moda soprattutto tardo-cinquecentesca, le tendenze “atre” derivabili da questo idealismo dell'ombra, che non manca nemmeno, sebbene non pare siano elementi prioritari, di un

³⁸⁷ “Quanto al disegno di Judit l'istoria dice queste formal' parole: Et accendentes luminaria ongyrauerunt circa eam universi illa autem ascendentes in eminentiorum locum etc; ch' vuol dire apunto: Et havendo acceso molti lumi, se gli messono intorno intorno tutti; et lei salita in luogo alto, etc. sicche, come oi vedete, io non sono uscito punto dalla storia: pure me ne rapporto a quello che pare a voi. Et se bene e se ne fatta un'altra a *lume di torchio*, questa n'harà più; et in quelli lontani vi sarà di belle vedute per *eribattimenti di lumi*: pur, come ho detto, a voi lo lascio. Una cosa sola ci harei voluto: questo e qualche pezzo d'arme come *verosimile* in una città assediata, che del resto sta divinamente (...) Quanto al tempo fu inanzi la mezzanotte o quello intorno; et poi su l'alba uscivano addosso al campo nimico”, cit. in Cecchi, op. cit., p.162.

³⁸⁸ Scorza R., *Vincenzo Borghini's collection of paintings, drawings and wax models : new evidence from manuscript sources*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 66. 2003 (2004), pp.63-122.

³⁸⁹ Imprescindibile a questo proposito, anche per le riflessioni sul tema della rappresentazione della luce, è Gombrich E., *L'eredità di Apelle : studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1986.

³⁹⁰ Su questo punto è ancora attualissima l'analisi di Sohm P., *Pittoresco : Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*, Cambridge University Press, 1991, che dedica una particolare attenzione all'opera vasariana, ritenuta emblematica anche rispetto agli sviluppi veneziani dell'arte cinquecentesca.

retaggio simbolico particolare: la maniera oscura, il vedere in enigma, la diffusività dell'oscurità caliginosa.

Dunque il punto cruciale che si può mettere in rilievo in questo capitolo, inerisce il contributo dell'ombra all'idealizzazione dell'arte; la nobilitazione dell'oscurità nello spazio della regalità della pittura; l'accoglienza del registro formale della notte a segno, quasi retorico, della sua celebrazione. Questi aspetti pertengono alla fisionomia ideale che l'artista riceve nel corso del maturo Rinascimento, ma nell'opera di Vasari sono leggibili con una chiarezza molto particolare. Il tema che cercheremo di mettere in rilievo è quindi binario. Da una parte seguiremo in che modo, nelle *Vite*, si sia cristallizzata un'idealità dell'oscuro, propedeutica ad una pittura della *notte* adeguatamente intesa; dall'altra guarderemo a come alcuni aspetti della cultura vasariana, su tutti quello storico e quello linguistico, avessero permesso di giungere al punto da cui siamo partiti, agendo in favore dell'osservabilità "storica" del nostro soggetto e contribuendo, quindi, a farlo nascere con maggiore chiarezza e precisione.

2. La prospettiva oscura

Ora, sembra che irrigidire le *Vite* di Vasari dietro categorie stringenti e ubiquitarie rischi di smorzare la bellezza narrativa che gli è propria in favore di un'analisi statica che non ne rispetti, in ultimo, il vitalismo vibrante. Talvolta si dà anzi in Vasari un sincretismo di idee e di termini³⁹¹ che è il frutto di un atteggiamento narrativo oltre che storico e teorico. Roland le Mollé riconosceva, d'altro canto, almeno quattro modelli e generi alla base della scrittura delle *Vite*³⁹², e secoli di ricerca storica hanno aperto rivoli di studio e di interpretazione che mostrano l'effettiva pluralità di fonti antiche e moderne che stanno alla base delle due edizioni delle *Vite*, abbastanza da schiudere ad una proficua e irriducibile eterogeneità di spunti e di modelli. Alcuni studi hanno concentrato, anche per questo, l'attenzione sull'*ekphrasis* come strumento privilegiato di distendere idee estetiche e poetiche precise calandole nella vita esemplare degli artisti e nell'"animismo" fecondo delle loro opere³⁹³, laddove Vasari precorre Longhi: la descrizione come metodo e cuore del discorso. Da una parte, allora, le *Teoriche*, e dall'altra le *vite*, i racconti che ne mettevano in campo liberamente valori e ricerche. Si lascerà parlare un'immagine, quindi, per ascoltare quanto in essa Vasari ha da dirci.

Per quanto riguarda l'oscurità, sono molti i passi che possono essere impiegati per raccontare l'evoluzione che stiamo seguendo e l'esercizio letterario dei *topoi* che la accompagnano. Si prenda allora in considerazione il bellissimo dipinto di Mariotto

³⁹¹ Cfr. Ferrari S., *Panofsky e Vasari : alcune considerazioni*, 2001.

³⁹² Le Mollé R., *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les "Vite"*, Ellug 1988.

³⁹³ Su questo aspetto Alpers S., *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 23, n.4, 1960, pp. 190-215.

Albertinelli conservato presso le Gallerie dell'Accademia di Firenze, realizzato in un periodo che va dal 1506 al 1511 per l'altare maggiore della Compagnia di San Zenobi nei pressi della cattedrale della città³⁹⁴ (fig.40)

L'effetto immediato che provoca il dipinto di Albertinelli alla vista è quello di un'opera il cui valore estetico appare da subito calibrato da un dialogo evidente di profondità e di piani. Lo sfondo della casa, quasi una chiesa, in cui l'evento dell'*Annunciazione* è ambientato, si spinge verso un'ombra fitta, che lascia solo trasparire alcuni dettagli della decorazione, favorendo lo stacco netto dei protagonisti della scena, in primo piano, posti quasi sulla cornice dell'immagine come a volerne segnare la gravidanza fisica, cercando anzi di "invadere" per mezzo di un chiaroscuro intensificato, l'ambiente dell'osservatore con la derivata accentuazione del radicalismo statuaria e naturalistico delle figure. Dietro di loro, assorbiti da una prospettiva ribassata, le angolature delle colonne e delle cornici su cui si imposta l'arco centrico della scena, appaiono rischiarate da macchie chiare di colore, molto netto e quasi trasparente, che detta la struttura rigorosa dell'immagine, liberata dal suo geometrismo solo nella parte alta del quadro, dove l'immagine perlacea e viola della *luce* che accompagna Dio Padre, quasi generando un controllo, si irradia magicamente saturando le vesti cangianti degli angeli musici, disposti a raggera intorno a Lui, impreziosendo il fondo caliginoso di intarsi di colore squillante. La *luce* divina dell'alto spalanca una voragine verticale di forma circolare verso il cielo trascendente attraendo ad uno spazio *altro* che si affaccia con tutta la sua potenza sull'antro ombroso sottostante. La dialettica di lumi e di ombre che deriva da tale macchina scenica mette in evidenza una profonda coscienza linguistica nell'uso alternato del chiaroscuro. Se ne comprendono, qui, tanto la potente intonazione spaziale orizzontale, quanto la coinvolgente attrazione luminosa verticale, che nel panorama fiorentino di quel momento, dopo le prove di Fra Bartolomeo in San Marco, acquisiva una risonanza molto nuova. Cogliendone la rilevanza, con il gusto narrativo che lo contraddistingue, l'aretino costruisce per Mariotto una scena topica che diventa il prototipo di una classica sfida del pittore alle difficoltà dell'arte, e il tema che si trova a dover risolvere il giovane allievo di Fra Bartolomeo è abbastanza tipico da essere presente anche in altri casi delle *Vite*. Si tratta del dialogo complesso di *lumi* e di *ombre*, di *crudeltà* e di *dolcezza*, di *profondità* o di *copertura*, a mostrarci dove si ponesse il punto nevralgico di questa sottile dialettica.

"Prese a fare nella Compagnia di S. Zanobi, allato alla canonica di Santa Maria del Fiore, una tavola della Nunziata, e quella con molta fatica condusse. Aveva fatto far lumi a posta, et in su l'opera la volle lavorare, per potere condurre le vedute, che alte e lontane erano, abbagliate diminuire e crescere a suo modo. Eragli entrato in fantasia che le pitture, che non avevano rilievo e forza et insieme anche dolcezza, non fussino da tenere in pregio; e perché conosceva che elle non si

³⁹⁴ A proposito del quadro di Mariotto, si può vedere Borgo A., *The works of Mariotto Albertinelli*, Garland, New York 1976, pp. 107-112; pp. 318-325. Documentazione d'archivio reperibile in Poggi G., *Appunti d'Archivio : della serie dei "Miracoli di S. Zanobi" di Sandro Botticelli, dei "Miracoli di S. Zanobi" di Ridolfo del Ghirlandaio agli Uffizi e dell'"Annunciazione" di M. Albertinelli nella Galleria dell'Accademia.*, in "Rivista d'arte", n.9, 1916, pp. 62-67, L'opera è citata tra i casi di alterazioni cromatiche da McGrath T., *Color and the Exchange of Ideas between Patron and Artist in Renaissance Italy*, in "The Art Bulletin", vol.82, n.2, 2000, pp.298-308.

potevon fare uscir del piano senza ombre - le quali avendo troppa oscurità restano coperte, e se son dolci non hanno forza -, egli avrebbe voluto agiugnere con la dolcezza un certo modo di lavorare che l'arte fino allora non gli pareva che avesse fatto a suo modo: onde, perché se gli porse occasione in questa opera di ciò fare, si mise a far perciò fatiche straordinarie, le quali si conoscono in uno Dio Padre che è in aria et in alcuni putti, che sono molto rilevati dalla tavola per uno campo scuro d'una prospettiva che egli vi fece, col cielo d'una volta intagliata a mezza botte, che girando gli archi di quella e di minuendo le linee al punto, va di maniera indentro che pare di rilievo; oltra che vi sono alcuni Angeli che volano spargendo fiori, molto graziosi. Questa opera fu disfatta e rifatta da Mariotto innanzi che la conducesse al suo fine più volte, scambiando ora il colorito o più chiaro o più scuro, e talora più vivace et acceso et ora meno; ma non si satisfacendo a suo modo, né gli parendo avere aggiunto con la mano ai pensieri dell'intelletto, avrebbe voluto trovare un bianco che fusse stato più fiero della biacca: dove egli si mise a purgarla per poter lumeggiare in su i maggior' chiari a modo suo. Nientedimeno, conosciuto non poter far quello con l'arte che comprende in sé l'ingegno et intelligenza umana, si contentò di quello che avea fatto, poi che non agiugneva a quel che non si poteva fare; e ne conseguì fra gli artefici di questa opera lode et onore, con credere ancora di cavarne per mezzo di queste fatiche da e' padroni molto più utile che non fece, intravenendo discordia fra quegli che la facevano fare e Mariotto"³⁹⁵.



40. Mariotto Albertinelli, *Annunciazione*, Firenze, Gallerie dell'Accademia, 1510 circa

³⁹⁵ Vasari G., *Vita di Mariotto Albertinelli*, in Vasari G., *Vite*, Giunti, Firenze 1568, II.p.45.

Si nota in primo luogo la distanza che intercorre tra questo passo e quello corrispondente dell'edizione Torrentiniana, in cui Vasari si limita a ricordare l'opera archiviandola molto presto per la fatica che Mariotto vi aveva impiegato e per l'insoddisfazione dei committenti, senza suggerire nulla dell'impegno che, secondo l'edizione del '68, avrebbe comportato la sua fattura³⁹⁶. Lo scarto significativo che si gioca tra le due edizioni nel definire e concettualizzare più precisamente determinate evoluzioni stilistiche è tra gli elementi che hanno favorito l'elaborazione di un più evidente concetto di oscurità, chiamato in causa, come vedremo, soprattutto in aggiunte subite dalla prima edizione anche a proposito degli artisti più rappresentativi (Stefano Fiorentino, Leonardo, Fra Bartolomeo, appunto Albertinelli, Puligo (**fig.40, 44**), etc.³⁹⁷

Il problema essenziale individuato dall'aretino è duplice. Da una parte il *rilievo*, e dall'altra la *forza*; da una parte la *forza* e dall'altra la *dolcezza*. *Rilievo*, *forza* e *dolcezza* intese come qualità imprescindibili che si inanellano reciprocamente, l'una relativa all'imitazione della realtà (la *mimesis*), l'altra fondata nella ricerca della qualità stilistica della sua costruzione armonica. In primo luogo, comunque, il *rilievo* è l'*imprescindibile* che l'artista è chiamato a realizzare. Nel racconto di Vasari, Albertinelli aveva persino fatto appositamente preparare sorgenti di *lumi* adatte per la costruzione dell'immagine e lavorando *in loco* per adeguare allo spazio dell'interno la veduta e calibrando quindi le distanze e la profondità attraverso l'elaborazione timbrica della luce, giocata intorno all'*abbagliamento* – letteralmente “offuscamento”, da *abumbratio*³⁹⁸ – dei fondi che “cresce” e “diminuisce” sulla base della veduta prospettica e della sua galleggiante spazialità.

È ancora il tema classico del leonardismo, qui posto a mèta di una modernità figurativa che lo sposta dal piano ottico-scientifico e sperimentale-empirico al suo conclamato scenario pubblico. Si tratta ancora del colore e della luce intesa come pratica cromatica³⁹⁹. Poiché il punto nevralgico è il *rilievo*, le ombre diventano il principale strumento visivo perché si possano inverare le figure *rilevate* dal piano di fondo, ma le ombre, ormai lo sappiamo, sono rischiose. Il paradosso e la difficoltà cui il pittore incorre è quindi evidente: la *forza* del rilievo è garantita da ombre altrettanto forti, che rischiano di produrre l'effetto di *copertura*, cioè di *occultamento*, negazione visiva. La *dolcezza* d'altro canto, con il suo *sapere temperato*⁴⁰⁰, non fa *forza*, non genera *terribilità*, ma sembra favorire con minore energia lo scatto

³⁹⁶ “Prese a fare nella Compagnia di San Zanobi, allato alla canonica di Santa Maria del Fiore, una tavola della Nunziata, e quella con molta fatica condusse. Aveva fatto far lumi a posta, et in su l'opera la volle lavorare, per potere condurre le vedute, che alte e lontane erano, abbagliate diminuire e crescere a suo modo; fecevi alcuni Angeli che volano e fanciulli bellissimi: et intravenendo discordia fra quegli che la facevano fare e Mariotto, Pietro Perugino, allora vecchio, Ridolfo Ghirlandaio e Francesco Granacci la stimarono, e d'accordo il prezzo di essa opera insieme acconciarono”. Vasari G., *Vita di Mariotto Albertielli*, in Vasari G., *Vite*, Torrentino, 1550, p.612.

³⁹⁷ Questo aspetto non è accennato negli studi di Le Mollé, *Pittura di luce e di lume*, vedere infra. e di Biow., *Vasari's words : the "Lives of the artists" as a history of ideas in the Italian Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, cap. dedicato alla “notte”.

³⁹⁸ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze 1612, ad vocem. (*abbagliamento*)

³⁹⁹ Su questo tema si rimanda a Gage J., *Colour and culture*, Little Brown Boston 1993, p.137. Accennano alla questione anche Pozzi M., Mattioda E., *Giorgio Vasari storico e critico*, Olschki, Firenze 2006, capitolo dedicato al colore.

⁴⁰⁰ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze 1612, ad vocem (*dolcezza*)

realistico dell'immagine da cui dipende però quel fattore mobile e vivente che è riconosciuto come speciale nella prassi figurativa. La *dolcezza* mostra, d'altro canto, l'espressione del canone classico, una specie di *concordia concors* perfettamente equilibrata, di cui maestro insuperabile sarà, non a caso, proprio Raffaello. Perciò Mariotto "avrebbe voluto agiungere con la dolcezza un certo modo di lavorare che l'arte fino allora non gli pareva che avesse fatto a suo modo". Il tema della novità cui l'Albertinelli "avrebbe voluto" aspirare è quindi posto da una concreta problematica pittorica, che nasce dall'esigenza di scoprire un accordo segreto tra la potenza del chiaroscuro e la delicatezza dell'equilibrio luministico: c'era abbastanza per mobilitare questa impresa straordinaria. D'altro canto Mariotto dal suo maestro domenicano aveva tratto tanto l'idea di un intenso chiaroscuro di fondo quanto la curiosa e nuova accezione iconografica di un'*Annunciazione* a fondo nero, così lontana dalle conclamate iconografie del giardino e dell'*hortus conclusus*, da apparire praticamente una fondamentale novità iconografica⁴⁰¹: in quel contesto l'*Annunciazione* di Leonardo Grazia del Museo della Cattedrale di Lucca o l'*Annunciazione* di lume ad affresco di Pontormo di Santa Felicità a Firenze, o la piccola *Annunciazione* di Bronzino agli Uffizi: quasi che già, in quella spazialità svuotata, si desse un modo diverso per intendere l'*hortus*, il *giardino chiuso* della verginità, in una "prospettiva trascesa", come scrive Arasse, il cui mistero recondito era disvelato nel dialogo frastornante della luce e dell'ombra. Un'ombra che dice il bisogno di esprimere un'intima e nuova religiosità. Ed il *campo scuro d'una prospettiva* funge così da fondo perché l'immagine del Padre rilevi con somma maestà e potenza, gli archi si proiettano verso la tenebra parendo "di rilievo": l'ombra si fa spazio, la sua oscurità può riempire plasticamente l'ambiente geometrizzato dell'architettura fittizia.

Che tale scena architettonica sfidasse le regole dell'arte per spalancare e risolvere qualcosa di ancora irrealizzato è vero. Che però la vittoria poetica, sfidando il prodigio dell'imitazione di fronte alla verità della natura, dovesse contrastare con la pratica possibile della pittura, è elemento altrettanto emblematico di una visione sfidante dell'arte rispetto al creato. Chiaramente vi soggiace il sotteso concetto di un miracolo del dipingere che renda possibile questa trasmutazione ontologica. Prima di tutto, di fronte all'ombra, *oscura* o *dolce* o *coperta* che sia, si attiva il processo mutevole della ricerca pittorica: "Questa opera fu disfatta e rifatta da Mariotto innanzi che la conducesse al suo fine più volte, scambiando ora il colorito o più chiaro o più scuro, e talora più vivace et acceso et ora meno": come se la sintesi di *forza* e *dolcezza* implicasse un continuo esercizio di racconciamento e di misurazione di colore e di tono. C'è un'ansia del fare, un'ansia creativa, un'insoddisfazione, una ricerca.

L'epilogo segue, però, l'impossibilità del raggiungimento del ricercato "effetto di realtà". La perfetta commisurazione di forza e dolcezza appare a Mariotto per quello che era: un mero desiderio intellettuale che avrebbe richiesto, per una più matura impostazione artistica, di superare il confine della pittura stessa, cercare una sorta di oltre-natura. Ecco la chiave che cerchiamo: perché la pittura si facesse realtà, commisurando rilievo, armonia e disarmonia,

⁴⁰¹ Per una collocazione dell'*Annunciazione* in una storia della sua iconografia, si rimanda all'interessante libro di Arasse D., *L'Annunciazione*, op. cit., cap. 4.

lume e ombra, come vuole la natura, avrebbe avuto bisogno persino di un “colore che fosse più bianco della biacca”, fosse cioè puro, quasi una sorta di pura luce al servizio dell’immagine, unico *diafano in atto* capace di inverare, “lumeggiare i chiari a modo suo”, cioè risolvere il paradosso che l’intelligenza – ma non la mano – di Mariotto aveva in ultimo colto. È sottesa l’idea retorica e filosofica dell’artefice divino: Francisco de Hollanda, per esempio, seguito da Zuccari (e da Philippe de Champaigne⁴⁰²), aveva pensato alla Luce come al *bianco*: “sia fatta la biacca”, scriveva. C’è un *ché* di alchemico in questo bianco purificato del suo stesso colore. Se il bianco fosse o non fosse un colore, del resto, era stato un problema filosofico fin dai tempi di Aristotele, mosso nuovamente da Leonardo che vi accennava nel *Trattato*, ma Vasari ne coglie l’aspetto prettamente materico, pittorico: ricercare un’oltre-realtà: un oltre-bianco per realizzare la pittura come Narciso aveva realizzato la sua ombra. Tale argomento trasmutativo sarebbe stato ripreso, agli inizi del Seicento, nei *Dialogos de la pintura* di Vicente Carducho a proposito del chiaroscuro leonardesco: l’autore riconosceva bene che nessuno aveva ottenuto l’abilità di realizzare i fondi scuri, di “proporcionar lo profundo del obscuro con lo realçado y luzido de la luz”, perché letteralmente “hai falta de la materia, no la hai suficiente à dar una luz y un lustre de una joya o metal brunido ni para un resplandor ni tampoco negro para la sombra de un tercioplelo negro”. E quindi il Filosofo Pittore Leonardo, continua, “presumió sacarlo à fuerça de *distilaciones y artificios*: y así han pensado por este modo ya que no puedan llegar por lo menos aproximarse todo lo que fuere possible llegar, por lo menos aproximarse todo lo que fuere posible, *tomando lo blanco del albayalde mas apurado ò claro del jenuli, por el lustre ò luz cosa blanca baxando proporcionadamente hasta lo mas obscuro*”⁴⁰³.

In questi scritti si avverte chiaramente la percezione che questo tipo di ricerca di lumi mettesse realmente il pittore di fronte ad una sfida di alta portata tanto tecnica quanto concettuale. L’eredità albertiana vibra nell’esigenza di fare della pittura lo “specchio di Narciso”, inverarla a tal punto da fare della biacca la luce, in una retorica sofisticata che è, però, soprattutto il frutto di un processo antico di pensare il virtuosismo della luce e l’ingegnosità della dialettica chiaroscurale. Il caso di Mariotto, niente affatto isolato, dimostra come sul piano narrativo si inanellassero concetti e proponimenti eterogenei, volti a costruire categorie pittoriche e visive che in quegli anni ’60 del XVI secolo stavano costruendo l’immagine della modernità figurativa. Punto nevralgico della discussione, però, è l’aver assunto detta *oscurità* a vertice e tema della rappresentazione, averne fatto uno snodo tematico nevralgico nel pensiero della modernità artistica. Tutto questo è sì il prodotto di un cammino faticoso nei sentieri della forma e della sua comprensione (da Ghiberti e Alberti, a Leonardo, a Hollanda, etc.), ma è anche l’espressione di una concezione figurativa inedita, che ne strutturava i parametri e ne rendeva leggibile, allora

⁴⁰² Champaigne P. de., *Leçon sur les Ombres*, 1670 in Fontain A., *Conférences inédites de l’Académie Royale de Peinture et de Sculpture : d’Après les manuscrits des archives de l’Ecole des Beaux-Arts.*, Fontemoir, Paris 1903, pp.97-101.

⁴⁰³ Carducho V., *Dialogos de la pintura su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias ... Por Vincencio Carducho ... Siguese a los dialogos, informaciones y pareceres en favor del arte, escritas por varones insignes en todas letras*, Martinez, Madrid 1633, p.88v.

come oggi, l'intima novità iconica. I punti che saranno analizzati prossimamente riguardano i fuochi principali di tale processo e proveranno a considerarne alcuni presupposti teorici.

3. Sprezzatura della notte

Sembra apparire molto chiaramente la vocazione pratica del paradosso pittorico che qui si è enunciato, e il passaggio da questa all'ideale di un artista nobile: il tentativo magico di vincere il paradosso. Questo aspetto apre la nostra analisi in due direzioni, facendo convergere su di esso, da una parte la problematica pittorica del dipinto notturno, dall'altra la questione più vaga dell'oscurità, generalmente intesa. I due aspetti, a rigore, sono diversi per quanto risultino strettamente inanellati dal mostrare un presupposto essenziale nell'immagine dell'*ombra* e dello *sbattimento*.

Nelle *Vite* di Vasari il problema della *maniera oscura* e quello della *notte*, vengono discussi prendendo le mosse dal basico presupposto albertiano, appositamente superato e perfezionato da un'estetica della *sprezzatura* e della *grazia* mutuata prevalentemente dal Castiglione, e rivolta a cristallizzare e a celebrare un aspetto ormai ampiamente presente nella pratica artistica⁴⁰⁴. A questo proposito Enrico Mattioda e Mario Pozzi impiegano l'etichetta, per Giorgio, di "manierismo classico" che contempli la presenza, entro una matrice albertiana tradizionale (classica)⁴⁰⁵, di elementi estranei all'ordine della regola tali da sfumare e quindi alterare, talvolta tendendo persino al disarmonico, l'armonia dell'insieme risolta da quella *licenza* che sarà uno dei vertici concettuali delle poetiche manieriste. Per quanto le etichette di qualsiasi tipo siano sempre problematiche, la posizione degli autori focalizza bene il punto della questione, registrando la persistenza di un valore estetico composito applicabile sui piani diversi dell'esperienza figurativa.

Era stato già Anthony Blunt a notare, del resto, come proprio nell'opera dell'aretino si fosse mostrato lo stacco netto tra l'antica idea della *bellezza* e quella moderna della *grazia*, segnando finalmente tra le due una rinnovata distanza concettuale⁴⁰⁶. Nella sua analisi, la

⁴⁰⁴ Sulla *grazia* di Baldassarre Castiglione è presente un'ampia bibliografia. Per una visione generale sull'autore si rimanda al classico lavoro di Quondam A., "*Questo povero Cortegiano*": Castiglione, il libro, la storia, Bulzoni, Roma 2000, con bibliografia precedente. Si può vedere anche Hanning R. W., Rosand D., *Castiglione: the ideal and the real in Renaissance culture*, New York 1983, in particolare il saggio di Edoardo Sacconi, *Grazia, Sprezzatura, Affettazione in the Courtier*, pp. 45-67. Sulla *grazia* in Castiglione, si veda in particolare Ricci M. T., *Grâce et la sprezzatura chez Baldassarre Castiglione*, "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", T. 65, No. 2 (2003), pp. 233-248. Berger H., *The Absence of Grace: Sprezzatura and Suspicion in Two Renaissance Courtesy Books*, Stanford University Press, 2000; Ferroni G., "*Sprezzatura e simulazione*", in Ossola C., Prosperi A., a cura di., *La Corte e il "Cortegiano"*, tomo I, Bulzoni, Roma 1980, pp. 119-147. Gagliardi A., *La misura e la grazia. Sul "Libro del Cortegiano"*, Tirrenia Stampatori, 1989. Mercuri R., "*Sprezzatura e affettazione nel Cortegiano*", in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Bulzoni, Roma, 1975, pp. 227'-274. Quondam A., "*La forma del vivere*". *Schede per l'analisi del discorso cortigiano*, in Ossola C., Prosperi A., a cura di., *La Corte e il "Cortegiano"*, tome II, Bulzoni, Roma, 1980, pp. 15-68.

⁴⁰⁵ Pozzi M., Mattioda E., *Giorgio Vasari: storico e critico*, Olschki, Firenze 2006.

⁴⁰⁶ Blunt A., *Artistic theory in Italy, 1450 – 1600*, Clarendon Oxford 1956.

bellezza concerne le opere d'arte antica, primitive, lette all'insegna di una misura perfetta, mentre la *grazia* pertiene chiaramente alla modernità e la *licenza* è una delle caratteristiche che distinguono la maniera moderna dall'*affettazione* antica.

Se come scrivono Mattioda e Pozzi, “la grazia per Vasari è una bellezza spirituale, che supera l'aristotelica bellezza corporale, costituita dalla giusta proporzione delle parti, e può coesistere con la sproporzione”⁴⁰⁷, integrando esplicitamente l'idea di una *sprezzatura* che convive con il disordine perché, distaccandosi, lo risolve con gentilezza e cortesia, allora qualsiasi forma di contrasto stridente o disarmonico potrà essere abbracciata, accolta in un discorso sull'arte immaginato come perfetto e conclusivo. Come potremo rivedere in seguito, dietro questa intuizione di fondo vibra la coscienza, retorica e poetica insieme della riscoperta della *Poetica* di Aristotele negli ambiti intellettuali in cui lo stesso Vasari era immerso, poiché è soprattutto da lì che si potevano dedurre le categorie principali per pensare anche il disarmonico e l'illogico integrandoli nella più consolidata *facies* artistica.

Il ruolo del colore è chiaramente secondario rispetto a quello del disegno, padre e madre di tutte le arti ed elemento strutturale della pittura. Ciò nonostante esso vanta la funzione essenziale di realizzare l'*unione* delle tinte distese *sopra* il disegno, assumendo la responsabilità di un'armonia equilibrata e unitaria. Poiché Vasari concepisce *lume* e *ombra* in termini strettamente pittorici (a differenza, in parte, di Alberti), non sviluppa una specifica teoria della luce, che forse anche per questo non ha goduto di ottima fortuna nelle tematiche critiche aretine. E si tenga conto, a questo proposito, che per altri autori coevi, e su tutti Lomazzo, l'*unione* è realizzata sostanzialmente dall'equilibrio dei *lumi* e delle *ombre*, seguendo in ciò Leonardo. Ad ogni modo, – tratto estetico – per Vasari è da realizzare una sorta di “discordanza di colori diversi accordati insieme”, come la definisce nel *Proemio*⁴⁰⁸, dimostrata tanto dalle scelte delle tinte quanto dall'uso variegato della luce. La disposizione del chiaroscuro deve quindi rispondere a questa prima funzione organizzatrice e stabilizzante dell'opera.

Se “tutte le pitture a olio o a fresco o a tempera, si debbon fare talmente unite ne' loro colori”, e “si debbono adoperare i colori con tanta unione, che e' non si lasci uno scuro e un chiaro sì spiacevolmente ombrato e lumeggiato ch' e' si faccia una discordanza e una disunione spiacevole”, è chiaro come la commistione del *chiaro* e dello *scuro* deve in prima istanza riflettere un'ordinata ricerca di unità interna, in modo che rilievo e armonia continuino chiaramente a coesistere: “si debbe nel lavorare metter gli scuri, dove meno offendino e faccino divisione, per cavare fuori le figure; come si vede nelle pitture di Raffaello da Urbino e di altri pittori eccellenti che hanno tenuto questa maniera”. La luce sembra acquisire, albertianamente, proprio in questo contrasto un ruolo plastico ed estetico preciso⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ Mattioda, Pozzi, Vasari..., op. cit., p.204

⁴⁰⁸ Vasari G., *Proemio alle Vite*, 1550, p.79

⁴⁰⁹ Il tema della luce in Vasari è stato relativamente poco studiato rispetto ad altri più decisivi soggetti della sua opera. Molto significativo il lavoro di Le Mollé R., *Significato di lume e di luce nelle Vite di Vasari*, in AA.VV. *Il Vasari, storiografo e artista*; atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte; Arezzo- Firenze, 2 - 8 settembre, Grafistampa, Firenze, 1974, pp.163-177, che in questo senso è stato pionieristico. Il tema ha poi una rilevanza circostanziata nello scritto di Barasch M., *Luce e colore nella teoria artistica del Rinascimento*, Marietti, Genova 1992. Nello scritto

Ora, poiché l'arte è universale ed è chiamata a rappresentare ogni fenomeno del mondo, Vasari riconosce che alcune circostanze atmosferiche e certe *istorie* rischiano di compromettere questa stabilità e unione di lumi per il fatto che richiedono una determinazione atmosferica e cronologica differente: si appresta quindi a chiarire che

“... non si debbe tenere questo ordine nelle istorie dove si contrafacessino lumi di sole e di luna, o vero fuochi o cose notturne; perché queste si fanno con gli sbattimenti crudi e taglienti, come fa il vivo. E nella sommità dove si fatto lume percuote, sempre vi sarà dolcezza et unione. Et in quelle pitture che aranno queste parti, si conoscerà che la intelligenza del pittore arà con la unione del colorito campata la bontà del disegno, dato vaghezza alla pittura, e rilievo e forza terribile alle figure”⁴¹⁰.

La questione, qui, è l'accordo tra la natura e l'ideale, e interroga il notturno come condizione di esperienza artistica di frontiera. È il problema che si apre anche tra il *ritrarre* e l'*imitare*. Il *ritratto* si limita a restituire l'apparenza esterna di una persona, mentre l'imitazione implica la correzione del dato, una trazione di quello verso l'ideale. Come Alberti, qui, il nostro aretino è aristotelico: Nova ne notava tutta l'affabilità filosofica: perché “per la teoria artistica del Cinquecento l'obiettivo dell'arte non sarebbe quello di riprodurre il mondo naturale così come esso è, perché quest'ultimo è caratterizzato da molte imperfezioni; il suo compito sarebbe invece quello di abbellire, di migliorare il mondo esistente”⁴¹¹. Le conclusioni a proposito del ritratto sembrano coincidere con quelle relative alla notte: “correggere” un ritratto in virtù della bellezza ideale implica infatti compromettere la sua funzione pittorica, che deve essere strettamente mimetica (“ritrarre”). Così la *notte*, i *lumi di sole*, *di luna*, *o di fuoco*, esistono in una condizione espressiva che è la loro e chiedono un'infrazione di norma, pena la loro mancata riuscita. Certo, la “piacevole discordanza” che questi generano è densa di possibilità espressive inedite: potrà tradursi in *sofisma* celebrale, *capriccio*, *stupenda meraviglia*, non certo in armonia solare e simmetria aggraziata, non certo in *concinntas*: forse si tradurrà persino in *gravità*, *terrore*, *terribilità*: ma di questo parleremo dopo.

Il pericolo della sgradevolezza è necessario correrlo laddove il pittore è chiamato a rappresentare scene in cui la luce-sorgente è direttamente presente in scena; e tra i casi sopra riportati abbiamo scene diurne e almeno tre campi di azione notturni: paesaggi lunare, scena di fuoco od incendio, e più generali “cose notturne”, forse sogni o grilli o fantasticherie irrazionali, come si intuisce dal testo. Qui, dice Vasari, il vivo, ovvero la natura percepibile, mostra come a connotare l’“immagine sia la violenza della luce tagliente. In un certo senso, il vero forza la trasgressione dell'ordine, la natura chiede di accettare la disarmonia, il contrasto. Certo, da un punto di vista tecnico, la presenza della luce, pur non contraddistinta da una posizione teorica precisa, armonizza prima di tutto i colori e li rende *uniti*. Ugualmente nelle opere di Correggio il *lume* si diffonde con una delicatezza dolce e

chiarificatore di Mattioda-Pozzi, op. cit.; i riferimenti alla luce si trovano sotto la tematica del colore, a pp.121-128. Cfr. Biow, op. cit., 2018.

⁴¹⁰ Vasari G., *Proemio*, 1550, p.81.

⁴¹¹ Nova A., *Vasari e il ritratto*, in “Horti Hesperidum”, VI, 2016, I, p.118

calda che non è altro che la mera superficie esterna, la spoglia percepibile di contro ad una diffusiva e generalizzata gravezza scura: solo “dove [il lume] percuote” lì sta “dolcezza e unione” (**fig.49**). La “maniera cruda” indica, nel *Vocabolario* di Filippo Baldinucci, “quella di quei pittori che non sapendo valersi delle mezze fiato trapassano senza termine di mezzo quasi da profondi scuri agli ultimi chiari, e così fanno le loro pitture con quasi nessuna imitazione del vero e senza rilievo”⁴¹². Lo sbattimento è “l’ombra che vien cagionata sul piano, e altrove dalla cosa dipinta e corrisponde a quell’oscurità che gettano fuori di sé i corpi nella parte opposta a quella ch’è illuminata”⁴¹³. Si comprende come il dilemma di Mariotto mettesse in gioco un delicato problema armonico, ponesse il suo punto nella resa mimetica in rapporto a qualsiasi canone. Se già nel 1548 Giorgio aveva dipinto sulle pareti della propria dimora un *incendio notturno* era perché ne coglieva il valore programmatico, almeno quanto lo era il paesaggio diurno di fronte ad esso. E d’altro canto, fin dai quadri della giovinezza, Giorgio si era, in prima persona impegnato a riprodurre gli effetti di polarità luministiche addensate su fondi tenebrosi, come si vede nella secca ma interessante *Deposizione nel Sepolcro* oggi nella chiesa dell’Annunziata di Arezzo (1535)⁴¹⁴, dedotta dalla *Deposizione* di Rosso Fiorentino di Sansepolcro (1528) (**figg.41-42**) e incline ad una *gravitas* tenebrosa che, seppur giustificata dal racconto (la deposizione di Cristo avviene nel buio) non celava ambizioni poetiche molto precise, aggiornate su mode figurative già piuttosto diffuse. È poi a Raffaello, in questo caso più che a Michelangelo, che è riconosciuta la nuova modernità dei lumi. Il Sanzio aveva iniziato a sperimentare con crudezze cromatiche e luministiche fin dai lavori nella Stanza di Eliodoro, dove proponeva con novità una dialettica suggestiva di accordi architettonici e coloristici, in cui le luci sembravano inclinare al drammatico teatrale, mettersero in rilievo gli elementi della storia marcandone il protagonismo; si pensi però, soprattutto, ai successivi lavori di Giulio Romano⁴¹⁵, ai notturni di Perin del Vaga, ai lavori alchemici di Beccafumi, e soprattutto alla fase terribile e mostruosa di Polidoro da Caravaggio, dove la sensazione tellurica dei bozzetti di Capodimonte o delle operette napoletane dimostra il più alto portato disarmonico, insieme a Tiziano, dell’atteggiamento scuro dell’arte, talmente *oltre* la comune grazia degli artisti da non avere praticamente nessun seguito.

Questa prima dichiarazione vasariana dell’arte in notturna è quindi trasversale, non diretta. È un pensiero dell’alterità rispetto ad una concezione prestabilita, relativamente stabile. Apre quindi alla concezione di una sostanziale diversità di forme, ad enucleare teoricamente uno spazio *altro* ad intendere l’emisfero *artificiale* dell’immagine, per il quale “non si debbe

⁴¹² Baldinucci F., *Baldinucci F., Vocabolario toscano dell’arte del disegno, Firenze 1681*, “maniera cruda”, ad vocem

⁴¹³ *ivi*, “sbattimento”, ad vocem

⁴¹⁴ Per questo soggetto molto fortunato nella produzione di Vasari, e spesso incline ai notturnismi tenebrosi, si rimanda De Girolami Cheney L., *Giorgio Vasari: Il trasporto di Cristo o Cristo portato al Sepolcro*, in “*Artibus et Historiae*”, Vol. 32, No. 64, pp.41-61. Quasi un decennio più tarda la magniloquente *Deposizione* di Galleria Doria (1544), o l’albeggianti e nuvolosa *Pietà* della collezione Chigi Saraceni di Siena (1542)

⁴¹⁵ Tafuri M., *Giulio Romano : linguaggio, mentalità, committenti*, in Gombrich E., a cura di., *Giulio Romano*, catalogo dell’esposizione, Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 1 settembre - 12 novembre 1989, Electa, Milano 1989, pp.15-64. Il tema è toccato direttamente.

tenere questo ordine”. È dato davvero adesso di parlare di notturno come di un sovvertimento del giusto mezzo, e anzi come ribaltamento stesso di quell’ordine sacro e icastico dell’unione interna sfumante. Il forte contrasto che deriva da una fonte luminosa diretta mette in discussione l’equilibrio della composizione, ma la norma esatta e dolce della storia deve essere sacrificata, letteralmente, alla correttezza dell’imitazione naturale (Leonardo).



Pagina precedente:

41. Rosso Fiorentino, *Deposizione*, Sansepolcro, San Lorenzo 1528

42. Giorgio Vasari, *Deposizione*, Arezzo, SS. Annunziata, 1535

43. Correggio, *Riposo durante la fuga in Egitto e San Francesco*, Firenze, Museo degli Uffizi.

Il notturno è il tipo di dipinto in cui questa condizione di alterata gravità e contraddittoria estetica di luci è assunta a soggetto dell'immagine, messa a fuoco come necessaria condizione visiva, un uscire fuori dai confini ben disposti di una connotazione precisa, ma esattamente questo sconfinamento garantiva tanto la maestà dell'arte, quanto in ultimo la cristallizzazione dell'ideale poetico sotteso alla fortuna critica del notturno figurativo.

In un certo senso, ne era la più autentica sfida: confrontarsi con l'impossibilità. Nel *Paragone* era stato detto: la pittura dipinga l'impossibile, lampi fuochi e la notte oscura. Una retorica del pittore moderno che è soprattutto un programma e un'apertura. Anche perché, l'uscita dalla norma è prima di tutto un'autentica e sonora *distonia*. In un passo dell'edizione del 1550 si legge:

“Così nella pittura si debbono adoperare i colori con tanta unione, che e' non si lasci uno scuro et un chiaro sì spiacevolmente ombrato e lumeggiato che e' si faccia una discordanza et una disunione spiacevole, salvo che negli sbattimenti, che sono quelle ombre che fanno le figure addosso l'una all'altra, quando un lume solo percuote addosso ad un prima figura che viene ad adombrare del suo sbattimento la seconda. E questi ancora, quando accaggiono, vogliono esser dipinti con estrema dolcezza et unitamente, perché chi gli disordina viene a fare che quella par più presto un tappeto colorito o un paro di carte da giuocare che carne unita o panni morbidi o altre cose piumose, delicate o dolci. Ché sì come gli orecchi restino offesi da una musica che fa strepito o dissonanza o durezza (salvo però in certi luoghi et a' tempi, sì come io dissi degli sbattimenti), così restano offesi gli occhi da' colori troppo carichi o troppo crudi”⁴¹⁶

Il finale riferimento musicale è un retaggio della cultura albertiana. Nella tradizione medievale e quattrocentesca che avevano nel platonico *De Musica* di Boezio uno dei testi cardine di riferimento, la musica è la disciplina che ha rappresentato l'anelito ad una bellezza fondata sulla proporzione dei numeri armonici, la cui percezione sensibile rifletteva un ordine universale, fondamento matematico tanto dell'azione e dell'anima dell'uomo quanto dell'organizzazione complessiva del cosmo⁴¹⁷. È interessante notare come una “cruda disattenzione” alla dolcezza della rappresentazione, alla sua piacevole (perché armonica) *unione* corrispondesse ad un'infrangimento dell'unità perseguita, ma aprisse uno spazio inedito di sperimentazione sul dominio negativo dell'immagine. Gli sbattimenti di lume e di ombre potevano avere effetti difficili da sfruttare e regolare, e si configuravano come forme esplicite della spiacevolezza. Non che tale sgradevole alterazione dell'ordine non potesse essere sfruttata in favore di effetti che, per contrasto, venissero ad essere privilegiati. Vasari stesso lo chiarisce nella *Vita di Piero di Cosimo*, quando scrive che “come

⁴¹⁶ Vasari G., *Vite*, 1550, p.80

⁴¹⁷ Di Stefano E., *Bellezza ...*, op. cit., p.13

ne' cibi talvolta le cose agre, così in quelli passatempi le cose orribili, purché sieno fatte con giudizio et arte, diletano maravigliosamente il gusto umano"⁴¹⁸. Ludovico Dolce riferisce la stessa caratteristica alla *venustà* o *grazia* di Raffaello⁴¹⁹. Cesare Malvasia ricorda come nella *Resurrezione* del Louvre di Annibale Carracci gli angeli ai lati di Cristo fossero rimasti "mortificati e rotti" dagli sbattimenti "soavi e giuditiosi" che, di converso, rendevano splendente e nitido il corpo centrale di Cristo⁴²⁰. Anche i chiaroscuri di Donducci, "meravigliosamente spiccando le prime piazze de' chiari", "alla prima ferivano la vista e [solo in seguito] con estrema vaghezza appagavano il gusto"⁴²¹. Il notturno è la condizione narrativa in cui questi sgradevoli sbattimenti si danno esplicitamente come meta dell'arte: la mimetica della notte chiede, infatti, che questi siano protagonisti. Leonardo in ciò era stato molto esplicito. Una pittura di *lumi* presuppone l'accentuazione di effetti di cesura e di contrasti che sono assunti a momento ineludibile della pratica. E una pittura della notte reclama la centralità sfidante dell'oscurità. Tornando a Vasari, quindi, nel "caso degli sbattimenti", "una discordanza et una disunione spiacevole" diventa quindi la regola, la norma, la forma, sostenuta da quelle intenzioni di *acutezza* e *licenza* che facevano da sfondo. Entro questa tradizione, sembra che il caso ekphrastico più esplicito ci venga però ancora da Malvasia, quando descrive i quadri notturni di Lorenzo Garbieri commissionati da Benedetto Giustiniani per San Paolo a Bologna:

"introdusse giudiciosamente, e con non più praticato modo, una finestra chiusa da vetri, per i quali penetrando certi raggi di Sole, quanto più gagliardi fan spiccare i lumi delle parti vicine, e scoperte, in vn tanto più scuro fondo lasciano perdersi affatto le più lontane, e nascose. Riesce dunque in tal guisa così tremendo il colorito, e di tanta forza, ch'oltre di questo, non si creda potersi dar dall'arte alle figure maggior tondo, e rilieuo. La *fierrezza* però non offende la *grazia*, nè dal caricato tingere vien pregiudicato punto il fondato disegno, perche aggiustati sono sempre i contorni, corrette tutte le parti, accordata egregiamente la intera massa, in niun'altra cosa si direbbe inoltrarsi il rischio e darrischiarsi il coraggio che ne' bizzarri scorti che gionti tutta uia all'ultima meta dell'ardire, non sanno trascendere i termini del possibile, e del douere"⁴²².

Dove ancora, si legge, l'impatto tremendo e terribile, austero e gravissimo di lumi e ombre notturne è valorizzato ancora, ma – ecco il punto – senza che la grazia fosse sbilanciata, contraddetta (**fig.144**).

Dal punto di vista teorico, si viene a formare un coerente e stimolante dualismo ordine-disordine, armonia-disarmonia, dolcezza-crudezza che trova nell'uso creativo del lume e dell'ombra (talvolta persino intensificata dalla luce naturale⁴²³), il suo più evidente spazio di

⁴¹⁸ Vasari G., *Vita di Piero di Cosimo*, Giunti 1568, vol.II, p.22.

⁴¹⁹ Dolce L., *Dialogo della pittura di m. Lodovico Dolce, intitolato l'Aretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconuengono: con esempi di pittori antichi, & moderni: e nel fine si fa mentione delle virtù e delle opere del diuin Titiano*, Giolito, Venezia 1557, p.196.

⁴²⁰ Malvasia C., *Vite de' pittori*, pp.264-265.

⁴²¹ Malvasia C., *Vite de' pittori*, pp.412-413.

⁴²² Malvasia, *Felsina*, p.278

⁴²³ Si ricordi come nella descrizione della *Liberazione di San Pietro* Vasari avesse accentuato la funzione "cromatica" del *contraluce* per la comprensione figurativa del notturno. Se si guardano alcuni affreschi della stessa epoca, si noterà come molto spesso i soggetti ambientati al chiuso siano

prova sedimentandosi nelle concezioni dell'arte fino ancora al Seicento⁴²⁴; binomi validi sempre a seconda del soggetto e quindi specchio di un ideale estetico che non è fisso ma dipendente dalla natura nelle sue variazioni. Ne derivava anche il fatto che il notturno crudo e tagliente fosse, “sua sponte”, associabile al caos, al frastuono, a suoni sordi e scomposti. L'una nascente dal gioco paradossale e inatteso di apertura e chiusura, di chiaro e di scuro, l'altra della forza impressionante con cui l'artista riesce a liberare la norma integrando la *licenza* in essa. Vasari ci permette di fissare qui una prima regola: notturno come forma pittorica della disarmonia.

4. I fondi de' più scuri

Al contempo, però, tale miscellanea di elementi e di concezioni diverse, che vanno dall'ombra simbolica all'ombra dipinta, dall'oscurità degli spazi alla luce della biacca, dalle concezioni estetiche alle prime disarmonie poetiche notturne, acquista, nel pensiero vasariano, una profondità del tutto inedita per mezzo della più raffinata e profonda concezione della *storia* che nutre il suo pensiero. La moderna concezione storica che Vasari poteva dedurre dal suo contesto sociale, lo portava a pensare storicamente, ed era un *novum*, la specificità delle maniere e dei linguaggi figurativi, abbastanza da cogliere dei diversi elementi costituenti le arti origini e “fortuna critica” nel tempo secondo una visione “progressiva” e lineare⁴²⁵. In questo modo, si sostiene, quella tipicità (l'oscurità) non poteva che essere guardata come termine di un processo vivo, e quindi singolarizzata come tema specifico dell'arte⁴²⁶. Si crede che la significazione dell'oscurità (e poi della notte) si raccolga in questa fase soprattutto in virtù di tale premessa teorica.

collocati dalla parte delle finestre, come a sfruttare l'abbagliamento della luce per intensificare l'effetto dell'ombra nell'immagine. Così accade a Palazzo Te, ma anche presso Palazzo della Meridiana a Genova, con le Storie di Polifemo per mano di Luca Cambiaso.

⁴²⁴ È interessante notare come un autore del maturo Seicento come il teatino Matteo Zaccolini, formatosi sullo studio di Leonardo, ripetesse ancora, per linee essenziali, quella che era l'opinione di Vasari e della corrente ideale classicistica. Come si legge nel Laurentian Ashburnham MS 1212, ff.64b-65, studiato da Janis Bell, a proposito della notte si legge che “...senza il temperamento del lume riflesso il detto spatio ombroso non sarebbe ombra ma si dimostrerebbe di dense tenebre, come di notte tempo, il che non essendo buona imitatione, farebbe maniera cruda, tagliente, et inutile alla vaghezza dello sguardo, essendo questa quella parte, che deve dal Pittore esser abborrita”. Bell J., *Some Seventeenth-Century Appraisals of Caravaggio's Coloring*, in “Artibus et Historiae”, Vol. 14, No. 27 (1993), pp. 103-129, p.127. Sulla fenomenologia artistica dell'ombra sul primo Seicento si può guardare Tordella P. G., *Geometria dell'ombra e tempo poetico. Sui disegni del Guercino*, in “Rivista d'arte: periodico internazionale di storia dell'arte medievale e moderna”, 2011, pp.131-153.

⁴²⁵ Blum G., *Provvidenza e progresso : la teologia della storia nelle "Vite" vasariane ; con alcune considerazioni su periodizzazione e paginatura nella Torrentiniana* in Burzer K., Davis C., Feser S., Nova A., a cura di., *Le Vite di Vasari : genesi, topoi, ricezione* : atti del convegno, 13 - 17 febbraio 2008, Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, Marsilio, Venezia 2010, pp.131-152.

⁴²⁶ Su questi temi si può vedere AA.VV., *Il Vasari, storiografo e artista : atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte* ; Arezzo-Firenze, 2 - 8 settembre 1974, Grafistampa, Firenze 1976.

Nova è recentemente tornato sull'argomento "storico" per sottolineare quale fosse la novità di un approccio storicistico come quello che si sviluppa, in generale, nell'entourage cui Giorgio appartiene⁴²⁷. È una questione che tocca solo in parte l'ipotesi della molteplicità degli autori delle *Vite*, tendenza critica emersa negli ultimi anni⁴²⁸, ma che, come sottolinea bene l'autore, porta a considerare il raggio di influenza culturale generale in cui si inserisce "il primo libro di storia dell'arte" della cultura occidentale. Allora "Vasari" sarà, come dire, il nome dietro cui si celano non tanto personalità diverse, ma intuizioni, ricerche ed aspirazioni di una cerchia intellettuale precisa e aggiornata⁴²⁹. Dopo gli studi di Frey, un più preciso spaccato di vita letteraria e culturale ha messo del resto in evidenza come la vicinanza di Vasari a personalità come Borghini, Giambullari o Lenzoni o Bartoli avesse potuto avere conseguenze precise proprio in questa direzione di riscoperta della valenza storica del linguaggio e quindi, analogicamente, delle arti⁴³⁰.

Nell'ottica di questi autori, le ricerche sull'origine del toscano e della lingua avevano una specifica vocazione civile, perché ammantava la corte medicea di un rinnovato prestigio intellettuale secondo una tendenza rivolta a "toscanizzare" la storia, a fare del toscano, come voleva Bembo, la lingua dell'Italia. È stato notato come la pubblicazione delle *Vite* in questo contesto fosse il parallelo artistico di un più preciso e diretto fine, perseguito dall'*Accademia* e riflesso di una determinata politica culturale, dal respiro ampio, ulteriormente spalancato dalla connotazione universalistica della seconda edizione⁴³¹.

Analogicamente l'opera di Vasari può essere posta a riflesso di questa prospettiva culturale globale. Come sottolineava Frangenberg

"Vasari's text, in tracing the development of art from Cimabue and Giotto to the unsurpassed heights of Michelangelo's achievements, was suited to document or perpetuate the notion of Florentine cultural superiority no less effectively than the Florentine Academy's studies of Dante, Petrarch and Boccaccio. In light of this considerable propagandistic scope, Vasari's monumental collection of artists' lives must have seemed deficient in literary terms"⁴³².

⁴²⁷ Nova A., "*Vasari*" versus *Vasari* :: la duplice attualità delle "*Vite*", in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 55. Bd., H. 1 (2013), pp. 54-71. Sul tema in generale si può vedere Cochrane, *Historians and Historiography in the Italian Renaissance*, Chicago-Londra, 1981.

⁴²⁸ Dai lavori filologici di Kallab W., *Vasaristudien*, a cura di J. Von Schlosser, Vienna e Leipzig, 1908, pp.147-148, 270, pp.444-47, fino a proposte recenti, tra cui spiccano gli studi di Frangenberg T., Bartoli, *Giambullari and the prefaces to Vasari's lives* (1550), in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", Vol. 65 (2002), pp. 244-258. In particolare sul tema si veda Hope C., *Le Vite vasariane: un esempio di autore multiplo* in Santoni A., a cura di., *L'autore multiplo*, Pisa 2005.

⁴²⁹ Sul tema della società in cui Vasari si inserisce vedere Cecchi, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*. Pittura vasariana dal 1532 al 1554, cat. mostra, Arezzo, 26 settembre-29 novembre 1981, Firenze 1981.

⁴³⁰ Fiore F. P., Lamberini D., *Cosimo Bartoli (1503 - 1572)* : atti del convegno internazionale : Mantova, 18-19 novembre-Firenze, 20 novembre 2009, Olschki, Firenze 2011.

⁴³¹ Burioni M., *Rinascita dell'arte o rinascita dell'antichità? : storia, antropologia e critica d'arte nelle "Vite" di Vasari*, in Burzer K., Davis C., Feser S., Nova A., a cura di., *Le Vite di Vasari : genesi, topoi, ricezione* : atti del convegno, 13 - 17 febbraio 2008, Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, Marsilio, Venezia 2010, pp.153-160. Wazbinski Z., *L'idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des Vies de Vasari*, in *Il Vasari storiografo e artista* (Atti del Congresso Internazionale nel IV Centenario della Morte), Arezzo-Florence, 1974, 1-26.

⁴³² Frangenberg, op. cit.

La messa a fuoco dell'oscurità in pittura è anche il frutto di questo processo "archeologico" sulla storia dell'arte, che spingeva Vasari a leggere il peso delle diverse novità pratiche degli artefici italiani per inserirle in un racconto crescente. Un elemento analogo è stato notato dal Nova a proposito della storia dei generi e del ritratto nelle *Vite*, come volendo esplicitare in che modo si dessero, nel panorama frastagliato dell'opera dell'aretino, intuizioni sparse che compongono con i loro rimandi interni, costruzioni temporali precise⁴³³. Questo aspetto è soprattutto vero nella seconda edizione delle *Vite*, la cui strutturale e universale intenzione storica, la sua "visione globale" (dedotta da Borghini), non poteva che favorire anche l'interna più matura coscienza della tipicità di elementi stilistici precisi. Forse anche questo motivo giustifica meglio il fatto che la storia dell'ombra sia stata guardata con maggiore chiarezza e profondità in questa seconda edizione⁴³⁴.

L'episodio di Albertinelli, allora, si collocherà tra quelli che aprono la terza maniera del dipingere proprio in quanto erede *storico* di un'evoluzione seguibile e apprezzabile in tutte le sue difficoltà. Ecco la linea storica: l'oscurità era stata introdotta da Leonardo nonostante alcune sottili anticipazioni medievali, sarebbe stata compresa da Giorgione, e a Firenze avrebbe attecchito fin da subito in Fra Bartolomeo e, appunto in Mariotto, fino a cristallizzarsi alla stregua di una *maniera oscura* nel corso del secondo Cinquecento. La nozione di *maniera oscura*, per la precisione, è utilizzata una sola volta a proposito di Perin del Vaga e della sua *Natività Baciadonne* per Santa Maria della Consolazione, un dipinto che appare propriamente determinato da un gusto soffuso, plasmato di veli e di oscurzze che non tendono, però, alla tenebra notturna interpretando, piuttosto, la penombra di Leonardo in una chiave nebulosa piuttosto che drammaticamente tenebrosa⁴³⁵. Prima ancora di averne una diffusione in altri artisti moderni, si comprende come l'episodio dell'*Annunziata* di San Zenobi diventi emblematico in uno scenario molto più vasto e complesso, che introduceva il motivo pittorico dell'*ombra* tra le ragioni specifiche di un'estetica aggiornata. Lo studio della fenomenologia dell'oscurità nell'arte, allora, solo in parte sfiora ed interseca il problema più polarizzato e meno vasto della notte. Apre però importanti spiragli di riflessione, che proveremo a seguire brevemente.

Nel momento in cui, da un punto di vista teorico, Vasari individua il momento originario di tale processo descrivendo la nascita dell'oscurità nella *Vita di Leonardo*, la notte si impone anche qui come ultimo estremo dell'oscurità, che pare però sedimentarsi concettualmente prescindendo del tutto da essa.

"È cosa mirabile che quello ingegno, che avendo desiderio di dare sommo rilievo alle cose che egli faceva, andava tanto con l'ombre scure a trovare i fondi de' più scuri, che cercava neri che ombrassino e fussino più scuri degl'altri neri, per fare che 'l chiaro, mediante quegli, fussi più lucido;

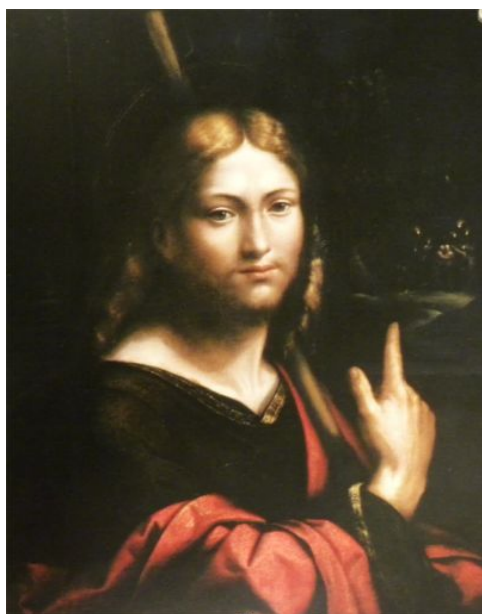
⁴³³ Nova A., *Vasari e il ritratto*, op. cit.; Nova A., "*Vasari versus Vasari : la duplice attualità delle "Vite"*", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 55. Bd., H. 1 (2013), pp. 54-71.

⁴³⁴ Cfr. Nova A., "*Vasari" versus Vasari : la duplice attualità delle "Vite"*", in "*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*", 55, 2013, pp. 54-71 che riprende anche il dibattito sull'autorialità delle *Vite* valorizzando l'idea

⁴³⁵ Vasari G., *Vita di Perin del Vaga*, 1568, Libro II, p.363. Su questo tema si veda il saggio di Wolk L., *The "Pala Baciadonne" by Perino del Vaga*, in "*Studies in the History of Art*", Vol. 18 (1985), pp. 29-57.

et infine riusciva questo modo tanto tinto che, non vi rimanendo chiaro, avevon più forma di cose fatte per contrafare una notte che una finezza del lume del dì: ma tutto era per cercare di dare maggiore rilievo, di trovar il fine e la perfezione de l'arte"⁴³⁶.

Si nota come, in questa descrizione, maniera oscura e notturno vengano a coincidere e a compenetrarsi, nella stessa maniera in cui, per esempio, vediamo un notturno spalancarsi alle spalle di San Giacomo Maggiore nel dipinto di Andrea Previtali della Palatina, dove il rilievo dato dalle tenebre permette lo sconfinamento dello spazio in funzione narrativa, persino immaginativa (anticipando il *Fra Gregorio Belo* di Lotto) (**fig.45**). Al di là di questa non scontata convergenza, Roland Le Mollé riconosceva quanto il barlume tenebroso diventasse sintagmatico di un determinato approccio visivo solo con l'avviarsi del XVI secolo, a seguito di "un oscuramento generale della pittura" dove "l'ombra invade i quadri; la luce non è più questa fonte radiosa che illumina generosamente le opere di Botticelli, Ghirlandaio, Fra Angelico, Signorelli, Filippino Lippi; diventa barlume nelle tenebre, chiarore incerto presso Leonardo da Vinci, certo, ma anche in Perin del Vaga, Bronzino, Allori, Beccafumi, Sogliani, Andrea del Sarto e persino in alcune tele di Vasari stesso"⁴³⁷.



45. Andrea Previtali, *San Giacomo Maggiore che indica l'Arresto di Cristo*, Galleria Palatina, Firenze, 1526 ca.

Seguendo le *Vite* vasariane, però, tale "shadow turn" può essere guardata nel suo status originario almeno fin dall'arte di Giotto, prendendo in considerazione – lo abbiamo detto – la sintesi di colorismo e luminismo che sta alla base dell'immagine dell'oscurità.

⁴³⁶ Vasari G., *Vita di Leonardo da Vinci*, 1568, Libro II, p.5.

⁴³⁷ Le Mollé R., *Significato di luce e di lume nelle Vite del Vasari*, in Barocchi P., a cura di., *Il Vasari, storiografo e artista*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1976, pp.163-177, p.174.

Perciò Giotto anticipò Leonardo perché “scoperse in parte qualcosa dello sfuggire e scortare delle figure”⁴³⁸, e sebbene l'aretino non si soffermò sulla sua comprensione delle ombre, annota come “ridusse a una morbidezza la sua maniera, che prima era ruvida e scabrosa”⁴³⁹, mentre saranno soprattutto i suoi allievi a svilupparne le molte conseguenze visuali.

Taddeo Gaddi scoprì un colorito “più fresco e più vivace che quel di Giotto”, ma ne seppe comprendere anche, senza portarla a termine, la propensione luministica, come si vede nella *Resurrezione di Cristo* in Santa Croce: “dove pare che e' volesse tentare che lo *splendore* del Corpo glorificato facesse *lume*, che apparisce ancora in una città et in alcuni scogli di monti; ma non seguì di farlo nelle figure e nel resto, dubitandosi forse di non lo potere condurre per la difficoltà che e' vi conosceva”⁴⁴⁰.

Lo *splendore*, termine con cui si indica la sorgente iconica della luce, in tutta la sua astrazione medievale, è chiamato a diffondersi in quanto *lume* nello spazio dell'immagine (qui auspicabilmente notturno), a farsi paesaggio e veduta di città, ma la “difficoltà” di un tale progetto costringe, anche qui, alla resa.

È un primo atteggiamento di riscoperta del tema della dialettica tra lume e spazio che si infrange contro la difficoltà che solo il moderno progressivamente aveva saputo vincere, e il *lume*, non solo il *rilievo*, già sembrava porsi come quel limite che la pittura sfiorava, come un confine di realtà ancora lontana, ma con Taddeo già pienamente comprensibile, se non nella pratica almeno nella teoria⁴⁴¹.

In altre forme Stefano Fiorentino aveva immaginato di poter dipingere le trasparenze delle vesti nella *Trasfigurazione* del chiostro di Santo Spirito a Firenze dove “lavorò di sua mano, ... la Trasfigurazione di Cristo con Mosè et Elia e i tre Discepoli: dove Stefano imaginandosi lo *splendore* che *abbagliò* quegli, figurandogli in straordinarie attitudini cercò avviluppargli di panni, e nuove pieghe facendo tentava ricercare sotto lo ignudo della figura”⁴⁴². Aggiungendo nell'edizione del 1568 che tale aspetto “non era stato considerato neanche da Giotto stesso”⁴⁴³, Vasari si accorgeva di come il trapasso graduale fatto di veli sottili di lume costituisse quindi una tappa ulteriore verso più sottili e sofisticate immagini di lumi e di corpi.

Una svolta più reale si coglie nell'edizione del 1568 quando Vasari aggiunge una breve frase alla *Vita di Spinello Aretino*, in cui sottolinea il suo uso inedito dei lumi e delle ombre per dare *rilievo* ai corpi: “anzi usò Parri i colori sodi nel far le mestiche e le tinte, mettendogli con molta discrezione dove gli pareva che meglio stessono, cioè i chiari nel più alto luogo, i mezzani nelle bande, e nella fine de' contorni gli scuri.”⁴⁴⁴.

Ma è soprattutto nella *Vita di Giotto* che Vasari interpreta la svolta virtuosa della concezione dell'oscurità mettendola in rapporto alla dinamica tecnica che abbiamo prima

⁴³⁸ Vasari G., *Vite*, Proemio della seconda parte, 1550, p.229.

⁴³⁹ Ibidem.

⁴⁴⁰ Vasari G., *Vita di Taddeo*, in *Vite* 1550, p.183.

⁴⁴¹ Per uno studio sulla luce nell'arte medievale si rimanda a Hills P., *The Light of Early Renaissance Painting*, New Heaven, London, 1987.

⁴⁴² Vasari G., *Vita di Stefano pittor fiorentino*, in *Vite* 1550, I. p.150

⁴⁴³ Vasari G., *Vita di Stefano pittor fiorentino*, in *Vite* 1568, I. p.148.

⁴⁴⁴ Vasari G., *Vita di Spinello Aretino*, in *Vite*, 1568, I.290.

osservato. Così se la *morbidezza* e lo *sfuggire* furono sentiti da Giotto, se Taddeo tentò di fare sì che lo *splendore* illuminasse il “paesaggio” e Stefano inventò l’idea del corpo visibile sotto i panni trasparenti, pensando quasi un *lume* di velame sottile ed epidermico, a Giotto (che nelle attribuzioni di Santa Croce, però, è in realtà Maso di Banco), toccò per la prima volta l’*oscurità* e la stranezza. Già nell’edizione del 1550 si legge che “chi usa di porre in opera cose oscure et inusitate, et in quelle mostrando la difficoltà del fare, nelle ombre del colore fa conoscere la chiarezza dell’ingegno; e chi lavora le dolci e le delicate, e pensando quelle rendersi più facili agli occhi nella dilettaione, fa il medesimo e tira agevolissimamente a sé gli animi della maggior parte degli uomini”⁴⁴⁵. Non è indifferente che Vasari stesse parlando di un confronto tra maestri, come consolidando la portata sfidante della cosa⁴⁴⁶. L’edizione del 1568 aggiunge un dettaglio molto fine: “altri poi dipingendo unitamente e con *abagliare* i colori, ribattendo a’ suoi luoghi i lumi e l’ombre delle figure, meritano grandissima lode e mostrano con bella destrezza d’animo i discorsi dell’intelletto, come con dolce maniera mostrò sempre nell’opere sue Tommaso...”⁴⁴⁷. I colori *abagliati*, come abbiamo già visto, hanno un *ché* di appannato, nebuloso, unito e sfumato. E il chiaro e l’oscuro, qui, ben lungi dal rappresentare i meri analogici della luce e dell’ombra, sono anche categorie precise, che Vasari mutua dai testi scritti dai suoi amici accademici e che applica ampiamente anche in altri passi⁴⁴⁸. Si può anche considerare come il vivaio letterario delle Accademie fiorentine avesse favorito l’enucleazione di categorie retoriche e letterarie, non separabili, peraltro, dalla riscoperta di Dante, che coglievano assai bene il problema linguistico dell’oscurità. Il parlare *oscuro* sarà anzi già considerato da Carlo Lenzoni, non senza sfumature indirette legate alla *gravità* dell’enunciato e alla *meraviglia* (e quindi con dirette convergenze con il tema – appunto iconografico – della *Notte* e delle sue tenebre), come uno dei punti più intensi del recupero letterario di Dante per essere indagato direttamente nello studio di Pietro Vettori su Demetrio Falereo, che associava l’allegoria all’oscurità dando ad essa peculiare rilevanza espressiva⁴⁴⁹. Questi spunti brevissimi, su cui in parte torneremo nei prossimi capitoli, fanno intendere meglio con quale coscienza una terminologia dello sfumato e dell’“abbagliamento” potesse connettersi con uno sguardo stereoscopico sui diversi fronti

⁴⁴⁵ Vasari G., *Vita di Giotto*, in *Vite*, 1550, pp.187-188.

⁴⁴⁶ “Quando l’arte della pittura è presa in gara et esercitata dagli èmoli con grandissimo studio e quando gli artefici lavorano a concorrenza, senza dubbio truovano ogni giorno gli ingegni buoni nuove vie e nuove maniere per soddisfare a’ gusti et alle volontà di chi gli vede gareggiare nella arte”. Vasari G., *Vita di Giotto*, in *Vite*, 1550, pp.187-188.

⁴⁴⁷ Vasari G., *Vita di Giotto*, in *Vite*, 1568, vol.I, p.189.

⁴⁴⁸ Per queste si può prendere a riferimento, per esempio, lo scritto della Lingua fiorentina, di Carlo Lenzoni. Cfr. Davis M. D., *Carlo Lenzoni's "In difesa della lingua fiorentina, e di Dante" and the literary and artistic world of Cosimo Bartoli and the Accademia Fiorentina*, in Fiore F. P., Lamberini D., *Cosimo Bartoli (1503 - 1572) : atti del convegno internazionale : Mantova, 18-19 novembre-Firenze, 20 novembre 2009*, Olschki, Firenze 2011, pp.261-282. Lenzoni C., *In difesa della lingua fiorentina et di Dante, con le regole da far bella et numerosa la prosa*, in Firenze 1556; a p.51 per esempio Lenzoni applica una differenza tra il parlare chiaro e “proprio” di Aristotele e la scelta di parole inusitate, “fuori dell’uso comune” (non oscure, in quel caso) per generare ammirazione. Le categorie del chiaro e dello scuro compaiono più precisamente delineate a p.177.

⁴⁴⁹ Vettori P., *Petri Victorij Commentarij in librum Demetrii Phalerei de elocutione positus ante singulas declarationes Gracis vocibus auctoris: ijsdemque ad verbum Latine expressis*. Additus est rerum et verborum memorabilium index copiosus, Giunti, Firenze 1562

dell'umanesimo coevo, facendo dell'arte figurativa un prolungamento di quella parlata, ma aprendo soprattutto ad un'osmosi caratterizzante tra la funzione emozionale della parola e quella della prassi figurativa⁴⁵⁰.

Così se è vero che gli impliciti criteri vasariani “si definiscono per rimandi interni, applicazioni locali, richiami a distanza e formano una struttura coerente, che però deve essere pazientemente ricomposta con un esame attento del testo”⁴⁵¹, il vertice di queste anticipazioni premoderne, quasi un seme che attendeva di germogliare, si trova esplicitata nell'*ekphrasis* del *Sogno di Costantino* di Piero della Francesca ad Arezzo, che Vasari interpreta soprattutto facendo attenzione al tema dell'oscurità. Qui per la prima volta, nel suo scritto, oscurità e notte coincidono, e, soprattutto, alla prima e alla seconda viene affidato il compito di anticipare la resa moderna della figurazione e quindi aprire, di fatto, al suo rinnovamento:

“sopra ogn'altra considerazione e di ingegno e di arte è lo avere dipinto la notte et uno Angelo in iscorto, che venendo a capo a lo ingiù a portare il segno della vittoria a Gostantino che dorme in un padiglione guardato da un cameriere e da alcuni armati oscurati dalle tenebre della notte, con la stessa luce sua illumina il padiglione, gli armati e tutti i dintorni con grandissima discrezione: per che Pietro fa conoscere in questa oscurità quanto importi lo imitare le cose vere, e lo andarle togliendo dal proprio; il che avendo egli fatto benissimo, ha dato cagione a' moderni di seguirlo e di venire a quel grado sommo dove si veggono oggi le cose”⁴⁵².

Su queste premesse si può meglio comprendere come il colore fosco sperimentato da Leonardo diventasse, agli occhi di Vasari, un elemento di forte valenza programmatica, coeso com'era alle ricerche sulla natura, al sapore intelligente e sperimentatore che intesse tutta la biografia leonardesca, alla sua divina ispirazione. Se allora il lume è chiamato ad assumere una vitalità sfumante e leggera di contrasto rispetto alle *affettazioni* e alle *secchezze* precedenti, sarà Leonardo a “scoprire” la fumosità delle cromie e il senso di un'ombra diffusa. “Nella arte della pittura aggiunse costui alla maniera del colorire ad olio una certa oscurità, donde hanno dato i moderni gran forza e rilievo alle loro figure”⁴⁵³.

L'*ombra* di cui parla Vasari non è nessuna delle ombre prospettiche che Leonardo aveva codificato, né la *primaria* né la *secondaria*, cioè né quella “attaccata” al corpo e antitetica rispetto al lume, né quella proiettata nello spazio e procedente dall'oggetto opaco. Non è in ultimo un'*ombra ottica*. L'ombra del fondo si costituisce alla maniera del San Giovanni Battista leonardesco che emerge dall'oscurità nel dipinto conservato al Louvre, come un antico *atramento nero* che agevolasse l'effetto pittorico di un venire fuori, un rilievo che fosse un dare illusivamente vita, forza, animazione. L'ombra di Leonardo è soprattutto una dinamica vitalistica del vedere. Tanto che “non vi rimanendo chiaro”, anche i limiti del rilievo tangibile diventavano macchie scure e i contorni si perdono e si annullano.

⁴⁵⁰ Su questi temi vedere Goldstein C., *Rhetoric and art history in the Italian Renaissance and baroque*, in “The art bulletin”, 73.1991, pp.641-652. Rimando classico a Lee R., *Ut pictura poësis*, 1962.

⁴⁵¹ Mattioda E., Pozzi M., *Giorgio Vasari: storico e critico*, Olschki, Firenze 2006, p.231.

⁴⁵² Vasari, *Vita di Pietro*, 1568, I p.355.

⁴⁵³ Vasari, *Vita di Leonardo*, in *Vite* 1550, p.575; 1568, II, p.11.

Ne deriva, lo abbiamo accennato, una vera e propria genealogia pittorica post-leonardesca, che passa prima di tutto per Giorgione. E in una *Tempesta* di Giorgione (“un tempo torbido”), “le figure si muovono e si spiccano da la tavola per una certa oscurità di ombre bene intese”⁴⁵⁴. Nella Pala Pitti di Fra Bartolomeo “sono molte figure in essa intorno a una Nostra Donna, tutte lodatissime e con una grazia et affetto e pronta fierezza vivaci, ma colorite poi con una gagliarda maniera che paion di rilievo, perché volse mostrare che, oltra al disegno, sapeva dar forza e far venire con lo scuro delle ombre innanzi le figure”⁴⁵⁵; e “certamente mostrò fra’ Bartolomeo in questa opera possedere molto il diminuire l’ombre della pittura e gli scuri di quella con grandissimo rilievo operando, dove le difficoltà dell’arte mostrò con rara et eccellente maestria e colorito, disegno et invenzione: opra tanto perfetta quanto facesse mai” (fig.47).

Meta ideale di questo processo, sarà, allora, la *Liberazione di San Pietro* in Vaticano dipinta da Raffaello, vero e proprio manifesto di modernità e riuscita comprensione di tutte le difficoltà elencate, nella prima *notte* monumentale ad affresco mai realizzata⁴⁵⁶. E lì, d’altro canto, il notturno, oltre ad implicare una rinnovata tecnologia pittorica, comportava anche un impiego del tutto innovativo della luce al fine del racconto sacro, che grazie ad essa poteva venire distribuito nello spazio in modo da incrementare l’effetto scenico dell’epifania divina.

I passaggi di questa comprensione non potevano che risultare complessi e difficilmente controllabili, soprattutto sotto il profilo tecnico. Basterà ricordare da una parte gli errori degli artefici nell’impiego del nero fumo e del nero da stampatori, parallelismo “fattuale” della più concettuale problematica dell’ordine e del disordine evocata da Vasari: Raffaello⁴⁵⁷, Giulio Romano, Fra Bartolomeo in primis avevano ceduto alla pigmentazione tetra che con il tempo, secondo Vasari, aveva virato verso toni compromettenti di nero abbastanza da confondere il pregio dei loro risultati⁴⁵⁸, secondo una concezione che sarà ancora molto vivida in Scannelli e in Lanzi e che attende di essere studiata con più cautela.

⁴⁵⁴ Vasari, *Vita di Giorgione*, in *Vite* 1550, p.558

⁴⁵⁵ Vasari, *Vita di Fra Bartolomeo*, in *Vite*, 1568, II p.38.

⁴⁵⁶ Vasari, *Vita di Raffello*, in *Vite*, 1550, p.552

⁴⁵⁷ Già Alessandro Conti aveva notato come Vasari interpretava il nero di fumo di Raffaello come pretesto per giustificare la non accettazione del canone cromatico delle ultime sue opere. Conti A., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d’arte*, Milano 1988, p.39.

⁴⁵⁸ Il dibattito è complesso e non può essere ripreso qui. Si rimanda all’articolo di Eikema-Hommes M., *Discoloration or chiaroscuro? : an interpretation of the dark areas in Raphael’s Transfiguration of Christ*, in “Simiolus”, 28.2000/2001, pp.4-43. L’autrice sostiene la veridicità di Vasari che spiega la colorazione fosca dell’opera di Raffaello tramite l’alterazione dei pigmenti, e porta prova in questo senso. Stesso motivo per le opere di Fra Bartolomeo e per Santa Maria dell’Anima di Giulio. Si tratta poi di un topos molto ricorrente nella letteratura classica. Gli esperimenti tecnici però non sembrano confermare, nei dipinti citati, presenza di nero di fumo. Inoltre potrebbe andare a favore della tesi avversa alla Eikema—Hommes la lettera che pure lei cita di Sebastiano del Piombo a Michelangelo: “Duolmi nel animo non sette stato in Roma a veder dua quadri, che son iti in Franza del principe dela Sinagoga, che credo non vi possete imaginar cossa più contraria a la opinion vostra, da quello havaresti visto in simil opera. Io non vi dirò altro, che pareno figure che siano state al fumo, overo figure de ferro che luceno, tutte chiare et tutte nere, et desegnate al modo ve dirà Leonardo” La lettera, datata a 2 luglio del 1518, è spedita da Sebastiano da Roma a

In altri casi specifici, come quello di Giulio Romano alla Steccata di Parma, rivelano una difficile accettazione, anche da parte della committenza, di produzioni visive aggiornate su questi “pericolosi” orientamenti estetici⁴⁵⁹. Per quell'*Incoronazione della Vergine* (fig.46) Romano aveva utilizzato un registro cromatico “moderno” secondo scelte di stile non comprese dai committenti ancora in sede di bozzetto: “E quanto a belli colori non essendo colori schietti non possono parere per chio li ho finti abbagliati e dentro della nebula e soffocati nella fiamma del splendore in forma de raggi del sole o vero figure dentro una nebula o fiamma altra mente chi havessi fatto parere li colori manifesti sarebbe stato una confusione de figure come un panno de razzo”. Il linguaggio del pittore, non chiarissimo, sottolinea con il suo vocabolario (“abbagliati”, “splendore”, “nebula”) l'effetto contrastato che aveva ricercato, impiegato alla maniera leonardesca, nelle sfumature di lontananza e terminazione manifesta: “che io volevo ogni cosa e la carne et li panni al tutto fossi in colori de fiamma et tanto più abbagliate et annichilate quanto erano più lontane et quelle che son qua da la fiamma come Adam et Noe et quelli altri patriarchi si potevano fare li colori manifesti et terminati”⁴⁶⁰. Molto opportunamente Thomas McGrath notava come, a leggere la corrispondenza, appaia evidente che la committenza fosse rimasta delusa soprattutto per il fatto che il chiaroscuro del Pippi avesse in pratica sacrificato una luminosità diffusa giocando con i contrasti di luce e compromettendo non solo, secondo i monaci, la adeguata lettura della scena, parzialmente vanificata dall'assieparsi di effetti scenici, ma anche perché andava compromettendo la luminosità diffusa e lo splendore di norma ricercato dai mecenati, prima di tutto con il fine di mostrare, nella ricchezza dei materiali usati, la nobiltà del progetto e il pregio del risultato⁴⁶¹. In quel caso la diatriba era quindi portata da un intreccio di motivi, di cui la scelta da parte di Pippi di un gusto moderno e chiaroscurato senza dubbio non era ultimo, mostrando se non altro la persistenza, ancora nel 1542, di un idealismo “chiaro” molto marcato.

Pagina seguente:

46. Giulio Romano, *Incoronazione della Vergine*,
Parma, Santa Maria della Steccata, 1542 ca.

Michelangelo a Firenze; è pubblicata in Golzio V., *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936, pp.70-71. Sul tema del colore nel primo XVI secolo sono imprescindibili gli studi di Marcia Hall. Hall M. B., *La Resurrezione di Lazzaro di Sebastiano e la sfida al colore di Raffaello* in Barbieri C., Parlato E., Rinaldi S., a cura di., *La Pietà di Sebastiano a Viterbo*, Il Simposio, Roma 2009, pp. 27-41. Hall M. B., *Color and meaning : practice and theory in Renaissance painting*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 1992..

⁴⁵⁹ La maniera nera di Giulio Romano è discussa, anche nelle sue fasi aurorali raffaellesche, in Tafuri M., *Giulio Romano : linguaggio, mentalità, committenti*, in Gombrich E., a cura di., *Giulio Romano*, catalogo dell'esposizione, Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 1 settembre - 12 novembre 1989, Electa, Milano 1989, pp.15-64.

⁴⁶⁰ Oberhuber K., *Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova*, in Gombrich E., a cura di., *Giulio Romano*, Electa, Milano 1989, pp.135-176, p.135. Per la documentazione si rimanda a Hartt F., *Giulio Romano*, Yale University Press, New Haven 1958, pp.247-250.

⁴⁶¹ McGrath T., *Color and the Exchange of Ideas between Patron and Artist in Renaissance Italy*, in “The Art Bulletin, Vol. 82, No. 2 (Jun., 2000), pp. 298-308, p.304.



D'altro canto, si coglie nelle *Vite* un parallelo rispetto alle evoluzioni del contesto cinquecentesco, un attivo studio complessivo delle coloriture nere, nominate e pensate con “aristotelica” precisione analitica da molti studiosi del momento. Giulio Cesare Scaligero riconosce, per esempio, diverse modalità di *nero*, il colore più valido di tutti, e presenta *niger*, *ater*, *fuscus*, *phaios*, *orpbniinos*, *zopheròs*, *piceus*, *prannius*, *murinus*, *moreum*, *luteus*, fino ai “neri brillanti” come il *purpureum*, quando al tramonto del sole la luce lascia spazio a quel colore scuro-chiaro che prelude alla tenebra della notte, ma anche appunto il *prannius*, una gemma richiamata anche da Plinio, *ater cum splendore*, e la *pelluciditas*, *nitor cum splendore*⁴⁶². Gerolamo Cardano, pur concludendo che il nero non è un colore, ma la privazione della luce e del colore, nel *De Gemmis* aveva osservato con molta precisione i dettagli cromatici e le sfumature delle cose, notando la soffusa luminosità del *cinereo*, che trattiene *lume* e *nitore*, e scandendo una scala cromatica dal bianco (*album*) al nero (*nigrum*) anticipato verso il basso dal *Fuscus*, dall'*Amethystinus*, dal *Coeruleus*⁴⁶³; i suoi neri erano l'*ater*, il *niger*, il *fuscus* e il *lividus*. I trattati sulle gemme e sulle pietre preziose dimostrano del resto un'attenzione per le gradazioni cromatiche che evidenziano una epidermica capacità di sondare le sfumature

⁴⁶² Scaligero G. C., *Exotericarum exercitationum liber quintus decimus, de subtilitate, ad Hieronymum Cardanum*. In extremo duo sunt indices: prior breuiusculus, continens sententias nobiliores: alter opulentissimus, penè omnia complectens, Lutetiae, ex officina typographica Michaelis Vascosani, via Iacobaea, ad insigne Fontis, imprimebat Michael Vascosanus, Lutetiae Parisiorum 1557, Exercitatio LXXI, *de luce et lumine*, 325.17.

⁴⁶³ Cardano G., *Liber unus de Gemmis et coloribus*, in Cardano G., *Opera omnia*, ristampa anastatica dell'edizione Neudruck der Ausgabe, Lyon 1663, a cura di August Buck, Stuttgart-Bad Cannstatt : F. Frommann, 1966, vol.II, p.554 e ss.

lenticolari della realtà, scanderle con spirito scolastico e spiegarle con erudizione aristotelica: per il Ludovico Dolce del *Trattato delle Gemme* (ed.1617) esiste un *nero purpureo* (l'*Alabandico*), un *nero lucente* (l'*Antifate*), un *nero fosco* (la *Borace*), un *nero ferrugineo* (*Dionisia*), un “*negrissimo*” (*Morione*), un *nero sonoro* (*Trachio*), e un *nero traslucido* (l'*Osio*)⁴⁶⁴. Questa fermentazione germinale di intuizioni visive, che vibra nelle parole e negli sguardi di poeti e scrittori, è il segno di un’attrattiva per il dettaglio intenso di natura, sa cogliere la sfumatura cangiante della realtà ed aprire, con la sua sofisticata retorica di immagini e di parole, ad una frangia sperimentale di esercizio sull’immagine che, non a caso, sarà tra i più originali risultati della tradizione “manierista”. A questo senso tipicamente ammanierato dell’osservazione del naturale nelle sue diverse declinazioni e sfumature cromo-luministiche rispondeva infatti una trattatistica d’arte altrettanto sensibile e variegata.

La sapienza dei colori ci parla di molti neri a disposizione degli artisti: *nero di avorio*, *nero di lampada o di carbone*, *terra nera e terra nera di campana*, *nero di scaglia*, ma alla normale competenza dei professionisti si allinea sulle soglie del Cinquecento l’idea di una più programmatica vivacità nell’impiego della “tinta triste”, calamitando un più spiccato interesse allo sperimentalismo cromatico, e, di riflesso, l’accettazione di modelli culturali aggiornati. Come il Castiglione prediligeva il colore nero per la sua “maggiore grazia”⁴⁶⁵, così le opere dell’ultimo Raffaello, di Giulio Romano, di Fra Bartolomeo, di Mariotto Albertinelli, ma anche di Giulio Campi o dei leonardeschi Giovanni Antonio Boltraffio o Andrea Solario, mostrano tutte l’apertura ad un nuovo e consolidato approccio estetico che comprende con insistenza l’utilizzo drammatico dei neri e, con essi, di accesi e corroboranti chiaroscuri⁴⁶⁶. Se un trattatista come Giovanni Battista Armenini raffinava un elenco di neri molto ricco, dove “oltre il negro di terra, vi sta il carbone di salice, quello di ossa di persico, di carta abbruciata; e quelli che più sono adoperati pei scuri delle carni sono lo spalto, la mumia ed il fumo di pece greca, lo quale perché egli non ha corpo, s’incorpora benissimo col verderame ben macinato con olio prima, del quale vi se ne mette un terzo e due di

⁴⁶⁴ Dolce L., *Trattato delle gemme che produce la natura; nel quale si discorre della qualità, grandezza, bellezza & virtù loro. Compositione di M. Lodovico Dolce, da lui in tre libri diuiso*, appresso Gio. Batt. & Gio. Bernardo Sessa, Venezia 1617, ad indicem. I testi di Cardano sono consultabili, seguendo l’edizione citata, presso il sito www.cardano.unimi.it/testi/opera.html

⁴⁶⁵ “Piacemi sempre che tendano un poco più al grave e riposato, che al vano; però parmi che maggior grazia abbia nei vestimenti il color nero, che alcun altro; e se pur non è nero, che almen tenda al scuro”. Castiglione B., *Il libro del cortegiano* (prima ed. 1528), libro II, cap.XXVII, (ed. Garzanti Milano 1981, con introduzione di Amedeo Quondam, p.27)

⁴⁶⁶ Da una prospettiva di tecniche artistiche il nero è al centro di recenti studi diagnostici, motivati dalla coscienza della novità del suo impiego nella compagine artistica cinquecentesca. Nelle prossime pagine saranno discusse alcune angolature del dibattito storiografico sul tema; basti qui ricordare Spring M., Grout R., White R., *Black Earths: A Study of Unusual Black and Dark Grey Pigments used by Artists in the Sixteenth Century*, National Gallery Technical Bulletin Volume 24, 2003, pp.96-114, in particolare si veda il paragrafo introduttivo con passaggi storici di riferimento. Gli studi sul nero che abbiamo citato in introduzione non sembrano direttamente interessati al lato tecno-artistico della cosa. Viceversa, ne sondano l’efficacia soprattutto i lavori di Marcia B. Hall: di questi si deve ricordare soprattutto *Color and meaning : practice and theory in Renaissance painting*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

fumo”⁴⁶⁷, così indubbiamente l'utilizzo del *colore oscuro* si stava via via caricando di una connotazione visiva sempre più nutrita. Vasari avrebbe descritto con entusiasmo il ritratto che Sebastiano del Piombo dipinge per Pietro Aretino, distinto dall'impiego virtuoso di diversi tipi di nero: “lo fece sì fatto che, oltre al somigliarlo, è pittura stupendissima per vedersi la differenza di cinque o sei sorti di neri che egli ha addosso, velluto, raso, ermisino, damasco e panno, et una barba nerissima sopra quei neri, sfilata tanto bene che più non può essere il vivo e naturale”⁴⁶⁸. Il tutto a segno di un interesse ideale insistito e inedito per quello che rappresenta un colore di frontiera, da sfiorare con delicatezza, con cui giocare per gradazioni virtuose, sfumate.

D'altro canto può essere sottolineato un ulteriore aspetto. Come abbiamo già sottolineato, la pittura dell'oscurità metteva in evidenza una serie di concordanze concettuali di grande rilievo che la collegavano ai diversi fini mimetici dell'arte, tra lo sfumato, il rilievo e il movimento delle figure dettato dallo stacco ombroso dei fondi⁴⁶⁹. Ci sono infatti molte forme per rappresentare la vita nell'immagine e la *dynamis* del creato ed è dopo aver parlato del moto delle figure in Leonardo, che Vasari instilla la comprensione che di questo ebbe Giorgione: e “seguitò dopo lui, ancora che alquanto lontano, Giorgione da Castelfranco, il quale sfumò le sue pitture e dette una terribil movenzia a certe cose”, per poi passare subito dopo a descrivere l'effetto irruente e rilevante dell'oscurità ombrosa. Sfumare i contorni e rendere l'unione, significherà concedere allo stile quel dinamismo interno, irrequieto e instabile, “deforme” nel senso di “privato della forma”, che con l'ombra e l'oscurità ha una vicinanza essenziale; lo *sfumato* di Leonardo appare quindi come un modo dipinto del movimento, e il *moto* accompagna integralmente l'atto figurativo dell'ombra.

Per quanto riguarda Giorgione, per esempio, “diedegli la natura tanto benigno spirito, che egli nel colorito a olio et a fresco fece alcune vivezze et altre cose morbide et unite e *sfumate talmente negli scuri*, ch'e' fu cagione che molti di queglii che erano allora eccellenti confessassino lui esser nato per metter lo spirito ne le figure e per contraffar la freschezza de la carne viva più che nessuno che dipignesse, non solo in Venezia, ma per tutto”⁴⁷⁰; oppure per la tavola di San Giovan Grisostimo di Venezia, “che è molto lodata, per avere egli in certe parti imitato *forte il vivo della natura e dolcemente allo scuro fatto perdere l'ombre delle figure*”⁴⁷¹. Come se lo spirito nelle figure, la freschezza della carne o il vivo della natura dipendessero dalla scurità ben intesa del colore, o dall'affievolirsi delle ombre. Descrivendo la già citata Pala Pitti di Fra Bartolomeo, dopo aver notato lo spiccare dei putti che alzano il

⁴⁶⁷ Armenini G. B., *De' veri precetti della pittura*, Einaudi, Torino 1988. Tra gli altri, molto preciso l'elenco di neri dispiegato da Raffaello Borghini, corredato da un elenco simbolico.

⁴⁶⁸ Vasari G., *Vita di Sebastiano del Piombo*, Vite, op. cit., ed. 1568.

⁴⁶⁹ Nonostante sia orientato in tutt'altra direzione, sembra ricco di interesse anche per il nostro soggetto lo scritto di Georg Weise relativo alla decorazione a cartocci manierista. Facendo dipendere dalla concezione neoplatonica il senso ornamentale diffuso a Firenze e altrove in quegli anni, Weise offre importanti chiavi di lettura per problematizzare il movimento, il pathos interno alla forma sulla scorta di un preciso radicamento filosofico. Weise G., *Vitalismo, animismo e pansichismo e la decorazione nel cinquecento e nel seicento*, in “Critica d'arte”, I, 6.1959, pp.375-398; II, 7.1960, pp. 85-96.

⁴⁷⁰ Vasari, *Vite*, 1568, II, p.11.

⁴⁷¹ Vasari *Vite*, 1550, p.579

baldacchino e il rilievo dovuto alla gagliarda maniera scura, Vasari scrive che “oltre v’è un Cristo fanciullo che sposa S. Caterina monaca, che non è possibile, *in quella scurità di colorito che ha tenuto, far più viva cosa*”⁴⁷², come se *oscuro rilievo e vita* coesistessero nel medesimo spazio concettuale.



47. Fra Bartolomeo, *Sacra Conversazione*, Palazzo Pitti, Galleria Palatina 1512 ca.

Non mancheranno sviluppi successivi di queste intenzioni poetiche. Rapportabile al tema dell’*infinito* leonardesco, il problema pittorico dell’*indefinito* e dello sfumato, sviluppato con Donatello, Michelangelo e Danti in scultura⁴⁷³, si vedrà fecondamente pensato soprattutto a Venezia, con la poetica del tono e della macchia e i risultati notturni di Tiziano e di Tintoretto⁴⁷⁴. La codifica virtuosa di tali tendenze, invece, troverà parole di particolare entusiasmo barocco, per esempio, nel *Musaeum* di Federico Borromeo, quando descrivendo l’*Adorazione dei Magi* dell’Ambrosiana scriveva:

⁴⁷² Vasari, *Vite*, 1568, II, p.38.

⁴⁷³ Cfr. Zikios D., *Limina incerta : filosofia e tecnica del "non finito" nell'opera di Vincenzo Danti*, in Davis G., Paolozzi Strozzi B., a cura di., *I grandi bronzi del Battistero : l' arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo*, Giunti 2008, pp.273-297

⁴⁷⁴ Si noti come per questi pittori valga la desinenza notturna in forme particolarmente accentuate, mettendo in rilievo la simbiosi macchia-notte in maniera particolarmente evidente, soprattutto nello scritto di Boschini. Sul tema di rimanda al testo di Sohm P., *Pictoresque*, op. cit.; Più nello specifico, può essere utile leggere Aikema B., *Pittura di macchia : Tiziano e gli altri fra Venezia e l'Europa*, in Ferino-Pagden S., *L' ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, catalogo dell'esposizione, Venezia pp.89-99.

“In mezzo alla sola si nota un bambino etiope tutto nero, la cui negrezza sfuma nell’oscurità che lo circonda, così che la sua figura ora fugge allo sguardo, ora si offre nuovamente negli sprazzi di una dubbia luce. In effetti dopo lo stentato avvio, l’arte è tanto progredita che oggi si riesce a dipingere anche quanto dovrebbe risultare impossibile, cioè a dire il mutamento e i movimenti di chi viene e di chi si allontana”⁴⁷⁵.

Dove l’arte – e qui è profondamente vasariano – si impegna a descrivere ciò che è impossibile: cioè la negrezza che sfuma nell’oscurità (**fig.49**).

Ci sarà modo di vedere come il tema dell’oscurità e della sfuggevolezza dei contorni e dei confini, la forma aperta di Wölflin, avrebbe avuto molto a che fare con lo sviluppo di una poetica tridentina incline a sondare le possibilità espressive della forma. La dinamica tecnica e concettuale dell’ombra che si prepara tra Vasari e Leonardo e che trova tra le righe una sistematizzazione storica nell’opera dell’aretino, sembra essere il principale presupposto per queste fondamentali aperture, che non a caso avranno nell’opera di artisti di scuola toscana tra i massimi protagonisti, tanto se si guarda al crepuscolarismo di Naldini o di Poppi, quanto se si osservano più da vicino le intuizioni devote di Santi di Tito, che nel Miracolo del Crocifisso di San Marco impiegava lo stratagemma plastico del lume e dell’ombra per incarnare diagonalmente l’immagine cristica.

Si può concludere sostenendo che in Vasari, forte del retaggio sciografico leonardesco e delle esplorazioni figurative del primo Cinquecento, si mobilita, in virtù di una concezione storica del linguaggio e delle forme poetiche, la comprensione autonoma dell’oscurità come elemento imprescindibile della modernità artistica, con tutte le sue problematiche interne, essenziale strumento di *mimesis* e di virtuosismo imitativo. Tale comprensione apriva tanto ad uno speciale recupero dell’antico (Plinio, Apelle), quanto ad una fortuna pittorica della notte ora più soppressa e teoricamente comprensibile, sondabile. Si poteva parlare, finalmente tanto di una *maniera oscura* quanto di una notte della modernità⁴⁷⁶.

⁴⁷⁵ Borromeo F., *Musaeum* (1625), ed. a cura di Ravasi, pp.14-15.

⁴⁷⁶ L’espressione è usata da Vasari a proposito della Natività Baciadonne realizzata da Perin del Vaga.



48. Giovanni Battista Naldini,
Stigmatizzazione di San Francesco,
 Firenze, Museo dell'opera di Santa Croce.
49. Tiziano, *Adorazione dei Magi*,
 Milano, Pinacoteca ambrosiana,

IV. Meraviglia della notte

*Ciò che è opposto si concilia,
e dalle cose in contrasto nasce l'armonia più bella,
e tutto si genera per via di contesa*
(Eraclito)

1. Elementi aristotelici

I valori cortesi della *licenza* e della *sprezzatura*, maturati nel corso del primo Cinquecento, rinvigorivano una sensibilità estetica sempre più capace di accogliere elementi rappresentativi discordanti e sfuggenti, ordinati in una visione complessiva che comprendeva, anche, l'efficacia "piacevole" dei contrasti di lumi e di ombre profonde aprendo a larga parte delle poetiche pittoriche del secondo XVI secolo. La parallela riscoperta degli scritti poetici di Aristotele lungo la prima metà del '500 non può essere qui trascurata, dal momento che segna, come è stato notato, uno dei fatti più rilevanti della cultura letteraria e artistica della seconda metà del secolo, facendo da sfondo non soltanto alle riflessioni di critici e artisti impegnati in una puntuale teoresi critica (come Dolce), ma favorendo anche la codifica più consapevole di alcune categorie fondamentali - dalla meraviglia al verosimile al terribile – per la comprensione del fattore creativo nel secondo XVI secolo⁴⁷⁷.

Fino al quinto decennio del secolo, non sembra che si fosse data una spiccata attenzione alla *Poetica*. Al 1498 risale la traduzione operata da Lorenzo Valla, mentre il testo greco venne pubblicato per la prima volta da Aldo Manuzio a Venezia; a Basilea la *Poetica* uscì nel 1531. Al 1536 risale invece la prima pubblicazione in Latino, ad opera di Alessandro

⁴⁷⁷ Il tema della riscoperta di Aristotele e, più in generale, dello specifico aristotelismo rinascimentale vede una storia critica ovviamente vasta. Come sottolinea David Lines è soprattutto dagli anni '70 che, parallelamente alla pubblicazione e all'approfondimento delle molteplici edizioni cinquecentesche dell'opera dello Stagirita da parte di studiosi di diverse nazionalità ne è stato più proficuamente approfondito il ruolo entro le coordinate della cultura rinascimentale. Schmitt C., *Critical Survey and Bibliography of Studies of Renaissance Aristotelianism* 1971, e Schmitt C., *Aristotle and the Renaissance* 1983. Molto utile è la consultazione del Catalogo Online dedicato al Aristotelismo vernacolare della Rinascenza Italiana, <https://vari.warwick.ac.uk>. In generale si può vedere Hnery J., Hutton S., a cura di., *New Perspectives on Renaissance Thought*, Duckworth, 1990; Lohr, *Renaissance Latin Aristotle Commentaries* 1974; Bramz J., *La riscoperta di Aristotele in Occidente*, Jaca Book, Milano 2003. Sono stati consultati anche D. A., *Rethinking Renaissance Aristotelianism: Bernardo Segni's Ethica, the Florentine Academy, and the Vernacular in Sixteenth-Century Italy*, "Renaissance Quarterly", 66, 824-865. Kessler E., *The Transformation of Aristotelianism during the Renaissance*, in *New Perspectives on Renaissance Thought: Essays in the History of Science, Education and Philosophy in Memory of Charles B. Schmitt*, a cura di J. Henry e S. Hutton, Londra, Duckworth, 1990, pp. 137-147;

Paccio, sempre per Aldo Manuzio⁴⁷⁸. A Bernardo Segni si deve la pubblicazione in vernacolare⁴⁷⁹ (1549), seguita molto presto, lungo la seconda metà del secolo, dalle elaborazioni divulgative di altri pensatori e studiosi, tra cui Alessandro Piccolomini, Antonio Brucioli e lo stesso Ludovico Dolce; aspetto molto interessante, questo della divulgazione filosofica e scientifica di quel tempo, che andava di fatto ad incidere su un pubblico elitario aggiornando la consapevolezza filologica e filosofica intorno all'opera dello Stagirita e contribuendo a fondarne un epidermico sapere diffuso, anche a diversi livelli della società, e non solo per la classe intellettuale⁴⁸⁰. I primi significativi studi sulla *Poetica* si muovono intorno a Marcantonio Genova e a Sperone Speroni, nei primissimi anni '40 del XVI secolo. Il commento di Vincenzo Maggi è del 1550 (Torrentino), anticipato solo da Robortello (Torrentino, 1548) e, poco dopo, dai *Commentarii* di Vettori⁴⁸¹ e da quelli di Castelvetro⁴⁸²: il numero delle edizioni a stampa e manoscritte che gli studi recenti hanno potuto recuperare e studiare ci mette al corrente di come la centralità del recupero aristotelico nel processo trasformativo culturale e letterario del cuore del Cinquecento annunciasse una novità teorica che attraverserà e plasmerà le concezioni dell'arte del tardo Umanesimo⁴⁸³.

⁴⁷⁸ *Aristotelis Poetica, per Alexandrum Paccium, patritium Florentinum, in Latinum conuersa, Venezia*: eredi Aldo Manuzio e Andrea Torresano, 1536.

⁴⁷⁹ Se ne contano due edizioni, una fiorentina di Torrentino (1549) e l'altra veneziana dell'Imperatore (1551). Aristotele, Segni B., *Rettorica, et Poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua volgare fiorentina da Bernardo Segni gentil'huomo, & accademico fiorentino*, In Firenze appresso Lorenzo Torrentino impressor' ducale, 1549. Aristotele, Segni B., *Rettorica et poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua volgare fiorentina da Bernardo Segni gentil'huomo, & accademico fiorentino* In Vinegia, 1551.

⁴⁸⁰ “Da quanto abbiamo visto finora sono infatti già emersi numerosi elementi che permettono di stabilire che gli autori di molti di essi cercano innanzitutto – com'era facilmente prevedibile – di diffondere il pensiero aristotelico presso un pubblico di 'amatori', formato da cortigiani, nobiluomini e borghesi, spesso giovani, desiderosi di sapere ma privi delle competenze linguistiche e filosofiche per affrontare sia l'originale testo greco sia le tante versioni latine delle opere di Aristotele accessibili sul mercato librario”. Bianchi L., *Volgarizzare Aristotele: per chi?*, in “Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie”, 59/2 (2012), pp. 480-495, p.485. Sul tema si veda anche Bianchi L., *Per una storia dell'aristotelismo 'volgare' nel Rinascimento: problemi e prospettive di ricerca*, in “Bruniana & Campanelliana”, n. 15, 2009, 367-385. Per una panoramica più generale si rimanda a Cfr. Bianchi L., *Studi sull'aristotelismo del Rinascimento*, in “Subsidia Mediaevalia Patavina”, II Poligrafo, Padova 2003, pp. 11-39.

⁴⁸¹ Avezzu G., *Pier Vettori editore di testi greci: la “Poetica” e altro. Ricognizioni preliminari*, in “Atti dell'Accademia Pontaniana”, 1987-1988, pp. 95-10.

⁴⁸² Vasoli C., *Ludovico Castelvetro e la fortuna cinquecentesca della Poetica di Aristotele*, in Firpo and Mongini 2008, pp. 1-24. Valentina Grohovaz, *Ludovico Castelvetro traduttore della Poetica di Aristotele*, 2006. Le edizioni che spianano la strada all'aristotelismo critico cinquecentesco, Robortello, F., *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes* (...), Firenze, Lorenzo Torrentino, 1548; Maggi V., Lombardi B., *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes; madii vero in eundem librum propriae annotationes* (...), Venezia, Valgrisi, 1550; Segni, B., *Rettorica et Poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua volgare fiorentina da Bernardo Segni gentiluomo et Accademico fiorentino*, Firenze, Torrentino, 1549 (per quest'ultimo: *Poetica d'Aristotile tradotta di greco in lingua volgare fiorentina da Bernardo Segni gentiluomo et accademico fiorentino*, ed. de S. Bionda, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015); Piccolomini A., *Annotazioni nel libro della Po-etica d'Aristotele*, Venezia, Guarisco, 1575.

⁴⁸³ Come scrive David Lines, “le ricerche degli ultimi anni ci permettono di identificare ca. 200 opere in volgare italiano su Aristotele, disseminate attraverso 250 edizioni a stampa e 300 manoscritti per il periodo ca. 1400-1650. Sappiamo che furono in molti a cercare di interpretare

Come sostiene Baxter Hathaway, una delle prime conseguenze del recupero filologico aristotelico era stata l'idea di fare della critica e della riflessione sulle arti (siano esse letterarie o artistiche) un vero e proprio "genere"⁴⁸⁴: l'Aretino di Ludovico Dolce, per esempio, può essere considerato una delle derivazioni più nitide di questa nuova propensione. Ne derivava non solo l'esplicita necessità di sistematizzazione, ma anche il più sottile raffinamento di quelle categorie e di quei concetti che, pur dandosi velatamente anche prima, soprattutto tra XVI e XVII secolo, si sarebbero pienamente affermate nella compagine letteraria del tempo. È il caso, in particolare, dell'idea di *meraviglia*, certo presente nell'*Oratore* di Cicerone (la *admirabilitas*), e già coltivata nelle concezioni medievali (i *mirabilia* e i *miracula*), ma solo ora messa al centro del dibattito letterario, con quanto poteva venirne sul piano delle finalità e dei moventi dell'arte. Ma è anche il caso, tanto più emblematico nello scenario culturale tridentino, dell'idea del *verosimile*, che non mancherà di imprimere larga parte delle intuizioni iconografiche dell'ultimo XVI secolo (quelle notturne incluse).

Nella storiografia relativa alla teoria dell'arte o della letteratura tale approccio di metodo ha già dato interessanti risultati relativamente alla "trasmigrazione" di alcuni concetti chiave della poetica dello Stagirita nel corpo delle visioni artistiche e nei programmi figurativi del tempo. Tra gli ultimi, l'intervento di Gianni Carlo Sciolla concludeva rilevando come il concetto di *terribilità*, per esempio, potesse derivare precisamente da alcuni passi dello scritto aristotelico relativi alla presentazione di scene che suscitassero terrore e spavento, stabilendo già per Vasari e per Dolce gli esempi di una prima ricezione degli insegnamenti di Aristotele per la pratica figurativa⁴⁸⁵. È un tipo di lettura che non si può attuare frontalmente, perché la presenza di categorie determinate non si palesa in termini sistemici, ma si esplicita piuttosto nell'uso delle parole, delle descrizioni, delle *ekphrasis*. Marco Sgarbi, riflettendo sull'aristotelismo del *Dialogo l'Aretino*, metteva anzi al centro un punto che ci sembra nevralgico, attestando come la ripresa di Aristotele nella letteratura artistica fornisse il metodo per un'appropriazione teorica nuova capace di sostenere e reggere l'esigenza di parole e valori creativi inediti. "La particolare forma di 'ut poesis pictura', scrive, che si elabora in questi trattati (...) prende la concettualità, la struttura e il sistema di valori propugnati dalla poetica aristotelica per formare una nuova concezione estetica sulla quale si baserà la critica d'arte del secondo Cinquecento"⁴⁸⁶. Si tratterebbe, quindi, di chiarificare un paradigma teorico che renda conto della complessità dell'esperienza creativa e che si

opere singole di Aristotele, mentre vari personaggi importanti (Alessandro Piccolomini, Bernardo Segni, Antonio Brucioli, ecc.) vollero offrire un programma organico di interpretazione del corpus aristotelico". Lines D. A., Introduzione a Lines D. A., Ruffini E., *Aristotele fatto volgare: Tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento*, Edizioni ETS, Pisa 2014.

⁴⁸⁴ Cfr. Hathaway B., *Marvels and commonplaces: Renaissance literary criticism*, New York 1968, p.9.

⁴⁸⁵ Sciolla G. C., *Grazia, prestezza, terribilità: definizione e ricezione della pittura in Paolo Pino e Lodovico Dolce*, "Arte Documento", a. 2000, p.95.

⁴⁸⁶ Sgarbi M., *Ludovico Dolce e la nascita della critica d'arte: Un momento della ricezione della poetica aristotelica nel Rinascimento*, "Rivista di estetica", n.55, 2015, pp.163-182, p.166.

esprimesse, però, nella descrizione, nel dare parola all'immagine rendendola eloquente attraverso la positività creativa delle nuove categorie⁴⁸⁷.

I temi della *meraviglia*, del *verisimile*, dell'*orrore*, tra i molti, che accompagneranno largamente le discussioni critiche dell'ultimo Rinascimento (da Fracastoro a Maranta a Talentoni a Tasso a Marino), nella loro riconoscibile derivazione classica, sarebbero quindi i piani di un'impalcatura ideale chiamata a ridimensionare la tradizione artistica espressa in forme ormai ampiamente collaudate, offrendo una retorica o un linguaggio per descriverne l'efficacia scenica sulla scorta di intuizioni antiche.

Nel nostro discorso questo tipo di trasmutazione concettuale è importante su almeno due registri. Da una parte l'attenzione critica rinnovata che si coglie nei trattati di questa fase storica favorisce la più nitida osservazione di fenomeni artistici singoli e una loro più appropriata analisi: nella fattispecie, si può guardare con maggiore precisione la tipicità del notturno in virtù del complesso sistema di categorie in cui è inserito; dall'altra, la formazione di una rete di concetti retorici demandati alla descrizione dei fenomeni artistici e poetici, fa affiorare con altrettanta precisione il *modo* della ricezione della *maniera oscura*, permettendoci di comprendere meglio i motivi che soggiacciono alla sua esplorazione formale, la meta espressiva che si prefiggono. I problemi poetici della *bizzarria* della *meraviglia* del *terribile*, infatti, sembrano contraddistinguere in molti luoghi l'originalità e la specificità della *notte* e dell'*oscurità* per come vengono intese nel momento del loro più esplicito manifestarsi sul piano storico. La questione, ovviamente, è assai complessa e coinvolge una rete di concetti e di termini che si intrecciano in forme varie: basti pensare alla nozione libera di *sofisticheria*, all'impiego della categoria del *terribile* o dell'*orribile*, o al tema dell'*impossibile* ed altri. Nelle pagine che seguono ci orienteremo a studiare, senza nessuna pretesa di esaustività, alcuni aspetti della dialettica sviluppata tra concetti critici ed espressioni pittoriche, mantenendo il campo dell'analisi sul piano teorico al fine di mostrare come la *notte* e l'*oscurità* venissero caricandosi, nel corso della seconda metà del secolo, di un corollario teorico che ne avrebbe sostanziato la fortuna e l'apogeo storico, definito chiaramente solo in età tridentina. Discutendo queste ramificazioni teoriche, ci poniamo il fine di mostrare come il soggetto *notte*, affacciandosi alla storia della pittura rinascimentale, si fosse fatto calamita di una retorica eterogenea che, mentre ne descriveva la componente espressiva, al contempo ne coglieva, prima di tutto, l'autonomia estetica, ne singolarizzava la fisiologia poetica.

⁴⁸⁷ Sul tema dell'*Ut pictura poësis* è sempre d'obbligo il rimando a Lee R., *Ut pictura poësis : the humanistic theory of painting*, Norton, New York 1967

2. Taumastica

2.1. L'illogico

Nella storia cinquecentesca della *Poetica* di Aristotele un ruolo essenziale lo ha giocato la filologia. Un caso molto specifico può porre in realtà un tema critico essenziale. La delicata transizione da un ideale della *proportio* ancora collegato alla cosmica medievale e le poetiche della meraviglia di fine XVI secolo sembra emblemizzato dalla storia della traduzione di uno dei due passaggi aristotelici relativi alla *meraviglia* (il θαυμαστόν). Il punto in questione inerisce i modi della tragedia e dell'epica, e vi si sostiene che “nelle tragedie bisogna realizzare il meraviglioso, mentre nell'epica si può avere piuttosto l'illogico, grazie a cui soprattutto si realizza il meraviglioso, perché non si ha sotto gli occhi colui che agisce”⁴⁸⁸. Il testo aristotelico è chiaro nello stabilire, per l'epica, un nesso tra la meraviglia e l'irrazionale, l'illogico o l'assurdo. La parola che traduce l'*illogico* di Aristotele esce in greco come ἄλογον: letteralmente, privo di λόγος, appunto “irrazionale”. Maria José Vega ha ricostruito la storia di questo passaggio nevralgico per le poetiche neo-aristoteliche del XVI secolo illustrando con precisione come le edizioni impiegate nel primo Cinquecento in Europa mostrassero fin dalla *princeps* di Aldo Manuzio (1508) e nelle conseguenti traduzioni latine del testo, (dall'edizione curata da Francesco Robortello a quella di Ludovico Castelvetro o di Alessandro Piccolomini), al posto del corretto ἄλογον, lo scorretto ἀνάλογον che significa “proporzionale, proporzionato”⁴⁸⁹. Sembra quasi di poter suggerire che il valore estetico della *concininitas* avesse naturalizzato nella scrittura di Aristotele una terminologia adatta al gusto dei suoi lettori: ne derivava infatti una importante coerenza rispetto alla visione scolasticizzata più diffusa. L'errore era presente, quindi, nel testo in greco circolante e, promosso da almeno mezzo secolo di commenti e di studi, andava ad attenuare l'eversione dello scritto aristotelico assorbendolo in una già prediletta e celebrata concezione estetica di orientamento scolastico. In questo senso, l'aspettativa relativa al “maestro di color che sanno” aveva evitato, inizialmente, l'oscillazione quasi paradossale di significati e di interpretazioni che potevano derivare da un'intromissione dell'irrazionale nel giardino educato delle arti. “La comprensione del singolo elemento è condizionata dalla comprensione del tutto”, diceva Schleiermacher, e lo scarto concettuale di una parola rifletteva, in fondo, la trasformazione epidermica di un intero assetto concettuale.

Nel 1560 viene pubblicata a Firenze, per i tipi Giunti, l'edizione della *Poetica* dello Stagirita curata da Pietro Vettori, la quale ha infatti tra le più importanti novità, l'esclusione del termine ἀνάλογον, considerato inappropriato al contesto e la sua sostituzione con il corretto ἄλογον. Tale straordinaria finezza era dovuta all'acume e alla professionalità del

⁴⁸⁸ Aristotele, *Poetica*, 24, 11.

⁴⁸⁹ Vega M. J., *Wonder and the Irrational : The Invention of Aristotle's Poetics*, 1460a11–18, in Havlíček A., Horn Ch., Jinek J., *Nous, Polis, Nomos: Festschrift Francisco L. Lisi (Studies on Ancient Moral and Political Philosophy)*, Academia Verlag, Berlin 2016.

Vettori, peraltro avviato alla riscoperta, tra Firenze e Padova, di altri grandi maestri della retorica e della poetica antica, Longino e Falereo su tutti, che potevano aver favorito una sensibilità pionieristica aperta a taumastiche esperienze di margine. Se l'ἄλογον di Vettori si traduce con *quod ratione caret, alienum ratione, quod expers est ratione, absurdum*⁴⁹⁰, è chiara la svolta che si poteva aprire nell'ambito filosofico del suo tempo, né quindi è un caso che la ricezione della proposta del Vettori non fosse stata immediata, andando a definirsi meglio con la fine del secolo grazie all'azione di autori quali il Tasso, che ne seppero raccogliere le potenzialità. L'interesse per il negativo che affiora dalla sottile lettura del Vettori non era una novità: il testo aristotelico forniva già con chiarezza punteggiate riflessioni estetiche relative, per esempio, alla legittimità della bruttezza e del deforme nella pratica narrativa e nella rappresentazione⁴⁹¹. Chiaramente lo spazio di esercizio dell'illogico epico è prima di tutto letterario, ma l'esplorazione di categorie estetiche nuove, non poteva che innescare forme omeomorfiche di indagini in altri campi del sapere.

La piccola rivoluzione di Vettori apre a parole e categorie di riferimento per interrogare quanto, a quell'altezza cronologica, si configurava già come un'esperienza figurativa fortunata e diffusa. La cultura *antirinascimentale* che resta sul margine delle conclamate intenzioni classiciste, aveva già aperto ad un'integrazione dei soggetti tellurici, onirici ed irrazionali nelle esperienze dell'arte (streghe fiamminghe, grotteschi leonardeschi, escrescenze organiche, etc.), di Quattro e Cinquecento⁴⁹². Ricordando quanto scriveva Gombrich a proposito del paesaggio⁴⁹³, anche in questo caso sembra del resto che una sensibilità maturata attraverso le arti figurative avesse preceduto la svolta teorica che ne determinava una più stabile chiarezza concettuale, ma l'emergere dell'ἄλογον nel cuore del Cinquecento settentrionale illuminava soprattutto alcuni motivi ricorrenti delle diverse tendenze anamorfiche delle riflessioni critiche coeve.

Pensata in simbiosi con la sostanza filosofica neoplatonica, peraltro, questa pastosa poetica della meraviglia poteva condurre in alcuni casi, come è ben visibile nelle opere *Poetiche* di Patrizi, ad una movimentata ricerca di ulteriorità psicologica e spirituale, per cui la meraviglia aristotelica, ben lontana dal ridursi ad un mero effetto emozionale, poteva acquisire sincretisticamente la portata di un'estasi poetica, corroborata dal sommovimento del *furore*, quasi mossa da un'energia immanente⁴⁹⁴.

Nell'*illogico* sembrano confluire diverse strade del pensiero letterario, la cui pregnanza ora è il momento di guardare direttamente in rapporto al nostro tema.

⁴⁹⁰ Vettori P., *Petrii Victorii Commentarii in Primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum* [1560], Florentiae, ex Officina Iuntarum, Bernardi Filiorum, 1573, p. 256.

⁴⁹¹ Su questo tema si veda Butti De Lima P., *Il piacere delle immagini*, Olschki, Firenze 2012.

⁴⁹² Battisti E., *L' antirinascimento : con un'appendice di testi inediti*, Garzanti, Milano 1989, 2 voll. (prima ed. Feltrinelli 1962; ultima edizione, Aragno Torino 1962).

⁴⁹³ Gombrich E., *Renaissance artistic theory and the development of landscape painting*, in Gombrich E., a cura di., *Essays in honor of Hans Tietze*, 1880 - 1954, New York 1958, pp.117-142.

⁴⁹⁴ Patrizi F., *Della poetica la deca ammirabile*, (1587), in Patrizi F., *Della Poetica*, ed. a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, 2 voll., Palazzo Strozzi, Firenze, 1969.

Ad istituire un nesso inevitabile tra notte e *irrazionalità* non sta solo, comunque, l'elementare vocazione onirica di questa, ma la sua stessa origine pittorica, tanto per quanto riguarda lo *sbattimentare*, le *crudeltà*, i *razzi tristi*, quanto anche per l'elementare concezione negativa del *nero*. Sembra anzi che sia propriamente la coesione dell'accezione *affettata* e *cruda* del notturno primo-cinquecentesco insieme alla valenza "negativa" dell'impressione cromatica nera a costituire il piano su cui spicca, per antitesi, la vastità delle esperienze artistiche che ci interessano⁴⁹⁵. Riprendiamo alcuni passaggi visti in precedenza: Leon Battista Alberti non aveva esitato a fare del nero-tenebra un colore sgradevole: "Di di in di fa la natura che ti viene in odio le cose orride e oscure", Lorenzo Valla "ait album esse nobilissimum colorum nigrum abiectissimum", Giovanni Battista Armenini, un secolo dopo, scrive ancora che "non si può dire mai abbastanza quanto si deve essere avvertito che gl'occhi non vengano offesi dalle crudeltà dell'ombre, perché l'occhio naturalmente gode delle cose allegre et aborrisce le malinconiche e scure"⁴⁹⁶. Raffaele Borghini scriveva nel *Riposo* che il nero, quinto dei sette colori principali, di cui tratta in senso non filosofico ma pratico e pittorico, fosse "men nobile avvicinandosi più alle tenebre"⁴⁹⁷, e seguendo l'autorità di Aristotele e la scrittura di Bartolo, sottolinea che, per il fatto che i colori sono più nobili a seconda che si avvicinino maggiormente alla luce, non può che derivarne una minore dignità del nero, "dal che segue che il nero sia il più vile di tutti gli altri colori, e alcuna volta per traslatione si piglia per male"⁴⁹⁸. Armenini, nei suoi precetti, ribadisce la stessa concezione vivacizzando il canone albertiano, dicendo che il pittore "non adoperi il nero se non con gran riguardo, siccome colore più brutto e spiacevole di tutti gli altri"⁴⁹⁹. Gian Paolo Lomazzo, non senza la tipica attenzione all'azione psicagogica del colore, scrive che dove "i raggi non si avvicinano e si spargono, restringendosi negli occhi i raggi, rimane un colore caliginoso, il quale affligge l'animo e tormenta"⁵⁰⁰.

Non mancano d'altro canto riflessioni appunto psicologiche e filosofiche sul tema, che si rintracciano in opere estranee ad una codifica pittorica diretta. Gerolamo Fracastoro, per esempio, fa dell'immagine della tenebra una forma del timore: "cum enim nescimus quae sint et an bona, an mala tum ignotum illud pertimescit anima, quod phantasia fiat de sublatente atque imminente malo. Propter quod et noctis, et solitudinis, et maris et

⁴⁹⁵ A margine: sul tema iconografico della notte, che si collega intuitivamente, come si vede anche in Michelangelo, alla maschera, alla bizzarra civetta, e agli animali della notte più in generale, si possono consultare in particolare gli studi di Pierguidi S., *Le bore più principali del giorno: l'iconografia della Notte, dell'Aurora e del Giorno*, in Schifanoia, 22, 2002, pp.23-24.

⁴⁹⁶ Armenini, G. B., *De' veri precetti della pittura*, 1587; (edizione consultata a cura di Maria Gorreri, Einaudi editore, Torino 1988, p.105).

⁴⁹⁷ Borghini R., *Il Riposo di Raffaello Borghini*, in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori e delle più famose opere loro si fa menzione; e le cose principali appartenenti a dette arti si insegnano, libro II Marescotti, Firenze 1584, p.236 (ed. consultata a cura di Mario Rosci, Edizioni Labor, Milano 1967).

⁴⁹⁸ Ibidem. "perché come dice Bartolo nel trattato dell'armi, i colori che più s'appressano alla luce sono più nobili; e Aristotile nel libro del senso, e del sensato vuole che i colori siano più o men nobili secondo che più s'accostano al bianco, o al nero".

⁴⁹⁹ Armenini, *De veri precetti*, op. cit.

⁵⁰⁰ Lomazzo G. P., *Libro quarto*, capitolo III, p.189.

praecipitiorum imago et belli formidabilis est. Omnium enim horum phantasia fit, coniuncti cuiuspiam quod nocere possit”⁵⁰¹.

Non diversamente si esprimeva Benedetto Varchi nel commento alla *Canzone degli occhi* di Francesco Petrarca: “come il sole rischiara non solamente l’aere, ma ancora gli animi nostri ralleggrandoci, essi le tenebre gli offuscano contristandosi”⁵⁰².

Certo la questione pare essere, come si intuisce facilmente, strutturale. La gestione del *nero-tenebra* non è facile, e la base concettuale albertiana era ancora abbastanza forte da portare con sé un’intrinseca problematicità derivata dallo statuto oscillante (se non quasi virtuale) di questo “assoluto inaccessibile” (Choné). Pellegrino Morato vedeva nel colore nero, per esempio, il senso stesso della mattanza e in virtù della sua natura paradossale ne parlava come di un colore pazzo, alterato e divertente⁵⁰³. Se il Cinquecento vede anche una massiccia categorizzazione della cromia nera, di cui si riconoscono anche virtù e qualità (la *grazia* del nero di Castiglione già ricordata), è indubbia la prevalenza della sensibilità negativa per esso, non a caso soprattutto esplorata nei toni gravi e “bassi” della cultura religiosa, che raggiunge in quegli anni toni scurissimi e se non neri tendenti agli estremi della sua espressione radicale, come accade con la *Pietà* di Sebastiano del Piombo, o con la *Natività* di Correggio o con la *Flagellazione* di Giulio Romano presso il Palazzo Ducale di Mantova.

Al serpeggiante anti-classicismo della tenebra, fondato su precise logiche di riscoperta dell’antico e dall’estenuata esasperazione della mimetica del naturale, sono state ricondotti molti linguaggi figurativi precoci, assiepati intorno alla prima metà del secolo, quando la novità del linguaggio moderno aveva provocato l’esuberanza di una sperimentazione inedita e pericolosa⁵⁰⁴. D’altro canto, focalizzando l’attenzione sul rapporto tra la categoria della meraviglia e quella del naturale, Hathaway coglieva nel corso del Cinquecento il senso di una nuova estetica del meraviglioso nell’approccio descrittivo ai fenomeni della natura, di cui si coglievano ora con maggiore chiarezza e contezza di dettagli asperità, bizzarrie, mostruosità. L’affastellarsi retorico del *Paragone* tradisce l’esigenza artistica di cogliere nella natura quei soggetti e quegli spunti che fossero capaci di stupore, come trasponendo nel corpo delle immagini dipinte il valore emozionale del creato: “admiration is an effect which springs from the convincing imitation of the unreal and from the general artistic excellence of the work. It involves on the one hand an incredible subject matter, on the other the presentation of that matter, with appropriateness and verisimilitude”⁵⁰⁵.

Comprendiamo da questa prospettiva la fortuna sempre crescente di soggetti iconografici con incendi e immagini infernali, iniziata in Italia con il collezionismo di primo Cinquecento a Venezia e proseguita senza soluzione di continuità con la seconda parte del secolo. Qui l’astratta e sanguigna irrazionalità medievale di Bosch, che faceva dei suoi

⁵⁰¹ Fracastoro G., *De sympathia et antypathia rerum*, pp.114-115 (ed.1554)

⁵⁰² Varchi B., *Canzone agli occhi*, in Varchi B., *Opere*, Trieste 1859, p.68

⁵⁰³ “Il colore nero ha il suo voler pien di matezza”, Morato F. P., *Del significato de colori e de mazçolli. Operetta di Fuluio Pellegrino Morato mantouano nuouamente ristampata. ...*, Venezia 1545, p.16.

⁵⁰⁴ Cfr. Pinelli A., *La bella maniera : artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Einaudi, Torino 1993

⁵⁰⁵ Weinberg B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, The University Chicago Press, 2 voll. Chicago 1961, vol. I, p.739.

inferni la proiezione raccapricciante dei fantasmi dell'anima umana⁵⁰⁶, aveva nella raccolta veneziana Grimani una delle prime scenografie collezionistiche sub-alpine⁵⁰⁷. La critica storiografica ha spesso sottolineato l'importanza che il genere in notturna avesse richiamato nella raccolta di Federico Gonzaga, che aveva acquistato un centinaio di dipinti fiamminghi, di cui poco più di una ventina erano quadri con incendi. Già questi dati confermano una sensibilità avviata nei primissimi anni del XVI secolo, ma la fortuna del genere non avrebbe atteso molto a confermarsi nelle corti italiane. Non si contano gli esemplari sviluppati dagli artisti delle diverse scuole su questo *topos* pittorico dell'irrazionale. Basti almeno ricordare la pratica artistica di Girolamo Savoldo, da subito interessato ai notturni con incendio e ad altre bizzarrie fiamminghe (come ci dicono tanto l'allievo Pino quanto il Vasari), ad alcuni incisi figurativi dello stesso Raffaello (dall'*Arcangelo* del Louvre alla *Fuga di Enea da Troia del Vaticano*), ai quadri di Patinir. La Roma di fine secolo era ricca di un'oggettistica del genere, per iniziare con gli incendi della collezione di Rodolfo Pio di Carpi⁵⁰⁸, almeno quattro, a finire con il vasto affresco con incendio estivo di Antonio Tempesta a Caprarola.

Il caso senza dubbio più emblematico è relativo alla nota rappresentazione *ekphrastica* dell'incendio notturno del Palazzo della Ragione di Verona, avvenuto nel 1541 e raccontato nelle *Osservazioni della pittura* di Cristoforo Sorte soltanto nel 1589. Il veronese ne faceva una splendida lettura pittorica, traducendo i valori tonali del fuoco in impressioni cromatiche dalla vibrante attenzione paesaggistica, tipica di una sensibilità veneta nutrita anche sui valori fiamminghi⁵⁰⁹. Proprio a Verona, peraltro, la tradizione di pittura su pietra nera aveva

⁵⁰⁶ Sulla lettura tropologica di Bosch si rimanda allo studi di Castelli E., *Il demoniaco nell'arte : il significato filosofico del demoniaco nell'arte*, Electa, Milano 1952.

⁵⁰⁷ Su questo tema Anderson J., *Giorgione : the painter of 'poetic brevity'*, Flammarion, Parigi/New York 1997, cap.IV, pp.127-190..

⁵⁰⁸ Cfr. Franzoni, C. - Mancini, G. - Previdi, T. - Rossi, M. *Gli inventari dell'eredità del cardinale Rodolfo Pio da Carpi*, 2002.

⁵⁰⁹ Sorte C., *Osservazioni sulla pittura* di M. Christoforo Sorte al Magnifico et Eccellente Dottore et cavaliere il Signor Bartolomeo Vitali, Vinegia, G. Zenaro, 1580, in Barocchi P., a cura di., *Trattati d'arte del cinquecento tra manierismo e controriforma*, 3 voll., Laterza, Bari 1960, I, pp. 271-301. Si riportano alcuni passaggi significativi: "E perciò chi volesse dipingere un paese di notte, converrebbe illuminarlo dalla notturna luce, o altrimenti pigliar i lumi da qualche artificioso splendore, come di torchi accesi, ovvero dal caso, come di qualche incendio: come avvenne qui in Verona l'anno MDXLI, la notte di San Vincenzo, che appiccandosi il fuoco (come fu detto) nell'archivio publico et indi uscendo, abbruciò il Palazzo della Ragione et a' luoghi vicini fe' sentire le forze delle sue spaventevoli fiamme (...)Ma sarebbe troppo lungo, e forse anco noioso, tutti gli effetti di così sventurato e dannoso accidente, e le lagrime di coloro che o la vita o la fortuna vi lasciarono, ad una ad una ricordare. E perciò dirovi solo come questo caso, essend'io allora pittore, con li colori imitai, illuminando il paese et i luoghi vicini parte dallo splendore della luna e parte dalli vapori e vampi più vivi dello incendio. Il sereno adunque e stellato cielo della notte con la luna lucente e chiara, come si fa in tutte l'altre cose, rilevai con biaca accompagnata con azzurrino, e nei lumi più vivi e fissi adoperai la biaca senza l'azzurrino, e tutti gli edifici, cioè case, fiume, alberi, e tutte l'altre cose ove non aggiungeva il lume del fuoco da essa luna illuminai, e quelle parti, ove dagli ardenti vapori di esso fuoco erano i splendori della luna occupati, da essi vapori illustrai, ricazzando tutte le cose con l'endego fino e lacca nelle materie più lontane, secondo che meglio mi pareva convenire". Su Cristoforo Sorte, non senza appunti relativi al luminismo veneto,

favorito la presenza di un'oggettistica da Wunderkammer, che era per esempio molto ben espressa, anche per il tema di incendio, rappresentata dal Museo di pietre e oggetti capricciosi di Gian Giacomo Giusti, descritta da Francesco Pona nel *Sileno*⁵¹⁰, secondo una modalità molto in voga, non a caso espressa proprio nella città dell'Adige, tra l'Italia e le Alpi.



50. Savoldo G., *San Matteo e l'angelo*, Metropolitan Muesum, 1533-1534

2.2. La sofisticheria

Convive già nell'opera vasariana un complesso di passaggi che rendono conto, poi, di quanto la notte rientrasse nel dominio del mostruoso e del divenire, instabile reame del mondo, con ciò che ne consegue in quanto a bizzarria e capriccio⁵¹¹. Si avverte qui lo stridìo di quel contrasto alterato che era al centro della distonia artificiale, quasi che la *musica stonata* di accordi luminosi mal riusciti facesse da presupposto alla coltivazione di poetiche del disordine e dell'infernale⁵¹². La critica che viene fatta ai fiamminghi e ai tedeschi vi risulta centrale, perché coglie il punto nevralgico di un atteggiamento "espressionista" che l'aretino vede emblematicamente manifesto nell'opera di Pontormo e nel momento in cui questi si apre all'arte düreriana per le commissioni della Certosa del

si rimanda in generale alla raccolta Salgaro S., a cura di., *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, Bologna 2012; in particolare cfr. Molteni M., *il Prattico e il Pictor*, in *ivi*, pp.274-275.

⁵¹⁰ Pona F., *Sileno*. Vedi *infra*, cap.VII.

⁵¹¹ Su questo tema si può vedere Campione F. P., *La regola del capriccio : all'origine di un'idea estetica*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2011; Più nello specifico vedere Rathé A., *Le Capriccio dans les écrits de Vasari*, in "Italica", Vol. 57, No. 4, Renaissance (Winter, 1980), pp. 239-254.

⁵¹² Mostra elementi di interesse in questa direzione Butterworth P., *Hellfire : flame as special effect*, in Davidson C., *The iconography of hell*, Western Michigan University, Kalamazoo 1992, pp.67-101.

Galletto. “Fece oltre a ciò per la camera del priore di quel luogo, in un quadro, la Natività di Gesù Cristo con una lanterna, e questo per stare in sulle medesime invenzioni e capricci che gli mettevano in animo le stampe tedesche”⁵¹³. Di immagini di questo tipo, nel primo Cinquecento, abbiamo una conoscenza ancora relativa, essendo formulazioni poetiche più conosciute sullo scadere del secolo. Uno dei casi più interessanti è inerente alla *Natività* notturna del cremonese Altobello Melone a lume di lampada di collezione Sormani (1532)⁵¹⁴ la cui riuscita sembra potersi almeno in parte fondare su esempi nordici. Il medesimo pensiero, comunque, potrebbe riguardare la *Cena di Emmaus* di Pontormo presso gli Uffizi⁵¹⁵, per il quale si la relazione tra il chiaroscuro notturno e il capriccio linearistico di Dürer è immediata. L'esempio più suggestivo è per noi la *Resurrezione* del Galluzzo, che riprende le incisioni düreriane della Passione (*Piccola e Grande Passione*, 1510-1511), per intuirne il metafisico senso di luce e ombra⁵¹⁶. Per i benedettini del Monastero di Camaldoli anche Vasari si sarebbe impegnato in notturni a lume polarizzato, rispecchiando l'interesse di una committenza monastica che poteva essere particolarmente sensibile a forme più risonanti di sensibilità artistica, laddove funzionali, come in quel caso, alla meraviglia sacra⁵¹⁷.

Ad ogni modo, dalle *Vite* traspare un piano descrittivo relativo a capriccio e bizzarria sempre crescente, come appare molto chiaramente dal famoso passo in cui Vasari accenna ai notturni di Gerolamo Savoldo visti durante il soggiorno milanese del 1565.

“Di mano di Giangirolamo bresciano si veggiono molte opere in Vinezia et in Milano, e nelle dette case della Zecca sono quattro quadri di notte e di fuochi, molto belli. Et in casa Tomaso da Empoli in Vinezia è una *Natività di Cristo* finta di notte molto bella, e sono alcune altre cose di simili fantasie delle quali era maestro. Ma perché costui si adoperò solamente in simili cose e non fece cose grandi, non si può dire altro di lui, se non che fu capriccioso e sofisticato, e che quello che fece merita di essere molto comendato”⁵¹⁸.

Il notturno con *Natività* di Tommaso da Empoli, è definito alla stregua di quelle *fantasie*, delle quali il Savoldo è riconosciuto come maestro, quasi facendo della notte un genere della fantasticheria: *fantasia*, *invenzione*, *capriccio* e *sofisma*, secondo categorie che si compenetrano. Se infatti la nozione di *capriccio* può essere ampiamente contestualizzata e compresa, l'accusa di *sofisma* rimanda ad un aspetto peculiare della letteratura retorica

⁵¹³ Vasari G., *Vite*, 1568, op. cit. II, p.486.

⁵¹⁴ Tanzi M., *Il crepuscolo degli eccentrici a Cremona*, in “Prospettiva”, 134/135. 2009(2010), pp.25-51.

⁵¹⁵ Si veda la scheda di catalogo VI.I.2-3 in Falciani C., Natali A., *Pontormo e Rosso Fiorentino : divergenti vie della maniera*, catalogo dell'esposizione Firenze , Palazzo Strozzi, 8 marzo – 20 luglio 2014, Mandragora, Firenze 2014, pp.206-209.

⁵¹⁶ Sulla questione dei rapporti dell'arte düreriana con la tradizione italiana si può vedere Herrshman Fiore K., *Riflessi di Dürer nell'arte italiana del Cinquecento*, in Herrshman Fiore K., *Dürer e l'Italia*, Electa, Milano 2007, pp.267-269. Falciani C., *Il Pontormo alla Certosa fra Leonardo e la “maniera stietta tedesca”*, in Falciani C., Natali A., op. cit., pp.191-204.

⁵¹⁷ Molto interessante che tra i primi notturni con Bambino Lux Mundi, dopo Raffaello, siano committenze benedettine. Lo stesso vale per la Natività di Francesco Bassano per la benedettina San Giorgio di Venezia.

⁵¹⁸ Vasari, *Vite*, 1568, II, p.564.

discussa in quegli anni. La parola “sofistico” sussume in effetti un ampio ventaglio di significati che toccano il dialogo tra l’abilità tecnica dell’artista, l’invenzione tecnologica della pratica e un ch  di sfuggente, artificioso, surreale. Ha quindi prima di tutto una valenza ingegnosa: Vasari, nell’edizione del 1568, chiama “sofistico” “il trovar modo che l’oro si battesse in fogli s  sottilmente, che per ogni migliaio di pezzi battuti grandi un ottavo di braccio per ogni verso, bastasse fra l’artificio e l’oro il valore solo di sei scudi”. La sofisticheria di Paolo Uccello si esprimeva nella sua “sottile ingegnosit ” nell’indagare la prospettiva e “cose impossibili”. La cosa sembra prescindere dall’aspetto stilistico, dal momento che accentua la descrizione di una ricerca enfaticizzata sulle tecniche, toccando anche l’ingegno di Antonello da Messina, indubbiamente esente dalle critiche del capriccio nella sua arte, ma sofistico perch  proteso ad investigare “alchemicamente” i segreti dei materiali per scoprire come dipingere ad olio secondo l’uso fiammingo⁵¹⁹.   invece proprio della pittura, soprattutto in questa fase della cultura italiana, una certa inquietudine cerebrale, una “sofisticheria” strutturale rispetto alla pratica artistica⁵²⁰. Che il Savoldo notturnista fosse maestro di capricci o sofismi   definizione critica sottile ed intelligente. Nel suo *San Matteo* c’  un ch  di ammanierato che passa attraverso il colore veneto della veste del Santo, si compiace di un esperimento di lumi al tempo del tutto inedito, scopre una sottigliezza nella disposizione della fonte di lume, molto piccola e flebile nonostante il grande colore baluginante che ne deriva (**fig.50**)⁵²¹. Si pensi anche, in tale prospettiva, alla nota immagine della Notte di Battista Dossi presso la Gem ldegalerie di Dresda⁵²². La sofisticheria implica la sintesi di intelligenza pratica, artificio tecnico e intuizione pittorica innovativa. Ed implica, quindi, la novit . Si tratta di un approccio “affaticante l’anima con lo intelletto” (su Uccello), intrecciato a doppio filo con il tema dei sogni, della fantasticheria, dell’artificio proprio perch  irrazionale, allucinatorio, bislacco. Anche per questo un autore pi  tardo come Malvasia si dimostra talvolta dubbioso rispetto alle linee

⁵¹⁹ Avvenne dunque, stando le cose in questi termini, che lavorando in Fiandra Giovanni da Bruggia, pittore in quelle parti molto stimato per la buona pratica che si aveva nel mestiero acquistato, ch’  si mise a provare diverse sorti di colori e, come quello che si diletta dell’archimia, a far dimolti olii per far vernici et altre cose, secondo i cervelli degl’uomini sofisticati come egli era. Vasari *Vite*, I, p.375.

⁵²⁰ “Era Mariotto persona inquietissima e carnale nelle cose d’amore, e di buon tempo nelle cose del vivere; per che venendogli in odio le sofisticherie e gli stillamenti di cervello della pittura, et essendo spesso dalle lingue de’ pittori morso, come   continua usanza in loro e per eredit  mantenuta, si risolvette darsi a pi  bassa e meno faticosa e pi  allegra arte”: Mariotto apre un’osteria. *Vite*, 1568, II, p.44

⁵²¹ La rilevanza del fattore luministico savoldiano ha, sotto il profilo critico, imprescindibili notazioni longhiane. Si rimanda qui alla gi  citata esposizione Passamani B, a cura di, *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo dell’esposizione, Milano, Electa 1990 con i saggi ivi contenuti, in particolare si veda Ebert-Shifferer S., *Il Savoldo e il Nord : un processo di appropriazione*, in Passamani B., *Gian Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo dell’esposizione, Monastero di Santa Giulia / Brescia / 1990-03-03/05- 31, Electa, Milano 1990, pp.71-77; Gregori M., *I temi della luce artificiale in Giorgione e le radici lombarde di Caravaggio*, in ivi., pp.87-91. in Passamani, B., *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, ed. Electa, Milano, 1990, pp.87-91.

⁵²² Sui Dossi, peraltro molto sensibili agli argomenti chiaroscurali in affinit  con la vocazione tonale veneziana, si veda Ballarin A., *Dosso Dossi : la pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I*, 2 vol., Bartoncello Artigrafiche, Cittadella (Padova), 1994-1995.

del luminismo contemporaneo: quando parla di Annibale Carracci a proposito dell'*Assunzione di Maria* in San Francesco a Bologna, ben comprende l'ispirazione a Tintoretto, ma pur vedendone la giudiziosa licenza di sbattimenti, confessa che "l'introduzione di scappate di lumi, così mi affatica l'ingegno e m'ingombra la mente, che non so entrarne né uscirne"⁵²³.

Si consideri il fatto, poi, che il *capriccio*, negli stessi anni di Vasari, era un concetto abbastanza chiaro teoricamente da poter essere assunto, da parte dei controversisti cattolici impegnati nella conquista di una spiritualità dell'immagine, a simbolo di quella *licenza* poetica da contestare, come si coglie molto bene nel *Dialogo* di Antonio Gilio da Fabriano, dove l'ideale di *decenza* e di *decoro* appare antitetico rispetto alla *licenza sprezzante* di Castiglione o di Vasari e contrario ad ogni forma di esibizionismo personalistico e soggettivistico⁵²⁴. Ma soprattutto in Borromeo e Paleotti, interessati ad una contestazione filosofica della grottesca che avrebbe portato il secondo a sviluppare nel suo *Discorso* un'importante capitolo "notturno" sulla funzione sotterranea, capricciosa e onirica delle evanescenze dei pittori⁵²⁵, evidenziate nel "divenire" proteiforme di queste immagini mostruose e ambigue.

Nell'ordine "classico-manierista" di Vasari il capriccio non figura d'altro canto tra i caratteri più nobili della pratica artistica. La sofisticheria mostra un'elaborazione micragnosa, strana, sognante, che ben poco ha a che fare con la terribile gravità raggiunta da Leonardo o Michelangelo. È piuttosto il *terribile* che può comprendere il *capriccio*, l'anti-norma, o il *discorde* pur non essendone propriamente parte, ponendosi in una condizione gerarchica sopraelevata. Per quanto abbia precise latenze con l'atteggiamento meraviglioso, il capriccio attinge sempre al dominio dell'informe e del disarmonico, ed anzi sembra instaurare con esso uno scambio, una reciprocità sotterranea. L'artificio dei capricci di fuoco deriva dall'intelligenza tecnica di protendere le luci abbaglianti dei baleni nonostante la loro distonia con le tenebre.

Con la notte si focalizza quindi, prima di tutto, l'attenzione sulla cerebralità di questa componente disarmonica rivelando una seppur problematica integrazione del mostruoso nell'arte; la sua qualità è però una qualità di frontiera, che non può contraddistinguere le maniere superiori e perfette. Non a caso i *capricci* e i *grilli* convivono, insieme ai notturni, nelle aggrovigliate invenzioni in notturna che lo stesso Vasari realizza nelle Gallerie degli Uffizi. Il posto di notti siffatte è la parentesi, il limite o il margine. I suoi attributi, lo sapeva Michelangelo, sono la civetta e la maschera, cui se ne potevano aggiungere anche di più

⁵²³ Malvasia C., *Vita di Annibale Carracci*, I., p.255.

⁵²⁴ Maffei S., *Giovanni Andrea Gilio e il "Dialogo de gli errori et abusi de' pittori" tra licenza e sprezzatura*, in "Annali di critica d'arte", Nuova serie 1 (2017), pp.145-159, 231. p.150.

⁵²⁵ Sul tema della grottesca si rimanda a Chastel A., *La grottesque*, LePromeneur, Paris1988. Paleotti discute e critica la morfologia allucinata della grottesca commentandone origini storiche e ragioni paganeggianti sottese. "Così è molto verisimile che i pittori gentili anch'essi volessero onorare i suoi falsi dèi d'invenzioni che imitassero la loro natura, valendosi delle cose narrate nei notturni sacrifici di Bacco, di Proserpina e d'altri. Al che si puotero muovere ancor per altra ragione, considerando essi che queste grotte per la loro opacità rappresentano a certo modo la notte et il luogo del sonno coi parti suoi, che sono aggiramenti in aria, chimere, fantasmi e bizzarie molto stravaganti". Paleotti G., *Discorso*, 1582, p.436.

capricciosi stando a quanto Vasari racconta di Bugiardini⁵²⁶. Proprio per queste sue facezie, la notte è persino comica, appartiene al *genere basso*. Presenza tra i soggetti delle poesie burlesche di Berni o di Bronzino, o nel gusto grottesco che Macchiavelli ci tramanda scabrosamente nel triviale racconto della prostituta laida⁵²⁷.

E si può anche riflettere, però, alla risonanza cortese di questi manierismi alla moda: Giulio Romano pensa alle sale di Palazzo Te avvertendoci fin dall'inizio che il regno in cui ci addentriamo è il regno della Notte-Luna, che prende il posto di Apollo-Sole in uno degli affreschi dei primi saloni (**fig.51**). Come a dire che il fenomeno strabiliante cui assisteremo, i banchetti satireschi, la meraviglia da collezione, la grotta all'antica, la *Caduta dei Giganti*, in quanto scenari della fantasia e del meraviglioso, trovano la loro perfetta circostanza di apparizione laddove la notte domini simbolicamente il suo luogo: lo spazio tutto diventa *parergon*, ambiente-limite in cui il fenomeno di compenetrazione tra il sogno-mito e la realtà diventa sfuggente, e come presenze vive di un'esistenza tellurica, persistono entrando ed uscendo dalla vita. È già tutta una poetica del sogno sotto il segno di Diana.

Nel cuore del XVI secolo, comunque, a riassumere perfettamente tale intreccio di idee è il trattato dei *Veri Precetti* di Giovanni Battista Armenini, che esemplifica quanto scritto finora in un paragrafo dedicato ai lumi che tocca anche, oltre all'aspetto tecnico e pratico dell'artista, la fisionomia estetica del luminismo cinquecentesco:

Prima adunque si sapia che ci sono più sorte di lume, de i quali alcuni si adoprano alle volte fuori del commun uso, cioè più alti, più bassi, più fieri e più rimessi; così ci è il lume del sole, della luna, delle stelle, con altri splendori del cielo, et altri ce ne sono artificiali, sì come del fuoco e delle lucerne e di simili, de i quali i pittori si servono per quando li vien istorie o fantasie di cose che siano notturne e per opere e per disegni capricciosi, il che sovente essi fanno per mostrare mirabili effetti di essi lumi et ancora per fare conoscere al mondo gli eccellenti artifizii de i loro ingegni, i

⁵²⁶ “Ne’ portelli del detto tabernacolo, per mostrare le tenebre che furono nella morte del Salvatore, fece una Notte in campo nero, ritratta da quella che è nella Sagrestia di San Lorenzo di mano di Michelagnolo. Ma perché non ha quella statua altro segno che un barbagianni, Giuliano, scherzando intorno alla sua pittura della Notte, con l’invenzione de’ suoi concetti, vi fece un frugnuolo da uccellare a’ tordi la notte, con la lanterna, un pentolino di quei che si portano la notte con una candela o mòccolo, con altre cose simili e che hanno che fare con le tenebre e col buio, come dire berrettini, cuffie, guanciali e pipistregli. Onde il Buonarruoto, quando vide quest’opera, ebbe a smascellare delle risa, considerando con che strani capricci aveva il Bugiardino arricchita la sua Notte”. Vasari, *Vita di Gerolamo Bugiardini*, in *Vite*, 1568, II, p.457.

⁵²⁷ “Et facto che io l’hebbi, venendomi pure voglia di vedere questa mercatantia, tolsi un tizzone di fuoco d’un focolare che v’era et accesi una lucerna che vi era sopra; né prima el lume fu apreso che ’l lume fu per cascarmi di mano. Omè! fu’ per cadere in terra morto, tanta era bructa quella feminal”. Lettera a Luigi Guicciardini, 1509. La lettera è citata da Antonio Natali a proposito dell’opera di Pontormo, che in una Firenze che sarà refrattaria a Caravaggio, coglieva alcune premesse al naturalismo successivo nell’opera manierista del maestro toscano. Natali A., *Modelli eventuali, in Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, catalogo dell’esposizione, Galleria Palatina, Palazzo Pitti ; Galleria degli Uffizi 22 maggio - 17 ottobre 2010, Sillabe, Livorno pp.12-17. C’è tutta una retorica della bizzarria sottesa a questi elementi, *La Vita di Buffalmacco* è un insieme di sequenze “notturne” ironiche e boccacesche. Secondo Malvasia anche il Mastelletta dipinge con forti contrasti oscuri perché ha un’attitudine “bizzarra e stravagante”, mentre una delle notti più note di Ludovico Carracci non è altro che “bizzarrissima”.

quali modi sono così difficili a esser compresi, che pochi ne riescono, che siano piacevoli e ben fatti⁵²⁸.

Armenini ribadisce l'alterità espressiva derivata dall'uso dei lumi artificiali e spiega che questa deriva dal fatto che i lumi sono disposti nello spazio del quadro in modo non uniforme, né per collocazione spaziale, appunto, ("più alti", "più bassi") né per qualità o intensità ("più fieri", "più rimessi"), dal che deriva una miscellanea potenziale di scorci, una difficile convivenza di dettagli resi volta in volta visibili. Il puzzle luministico che potrebbe derivarne è utilizzabile dagli artisti sia per raccontare storie notturne ("istorie"), ma anche per mere "fantasie", per "opere e disegni capricciosi", che sembrano calamitare l'attenzione di Armenini ben più della resa naturalistica del notturno, del resto quasi non contemplata. Chiaramente il punto focale è il *mirabile* che deriva dalla difficoltà della resa dell'incontro con lumi e lumi, "così difficili da essere intesi", e la posizione del lombardo, in questo piuttosto diversa da quella lomaziana, naturalizza uno schema concettuale per la *notte* che troverà importanti approfondimenti successivi.

Questi spunti sparsi, che segnano una fisionomia concettuale piuttosto precisa, hanno il loro presupposto nell'idea di una *meraviglia* (di un *mirabile*) che scaturisse anche dalla percezione del *disarmonico* e dell'*irrazionale* e che comprendesse le varianti del sogno, dell'onirico, del grottesco.



51. Giulio Romano, *La Luna e il Sole*, Mantova, Palazzo Te

⁵²⁸ Armenini G. B., *De' veri precetti della pittura*, Francesco Tebaldini, Ravenna 1587, Libro II, p.111.

2.3. La meraviglia

Gli studi aristotelici, con gli anni '30 e '50 del XVI secolo, avevano sviluppato d'altro canto una teoresi della *meraviglia* che comprendesse anche tale disarmonico e spiacevole nello spazio figurativo non solo per osservarli in quanto tali, ma anche, in virtù di una canonica classica ben precisa, per superarli, tradurli in un'accezione positiva: dal dionisiaco all'apollineo⁵²⁹. Questo secondo aspetto, che si inanella al primo, onora un fine dell'arte più alto, perché risolve la distonia in armonia, parte dal disequilibrio e si impegna a purificarlo. La cosa è, del resto, molto difficile e prevede una profonda competenza tecnica. Si tenga conto che il Vasari, in cui questi temi si erano già compiutamente espressi, è partecipe di un clima intellettuale in cui questi temi sono vivacemente discussi come primizie e novità della cultura letteraria perché mettono al centro, in fondo, l'esperienza emozionale dello spettatore di fronte ai rivolgimenti della pratica figurativa. Se, come scriveva Cesare Vasoli, "...le teorie aristoteliche divenivano il fulcro di una concezione della poesia sempre più lontana dai presupposti metafisici (...), e intesa invece come un'arte umana, i cui metodi e le cui tecniche dovevano essere razionalmente individuate", la comprensione dei meccanismi espressivi che ne sedimentano il linguaggio diventava argomento di prim'ordine almeno quanto la coscienza degli effetti emozionali sullo spettatore. Soprattutto in questo modo doveva agire la pratica edificante e didattica di retori e professori attivi in particolare tra la Padova degli Infiammati e la Firenze dell'Accademia. Intellettuali come Pietro Vettori, Benedetto Varchi o Bartolomeo Lombardi, la cui vocazione filologica e storica non poteva prescindere dalla divulgazione di questi nuovi testi della cultura filosofica antica⁵³⁰.

Secondo Weinberg era già chiaro come in Francesco Robortello il fulcro della *Poetica* aristotelica fosse centrato, d'altro canto, sul rapporto tra l'opera e lo spettatore. In questo rapporto, l'azione emotiva e la centralità dell'affetto assume un'inedita forza e centralità. L'emozione si fa bersaglio nella dinamica poetica e quindi imitativa cinquecentesca. Bartolomeo Maranta lo esplicita nella *Lucullianarum Quaestionum*, (1564)⁵³¹, quando dice che il poeta si propone come fine principale di suscitare differenti passioni dell'anima e qualsiasi cosa uno desideri. Tra queste una crescente importanza è definita dall'*ammirazione* e dalla *meraviglia*. Ovviamente le forme di questa appropriazione concettuale sono proteiformi,

⁵²⁹ Il tema della meraviglia è tra i più indagati a livello storico-artistico. Si riportano qui i testi che sono stati consultati a livello generale sul tema. Daston L., *Wonders and the order of nature, 1150 – 1750*, Zone Book, New York 1998. Si vedano soprattutto gli studi di Lugli A., *Arte e meraviglia : scritti sparsi 1974 - 1995.*, Allemandi, Torino 2006 Brusatin D., *Arte della meraviglia*, Torino 1986. Molto utile il panorama tracciato nel vasto libro di Neil G. de., *Poetics of wonder : testimonies of the new Christian miracles in the late antique Latin world*, Brepols, Turnhout 2011. Biow D., *Mirabile dictu : representations of the marvelous in medieval and Renaissance epic*, Univ. of Michigan Press, 1996. Kenseth J., *The age of the marvelous*, Hanover 1991.

⁵²⁹ Vasoli C., *Ludovico Castelvetro e la fortuna cinquecentesca della Poetica di Aristotele*, in *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, Firenze, Olschki.2008, pp.1-24.

⁵³⁰ Per una visione generale si rimanda Schmitt C. B., *The Aristotelian Tradition and Renaissance Universities* (London: Variorum reprints, 1984).

⁵³¹ Maranta B., *Lucullianarum quaestionum libri quinque*, libro III, Basilea 1564.

cangianti da autore ad autore. Seguendo l'opera fondamentale di Weinberg⁵³², si possono cogliere prospettive molto diverse nell'adesione a questo tema: secondo Trissino l'*ammirazione* è una caratteristica aggiunta della tragedia, insieme al terrore e alla compassione, e dipende dall'evento del fato, che risulta inatteso e stravolge le aspettative del pubblico. Nel *De Poetica* del Viperano il *meraviglioso* rientra tra le forme del diletto, che infatti è anche derivato dall'introduzione dell'inatteso e, appunto, del meraviglioso: "poeta refert omnia, ut auditorem trahat in admirationem; quippe quae plurimum afferat delectationis et iucunditatis"⁵³³. Nell'*Hercolano* di Benedetto Varchi, scritto nel corso degli anni '60 ma pubblicato nel 1570, il tema della meraviglia definisce esplicitamente uno dei fini dell'arte poetica. "Il poeta oltre il verso ben composto, e sentenzioso ha una grandezza e maestà più tosto divina, che humana, e non solo insegna, diletta e muove, ma ingenera ammirazione, e stupore negli animi, o generosi, o gentili, e in tutti coloro che sono naturalmente disposti, perché l'imitare, e conseguentemente il poetare è, come mostra Aristotele nella sua Poetica, naturalissimo all'huomo"⁵³⁴. La meraviglia è, secondo l'autore, "strutturale" rispetto alla facoltà imitativa umana, le co-appartiene, e l'arte imitativa la fa sgorgare dalla sua umanità: l'*ammirazione* e lo *stupore* sono quindi una quarta caratteristica del poetare dopo il *docere delectare movere*, una vera e propria conseguenza dell'azione imitativa dell'uomo⁵³⁵. Si tratta in ultima istanza dell'acquisizione comune di ordine e di pensiero⁵³⁶. Non stupisce allora che la qualifica di meraviglioso fosse tra le più presenti nel vocabolario vasariano, e tra le più indicative nelle teoriche coeve, abbastanza da rendere conto dell'esigenza di una mobilità emozionale veicolata ed entusiasmata attraverso il linguaggio artistico, adeguatamente manipolato. Quanto ne emerge è in primissimo luogo un elemento che sarà fondante soprattutto per le linee teoriche successive, soprattutto di stampo tridentino: la decisiva integrazione del *pathos* dell'osservatore tra i fini programmatici dell'arte. Pensare in questi termini implica, decisamente, l'assunzione della poetica a scienza del coinvolgimento, e la sapienza tecnica della parola a strumento qualificato di suggestione. Non serve ribadire qui quanto la controversia religiosa puntasse su tale dinamica partecipativa, ma varrà sottolineare la colorazione plastica che il linguaggio pittorico e non poteva aspirare a conquistare.

Marvin Herrick ha quindi riconosciuto prima in Robortello e poi nel Minturno un precoce interesse per il meraviglioso, di stretta derivazione aristotelica (*Metafisica*, *Poetica*): il meraviglioso è prodotto dall'idea di un problema difficile che viene dissipato da una soluzione inedita⁵³⁷. Veniva riconosciuto come il meraviglioso, tra 1548 e 1564 fosse una

⁵³² Weinberg, *Criticism*, op. cit.

⁵³³ Viperano G. A., *De poetica libri tres*, Anvera, Plantini 1579.

⁵³⁴ Varchi B., *L' Hercolano dialogo di messer Benedetto Varchi, nel quale si ragiona generalmente delle lingue, & in particolare della toscana*, Giunti, Firenze 1570, p.269

⁵³⁵ Weinberg, op. cit., I. p.149

⁵³⁶ Le tracce di questa fortuna critica sono evidenti in tutta la tradizione critica cinquecentesca: si possono ricordare altri nomi. Nell'*Esposizione* di Erizzo, 1562, il poeta deve "insegnare, e commuovere l'uditore e appresso diletta e indurlo a meraviglia col suo poema". Importantissimo è lo scritto di Giovanni Talentoni recitato presso l'Accademia degli Inquieti a Milano, *Discorso sopra la meraviglia* 1597, che problematizza e analizza nel dettaglio le diverse sfumature dell'ammirazione.

⁵³⁷ Marvin T. Herrick, *Some Neglected Sources of Admiratio*, "MLN" n.62 (1947), pp.222-6.

componente necessaria nell'inatteso della poesia, diventandone quindi uno dei punti nevralgici inevitabili. È chiaro come sia abbracciata la questione della *disarmonia* che attraversa i sotterranei del Rinascimento affiorando talvolta come spazio della vittoria sulla difficoltà: come scriveva Bocchi, in un passo molto noto, “non monta questo, che la figura sia strana o difforme, e poco in sé stessa *gratiosa*, ma si attende *l'artificio senza più*, il quale, se è fatto avvenente e con senno, si commenda grandemente e molto si apprezza”⁵³⁸. L'artificio legittima il bizzarro, l'ingegno giustifica la deformità. D'altronde già dai primi anni del Cinquecento serpeggiava la volontà, da parte di alcuni, di varcare le soglie del *decorum* prestabilito dai canoni classici: lo si faceva in nome, soprattutto, di una riscoperta piacevolezza del caos e del grottesco, della “valorizzazione della confusione come categoria estetica, combattendo l'ordine didattico in nome della piacevole varietà della sorpresa”⁵³⁹. Come specifica anche Weinberg, l'idea dell'ammirazione che deriva dalla riuscita trattazione di soggetti spiacevoli, ma secondo un taglio trasversale: “With respect to pleasure, scrive Weinberg, again it would come from the plot itself, that associated with the *difficulté vaincue* from successful treatment of unpleasant subjects, that ascribable to admiration from certain kinds of episodes, from diction, from various ornaments”⁵⁴⁰. La consapevolezza critica di una dialettica nuova tra l'ordine e il disordine, tra l'artificio e il naturale, oltre ad essere il retaggio maturo di intuizioni sparse nelle poetiche di primo Cinquecento e ad essere l'avanguardia di una concezione tipicamente anti-rinascimentale dell'arte dell'ultimo XVI secolo, si può inserire fecondamente entro i margini di una concezione aperta dell'invenzione artistica che era derivata dalla scoperta filologica e critica di molti testi dell'antichità, tra cui spiccano non solo la *Retorica* e la *Poetica* di Aristotele, ma più oltre il *Sublime* di Longino⁵⁴¹, gli scritti di Demetrio Falereo, etc.⁵⁴². A questo proposito, per le ricerche future, sembra che sia proprio la riscoperta cinquecentesca del *sublime*, nell'ambito delle poetiche della *meraviglia* e del *furor*, a segnare una svolta che avrebbe aperto, con le

⁵³⁸ Ossola C., *Autunno del Rinascimento*, Olschki, Firenze 1971, p.170; Bocchi p.180.

⁵³⁹ Mandosio, *Il concetto di Caos nel Rinascimento*, in Rotondi Secchi Tarugi L., a cura di., *Disarmonia, bruttezza e bizzarria nel Rinascimento*, Firenze 1995, pp. 405-441.

⁵⁴⁰ Weinberg, vol. I, p.67.

⁵⁴¹ Le tappe della fortuna di Longino, come ormai la critica vede molto bene, si dipanano lungo il XVI secolo e costituiscono le tappe di un percorso il cui apice è senza dubbio seicentesco e francese, ma i cui primissimi risvolti critici devono essere collocati nelle corti e nelle cerchie intellettuali italiane alla metà del secolo. Sembra che i testi longiniani fossero, del resto, già ampiamente conosciuti sotto forma di manoscritti lungo l'età medievale. Fumaroli colloca la loro riscoperta all'insegna di una questione poetica: spiegare. La prima edizione fu prodotta da Francesco Robortello nel 1554. Robortello era stato anche il primo traduttore di Aristotele. Ad essa seguirono le edizioni curate da Paolo Manuzio nel 1555 e da Francesco Porto nel 1570. In meno di un decennio sarebbero comparse, di Longino, le traduzioni in latino (quelle di Domenico Pizzimenti e di Pietro Pagano, tra 1566 e 1572) e in italiano (quella di Giovanni Niccolò da Falgano (*Ms. Firenze*): già da questo brevissimo schema appare chiara la conoscenza da parte dell'élite intellettuale del testo del sublime e la conseguente potenziale diffusione ai vari livelli del sapere.

⁵⁴² Si consideri quanta parte potesse avere avuto la riscoperta poetica di Dante, anche rispetto ai canoni classici petrarcheschi fondati dalla cultura bembiana. È stato consultato Vallone A., *L'interpretazione di Dante nel Cinquecento: studi e ricerche*, Olschki, Firenze 1969.

concezioni estetiche dei Gesuiti di primo Seicento⁵⁴³, ad una svolta importante nel pensiero dell'arte e della creatività, perfettamente avvertibile già in Patrizi e in Giacomini⁵⁴⁴. In particolare, la concezione estatica del linguaggio che affiora da questa riscoperta ed un florilegio di figure retoriche ad essa legate (su tutte quella del *paradosso*), non avrebbero forse mancato di indirizzare le forme di un ultimo manierismo (per esempio quello di El Greco), che su queste concordie discorsi aveva un fondamento riconoscibile⁵⁴⁵. D'altro canto, la notte, come lasciava intuire Longino stesso, è uno spazio del *sublime*, se l'immagine del baleno in uno spazio offuscato ne è, per il retore greco, una perfetta esemplificazione, come sembra di poter vedere con una certa chiarezza in diversi passaggi dell'opera antica⁵⁴⁶.

2.4. Impossibile

Entro queste coordinate il notturno è il dipinto per il quale l'artefice si impegna a realizzare un fenomeno liminare della natura, marginale ed esule dalla normale e quotidiana percezione. Il confronto con la sua natura orrida e disarmonica poteva generare da una parte un sofisticato cerebrale, l'artificioso complesso del capriccio, e dall'altra la sfida a superarne spigolature con *licenza* e *sprezzatura*, facendo della notte il terreno più vivo per comprovare il senso tanto imitativo quanto ideale dell'arte. Tra le figure retoriche che più esprimono questo livello di senso, l'*ἄδύνατον* è tra i più applicati, nello specifico, al tema

⁵⁴³ Cfr. Dekoninck R., Delfosse A., *Sacer Horror: The Construction and Experience of the Sublime in the Jesuit Festivities of the Early Seventeenth-Century Southern Netherlands*, in "Journal of Historians of Netherlandish Art" Volume 8, Issue 2 (Summer 2016)

⁵⁴⁴ Accenneremo al tema anche nella seconda sezione del lavoro, cap.V. 3.3.. Si ricordi che, al di là della fortuna storica delle traduzioni e dei manoscritti di Longino, che si sedimenta nel cuore del XVI secolo per affiorare soprattutto nel Seicento, i primi due testi che citano in una visione complessiva il Longino sono Patrizi F., *Della poetica di Francesco Patrizi la deca istoriale, nella quale, con diletteuole antica nouità, oltre à poeti, e lor poemi innumerabili, che ui si contano: si fan palesi, tutte le cose compagne, e seguaci dell'antiche poesie*, 1586; Giacomini L., *Del Furor Poetico discorso*, in Giacomini L., *Orationi e discorsi*, Sermartelli, Firenze 1597.

⁵⁴⁵ Per approfondire quanto scritto basta leggere i libri sulle *meraviglia* contenuti nello scritto di Francesco Patrizi, dove alcune specifiche citazioni di Longino, ripetute diverse volte nel corso del testo, rivelano il modo della riscoperta del trattato del Sublime, pensato in profonda coerenza con i concetti di Mirabile o di Meraviglia per come erano tematizzati dagli intellettuali del momento. Su questo tema è fondamentale Vasoli C., *Schede patriziane sul "De Sublime" in Il sublime. Contributi per la storia di un'idea. Studi in onore di Giuseppe Martano*, Morano, Napoli 1983, pp.161-174.

⁵⁴⁶ In questo modo anche il legislatore dei Giudei (non certo il primo che capita, se è riuscito a comprendere la grandezza divina in tutta la sua dignità) si è espresso immediatamente scrivendolo in capo alle Leggi: "E Dio disse", egli scrive. Ma cosa: "Sia la luce, e la luce fu; sia la terra e la terra fu". Non ti sembrerò forse importuno, amico mio, porgendoti ancora un esempio tratto dal nostro Poeta relativo a fatti umani, per farti capire come sia uso calarsi nell'eroica grandezza dei suoi personaggi. Un'oscurità improvvisa e una notte impenetrabile, gli impedisce che i Greci combattano ... E Aiace irato per il fatto che se ne stava inattivo di fronte alla battaglia, chiede che si faccia luce al più presto, quasi per trovare con questa, anche se fosse Zeus a parargli contro, un mantello funebre del suo valore" Longino, *Sublime*, IX, 10..

del notturno⁵⁴⁷. L'*adynaton* (ἄδύνατον: *impossibile*) è un metalogismo che descrive una situazione impossibile a realizzarsi attraverso l'accostamento di perifrasi paradossali. Descrivere una condizione di *impossibilità* per annunciare l'avvento di una rinnovata visione artistica esalta l'arte del pittore. L'artista è infatti colui che fa dell'impossibile il possibile, secondo una topica molto diffusa nel corso del Cinquecento. Scriveva Varchi a proposito di Apelle che:

“ch'egli aveva dipinte quelle cose che non si potevano dipingere, cioè i tuoni, baleni, saette, fanno ancora fuochi, lumi, aria, fumi, fiati, nugoli, riverberi, et altre infinite apparenze, come sarebbe l'apparire del sole, l'aurora, la notte, i colori dell'acqua, le piume degl'uccelli, i capelli e peli dell'uomo e di tutti gl'animali, sudori, spume et altre cose, che non possono fare gli scultori”⁵⁴⁸.

Tutte queste cose “non si potevano dipingere”, sono a tutti gli effetti *impossibilia*. Abbiamo già citato Erasmo su Dürer: “tutto ciò che non può essere ritratto”: il fuoco, i raggi di luce, il tuono, i lampi o, come si dice, ‘le ombre sul muro’; e poi tutte le emozioni e le sensazioni; e per finire tutto lo spirito dell'uomo come si riflette negli atteggiamenti del corpo, e quasi la stessa voce”⁵⁴⁹.

La prosa di Vasari è ricca di *adynata*, che trapuntano una prosa baluginante e retorica il cui punto fondamentale non è altro che l'elogio della pratica artistica colta spesso nel suo superamento dell'impossibile. Con grande modernità Giotto era “avezzo ogni dì a vedere le maraviglie, i miracoli e l'impossibilità degli artefici in questa arte, ... cosa più divina che umana”, Filippo Brunelleschi aveva “una mente terribile perché [voleva] realizzare le cose impossibili”, Paolo Uccello era sofisticato nell'investigare “alcune cose di prospettiva difficili et impossibili”, molti dei pittori che aprono all'età moderna, come Brunelleschi, Mantegna o Signorelli “per sforzarsi, cercavano di “fare l'impossibile dell'arte con le fatiche, e massime negli scorti e nelle vedute spiacevoli, che, sì come erano a loro dure a condurle, così erano aspre a vederle”. La tempesta di Jacopo Bellini, “è tale e sì bella per invenzione e per altro, che pare quasi impossibile che colore o pennello adoperati da mani anco eccellenti possino esprimere alcuna cosa più simile al vero o più naturale, atteso che in essa si vede la furia de' venti, la forza e destrezza degl'uomini, il moversi dell'onde, i lampi e' baleni del cielo, l'acqua rotta dai remi, e i remi piegati dall'onde e dalla forza de' vogadori. Che più?” Anche Mariotto non riuscì nella figurazione della tridimensionalità che emerge dall'ombra, perché solo un colore impossibile, più bianco della biacca, ovvero pura luce, poteva riuscirvi.

A Luciano è attribuito un proverbio dell'*Antologia greca*: “perché stai lavando il tuo corpo indiano invano? Lascia perdere. Non puoi far risplendere il sole sulla cupa notte”. Questo

⁵⁴⁷ Faloppa F., *Sbiancare un etiope : la pelle cangiante di un tòpos antico*, Aracne, Torino 2013

⁵⁴⁸ Varchi B., *Lezzione di Benedetto Varchi, nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*, in Barocchi P., *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., I, pp. 3-58, qui citato da Barocchi P., Scritti, cit., I, p.528.

⁵⁴⁹ Erasmo da Rotterdam, *Dialogus de recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione*, 1528; citazione tratta da Falciani C., *Il Pontormo alla Certosa fra Leonardo e la “maniera stietta tedesca”*, in Falciani C., Natali A., *Pontormo e Rosso Fiorentino : divergenti vie della maniera*, catalogo dell'esposizione Firenze, Palazzo Strozzi, 8 marzo – 20 luglio 2014, Mandragora, Firenze 2014. pp.191-204.

topos dell'impossibilità greca avrà una fortuna continuativa a partire dalla data di pubblicazione del *Libro degli emblemi* di Andrea Alciati, che lo compose nel 1531 per l'otium letterario di Francesco II Sforza a Milano. Lo sforzo impossibile di dare luce a ciò di cui la luce è assenza significa schiarire la tenebra: *nemo enim unquam illustrare poterit obscuras tenebras noctis...* (Erasmus). Si tratta di una tematica molto usata per descrivere l'abilità degli artefici: Ludovico Dolce nell'*Aretino*, per descrivere l'arte di Raffaello nel rendere la varietà, ricorda un sonetto di Francesco Petrarca "E un non so che negli occhi, che in un punto *Pò far chiara la notte, oscuro il die, E 'l mele amaro, et addolcir l'ascenzio*"⁵⁵⁰.

È l'antifrasi, quindi, a rendere sublimi e attraenti i dipinti notturni agli occhi di Vasari. I pittori sono capaci, dipingendo il fuoco, di "quasi tremolando nelle sue fiamme, rendere in parte luminose le più oscure tenebre della notte" (1550, 1568); a questo effetto si avvicina Raffaello, con il "lucidissimo splendor dell'Angelo nelle scure tenebre della notte", e vi riesce pienamente il Pontormo, alla Certosa del Galletto, quando "fece all'entrare del chiostro in un canto *Cristo nell'orto*, fingendo l'oscurità della notte illuminata dal lume della luna tanto bene, che par quasi di giorno"⁵⁵¹. Fare della notte il giorno, appunto: *l'impossibile*.

Non sembra del tutto fuori luogo sostenere qui che tale dialettica antifrastica trovasse soprattutto nell'immaginario figurativo religioso il suo momento espressivo più favorevole. La fortuna delle *Natività* a lume di notte con Bambino *lux mundi*, vera e propria iconografia della meraviglia sacra di derivazione mistica, motiva in un certo senso l'impiego di tale luminismo "impossibile" all'indicibile della visione che il dipinto rappresenterebbe. Gli esempi ekphrasitici sono innumerevoli.

Nelle *Rime sacre* di Torquato Tasso c'è un corpus di sei componimenti sul tema della *Notte* di Natale, che Giovanni Getto riconduce alla portata iconografica della Notte di Correggio: 4 sonetti, un madrigale e una canzone⁵⁵². "Cantiam la sacra notte, che lieta ne produce il Sol del sole", scrive Tasso⁵⁵³: nella canzone *Per il Santo Natale* Tasso scrive come nacque il dì nel cuore dell'inverno e dell'antico peccato di Adamo⁵⁵⁴. Gli scritti religiosi di Pietro Aretino, ben affiancabili a Vasari, traboccavano di un luminismo acceso e fiammeggiante, colto in una lingua intensa e saettante: "In tanto da una gran nube d'oro radiante è occupata la spelonca, la quale, ripiena di fuoco e di fiamme, sembrava la magione del sole"⁵⁵⁵; Per il cremonese Alessandro Lamo la *Notte* è candida (*Candida notte, ne i cui foschi horrori*) e si impregna di significati morali e simbolici che la luminosità riesce ad esprimere chiaramente⁵⁵⁶; per Giambattista Marino la notte della Natività è la *Felice notte, ond'a noi nasce*

⁵⁵⁰ Ci sono apporti in questo senso in Bembo, nel sonetto XYZ, e in Tansillo, per esempio, Mentre tace la notte, oscura, argente. In cui si parla della preghiera notturna mentre gli altri vivono il giorno, al Sole-Dio, che si chiama ad illuminare e a fecondare il mondo. L'antifrasi tra la notte illuminata dal Sole, per rimarcare il terreno dell'azione di Dio nell'alterità.

⁵⁵¹ Vasari, *Vite* 1568, II, p.474.

⁵⁵² Getto G., *Interpretazione del Tasso*, (prima ed. 1951) Ed. Scietifiche Italiane 1966

⁵⁵³ Tasso, *Rime spirituali*, n.1639.

⁵⁵⁴ Tasso, *Rime spirituali*, n.1666, "In questa notte, che il rigor del verno /gela, e più l'uom nel suo gran fallo antico, /il dì n'apparve; in questo albergo istesso /nacque, e nato s'accorse il Figlio eterno, /a cui per farsi il Padre il mondo amico /l'opra di sua salute avea commesso; / (...)"

⁵⁵⁵ Aretino P., *Umanità di Cristo*, in Aretino P., *Opere religiose*, edizione a cura Paolo Marini, Élise Boillet, Giulio Ferroni, vol.7, Salerno, Roma 2011, p.276.

⁵⁵⁶ Lamo A., *Candida notte ne i cui foschi horrori*, in *Rime spirituali*.

il giorno. Si noti come lo stesso Lamo, pienamente integrato nell'alta società cremonese di cui era esponente orgoglioso e portavoce, maturi nel *Discorso della pittura* intuizioni poetiche applicandole ekphrastiche, non senza affinità con il Vasari che aveva visitato la città nel 1566, come si vede per la *Natività* di Bernardino Campi in San Domenico a Cremona. Anche in questo caso il gusto per l'antifrasi e per la contraddizione è anche qui pretesto per costruire un elogio della pittura e del suo virtuosismo:

“In S. Dominico di Cremona all'altare de i Sig. Picenardi è una bellissima ancona di mano di Bernardino, nella quale è dipinta la Natività del nostro Signore, & i pastori, che l'adorano, ornata di bellissimo paese, e di disegno ingegnoso, e vago, oltra che in quella sola tavola mostra Bernardino d'esser tanto compitamente dotto, & intelligente delle sottili osservazioni, e regole della prospettiva, quanto della pittura; perciocché ha talmente accompagnate le figure, & i colori coi lumi, che, dove è dipinto il presepio, pare, che sia giorno, e, dove fono i pastori, di lontano, sembra oscura notte; egli è il vero, che lo Splendore, col quale apparisce l'Angelo è tanto beninteso, che vagamente irraggia le tenebre della notte, con tal proportion, che le cose, che sono più discoste da questo lume, manco chiare vi li sorgono. L'istesso effetto fa la chiara luce, che d'ogni intorno lampeggia, della risplendente faccia del bambino, e da quelli lumi acquistano le figure tutte tanto rilievo, e tanta moventia, che sembrano vive”⁵⁵⁷.

D'altro canto si coglie con persistenza la resa retorica della *notte* anche in diverse circostanze biografiche e narrative.

La prima operetta che Bartholomaeus Spranger realizza a Roma è, per esempio, un' *Agonia di notte* per il papa Pio V Ghisleri, che gli viene donata per dimostrare di essere “adatto a compiere grandi imprese”⁵⁵⁸. Federico Zuccari all'Escorial si fida della sua abilità artistica quando deve presentare al re i frutti del suo lavoro: a Filippo II è mostrata la bella *Natività* di Cristo, a lume di notte, a suo dire il massimo dell'arte⁵⁵⁹. Nella sfida tra gli allievi della bottega dei Carracci presso l'Oratorio di San Colombano a Bologna, vincerà la gara il *notturno* di Francesco Albani⁵⁶⁰. La prima opera pubblica che Rubens realizza a Roma è il *Cristo schernito* per il Baronio in Santa Croce a Gerusalemme: un dipinto grave e terribile, in cui la violenza dell'immagine si pone frontalmente rispetto allo spettatore e la *luce* diventa l'emblema di questo rapporto. Altra prova interessante ci viene dal Malvasia, quando racconta l'episodio di committenza al Domenichino per l'opera con *Liberazione di San Pietro* che ora è situata sull'altare di San Pietro in Vincoli a Roma, raro notturno del pittore

⁵⁵⁷ Lamo A., *Discorso sopra la pittura e la scultura*, p.95.

⁵⁵⁸ “Dopodiché Vasari cercò di mettere Spranger in cattiva luce presso il pontefice, affermando essere costui un ragazzino incapace di lavorare seriamente e inadatto a compiere grandi imprese, abituato com'era a gettar via il proprio tempo in inutili passatempi; per tutta risposta Spranger decise di eseguire, con massima diligenza un giardino del Getsemani di notte su una lastra di rame dalle dimensioni di un filosofo di carta, e di donarlo al Papa, il quale ne rimase sì meravigliato che ordinò a Spranger di realizzare un'intera Passione nel medesimo formato”, Van Mander K., *Le vite degli illustri pittori fiamminghi, olandesi e tedeschi*, ed. consultata Apeiron, Sant'Oreste 2000, p.281.

⁵⁵⁹ Cristina Acidini Luchinat sottolineava, per la *Natività* dell'Escorial, che fossero proprio gli effetti notturni a dare fiducia al pittore. Vedere il capitolo inerente Federico presso Filippo II in Acidini Luchinat C., *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, Jandi Sapi Editori, Milano 1998.

⁵⁶⁰ Arcangeli F., *Una gloriosa gara*, in “Arte antica e moderna”, I, n.3 Firenze 1958 pp.236-254; II, n.4 1958 pp. 4, 354-372.

bolognese, di ispirazione raffaellesca e merisiana insieme, che sembra fosse funzionale, nel racconto dello scrittore, a convincere il cardinal Gerolamo Agucchi della propria abilità⁵⁶¹. Più in generale, sembra che siano queste dinamiche sottese a spiegare il motivo dell'acquisizione, per la *notte*, di una seppure embrionale qualifica di *genere*. Ad integrare cioè il suo *modus* tra le formule riconosciute dell'idealità figurativa rinascimentale. In questo senso vale l'orgoglio con cui Lorenzo Marucini rivendicava i *notturni* alla scuola di Bassano, a sottolinearne il raggiungimento virtuoso, come ancora si può leggere, ormai a Seicento avviato, il gusto con cui Joachim Von Sandrart traccia un primo abbozzo di storia notturna figurativa, quasi rivendicando (vasarianamente) per sé l'apice pittorico cui si era spinta la tecnica mimetica nordica.

Nel corso del secolo barocco, del resto, la legittimazione teorica del gusto per i notturni avrebbe chiaramente proseguito dai punti messi a fuoco dai teorici del Cinquecento. Basta qui valorizzare alcuni passaggi di Marco Boschini, di Luigi Scaramuccia, e di Daniello Bartoli per annotarne la continuità rispetto ai presupposti del secolo cinquecentesco.

La poetica di Boschini fa scaturire dalle parole quel meraviglioso parlare che è ricco di colpi di vibrazioni descrittive, e per quanto la sua posizione si discosti volontariamente dal toscanismo imperante dell'aretino, egli attualizza i *topoi* vasariani concentrandoli soprattutto sui maestri cinquecenteschi della laguna, Giorgione Tintoretto e Bassano in primis. Nega per esempio che sia stato Leonardo ad insegnare l'oscurità dell'arte a Giorgione, sottolinea per i veneziani l'abilità prettamente stilistica nella realizzazione dei lumi⁵⁶². Nella sua narrazione, Tintoretto in un'*Orazione nell'orto* fa la notte lucida e chiara come il giorno, "che confonde la vista a chi l'mira"⁵⁶³, in un altro quadro realizza un astro cos' luminoso, "che fa la notte chiara più del zorno; / e fa a la luna gran vergogna e scorno / o miracolo grande e glorioso!"⁵⁶⁴. il Bassano di questi effetti era un esperto, "che fa la notte chiara più del zorno / saraveli più bei se i fusse vivi? / Quela xè note nò quello xè zorno: / quello xé zorno no, quel xé fiamma"⁵⁶⁵, ma anche alcuni forestieri, tra cui Monsù Coussin, esperto di notti oscure come di selve e boschi, o Konrad Siegher, che se dipinge una notte, trasforma il sito quasi in un paesaggio soleggiato⁵⁶⁶: traluce un orgoglio per le origini coloristiche della propria tradizione, che pensa il notturno, però, prima di tutto nella sua antichità, relativo cioè ai maestri aurorali di quella cultura, i pittori della "macchia" e del "luminismo" del pieno Cinquecento ben più degli artisti seicenteschi. *L'ekphrasis* a lume di notte più sgargiante è

⁵⁶¹ Malvasia C., *Felsina*, 1678, II tomo, p.329.

⁵⁶² Pozzi M., *Da Vasari a Boschini*, in Burzer K., Davis C., Feser S., Nova A., *Le vite del Vasari : genesi, topoi, ricezione* (atti del convegno, 13 - 17 febbraio 2008, Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut), Marsilio, Venezia 2010, pp.235-247.

⁵⁶³ "Chi vol veder de note el vero zorno/ Resplender più ch'l sol lucido e chiaro,/ contempla lo que sté in sto quadro raro, el sol ghe ne haverà vergogna e scorno / (...) Questa se ghe puol dire note depinta, / e zorno più che chiaro, e natural/ Questo xè un lume limpido che val / Più deizorni de un mese, che xà trenta", Boschini M., *La carta del navigar pitoresco : edizione critica*, a cura di Anna Pallucchini, Venezia Roma 1966, pp.115-116.

⁵⁶⁴ *ivi*, p.106.

⁵⁶⁵ *ivi*, p.170

⁵⁶⁶ "Si la note con Cintia resplendente/ Lù forma, aben che scura in qualche parte, la sò virtù trasforma con tal arte quel sito, quasi in Sol chiaro e lucente", *ivi*, pp.544-545.

quella che Boschini sviluppa per la verticale *Natività* di Francesco Bassano in San Giorgio a Venezia o in riferimento ai notturni su pietra di paragone di Bassano (**fig.52**):

“Ed infine bisogna dire, che questo eruditissimo pittore, con il tocco del suo pennello habbia cimentato su la Pietra di Paragone di questa lumeggiante Notte il suo ricco Metallo, à segno, che l’habbia fatto risplender con raggi di gloria in modo; che chiunque la mira (resta come ho detto) abbagliato da un tanto splendore”⁵⁶⁷

È ancora indicativo che la considerazione sulla figura notturna sia la conclusione dell’elogio, lo incoroni di una speciale perfezione, dando ad esso una profondità sempre nuova. La *lumeggiante Notte*, avvicinata a quelle pietre di paragone che la bottega dei Bassano sappiamo elaborasse, diventa perciò ancora una volta condizione speciale di splendore abbagliante, traducendo la percezione in un’esperienza sentimentale estatica, come accelerata emotivamente in senso glorioso, secondo una retorica barocca che è tanto ben espressa da Boschini quanto parallelamente diffusa in Italia. Si sviluppa del resto una vitalistica sensibilità per luminescenze inattese e spericolanti, che il secolo del barocco riuscirà ad descrivere con grande intensità⁵⁶⁸, come sarà soprattutto evidente nell’opera di Giambattista Marino.

Non diversamente da Boschini Francesco Scaramuccia concentra larga parte della sua attenzione *ekphrastica* sul gran capolavoro dell’Allegri che era conservato, nel Seicento, presso la Galleria estense di Modena e che si era costituito molto presto come un emblema della figurazione della notte (**fig.53**)⁵⁶⁹:

“Quando ecco fu alzata la cortina che tenea coperto quel gran tesoro, all’hora fitibondi viandanti di subito si furono genuflessi, e credendo vero il finto, non restarono humilmente d’adorare la Sacra Rappresentazione della Nascita del Redentore; s’abbagliarono a tanto splendore, che da un’oscura Notte usciva; Notte ma più risplendente del mezzo giorno, mentre in essa ponno discernersi (per mezzo di sì industrie pennellate) tutti quanti i numeri dell’Arte della Pittura. All’hora disse il Genio al suo Girupeno; questa è ben ella la verissima quint’essenza della buona maniera, e non è d’uopo andare investigando di vantaggio, poiché in essa stanno nascoste le più pregiate gioie, e tutti i sforzi dell’Arte, che già mai nella nostra difficilissima professione si possino immaginare”⁵⁷⁰.

Pagina successiva:

52. Jacopo e Francesco Bassano, *Natività*, Venezia, San Giorgio, 1592

53. Correggio, *Natività (la Notte)*, Dresden, Gemäldegalerie, 1530 ca.

⁵⁶⁷ Boschini M., *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell’sole ancora circonvicine, seconda impressione con aggiunte, appresso Francesco Nicolini*, Venezia 1674., p.106v.

⁵⁶⁸ Boschini M., *La carta...*, op. cit., p.330.

⁵⁶⁹ Sulla fortuna davvero diffusa di tale modello si veda Spagnolo M., *Correggio : geografia e storia della fortuna, 1528-1657*, Silvana, Cinisello Balsamo 2005.

⁵⁷⁰ Scaramuccia L., *Le finezze de pennelli italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta, e disciplina del genio di Raffaello d’Urbino ... Opera di Luigi Scaramuccia perugino pittore. ...*, Gio. Andrea Maggi, 1674.



“Per mezzo di sì industrie pennellate” si può discernere la possibilità dell’arte. Nella notte, essa si pone come il miracolo stesso che rappresenta. Qui viene a crearsi un incontro praticamente sottinteso tra “i numeri dell’arte” che stupiscono e sono meraviglia, la “quint’essenza della buona maniera”, e la *Sacra Rappresentazione* della Nascita, il “tanto splendore che da una Notte uscia”. È una gioia che “appare” inattesa, dietro la cortina che la nasconde come nasconde un tesoro. È emblematico in questa fase cruciale per la generazione di un lingua baroccheggiante, l’annotazione che scrive Alfonso Isacchi in aggiunta alla sua *Relatione* su Reggio Emilia, quando descrive con le parole uno dei dipinti topici del suo tempo, appunto la Notte di Correggio, “perché volendo l’Auttor fingere una notte, volse ancora che solo in tempo di notte ò se di giorno solamente all’oscuro col tirarvi una tela dinanzi al lume d torchi si scoprissero i stupori di quella, poiché in questo modo si vegono molte altre figuredi pastori, donne e animali, fatti con tant’arte che non manca che lo spirito”⁵⁷¹.

È molto significativo come ancora nel cuore del XVII secolo i prototipi più fortunati e discussi di “notturnismo” pittorico fossero quadri realizzati nel corso del secolo precedente. Le abbondanti citazioni da parte di Boschini su Bassano, Tiziano, Tintoretto,

⁵⁷¹ Isacchi A., *Relatione di Alfonso Isacchi intorno l'origine, solennità, traslatione, et miracoli della Madonna di Reggio. Al ser.mo signore il sig. d. Cesare d'Este duca di Reggio Modona*, Flaminio Bartoli, Reggio 1619; cfr. Spagnolo M., Correggio. cit., p.278.

mostrano come fosse al loro emisfero linguistico che si demandava la prioritaria fortuna del dipinto di *notte*. Il caso della fortuna seicentesca di Correggio è altrettanto indicativa, così come il fatto che anche Joachim Von Sandrart, nell'*Accademia Tedesca*, abbozzando una prima storia del notturno, ribadisse prevalentemente fonti cinquecentesche, se si eccettuano Elsheimer, Gherardo e l'attività di Sandrart stesso.

Oltre alla *Natività* di Reggio Emilia, d'altro canto, l'altro prototipo imprescindibile messo al centro della fortuna storiografica della notte è il *Martirio di San Lorenzo* di Santa Maria Assunta in Venezia (**fig.54**). Si può ricordare almeno un caso seicentesco di altissimo rilievo letterario intorno ad esso, ovvero l'*ekphrasis* elaborata dal gesuita Daniello Bartoli per descrivere l'effetto spaesante del notturno del Cadorino ne *L'uomo al punto* (1667):

“Pruova da non arrischiarsi altro che maestri di tutta perfezione nell'arte è il dipingere una notte buja, e in essa rappresentare alcun fatto d'una moltitudine di personaggi, che sol tanto si mostrino, quando lumeggiati o da lampo di nuvola, o da riverbero di facella, o da splendore che esse d'un volto, o da che altro è dovuto alla verità dell'istoria, o dal capriccio del dipintore. (...) Una tal notte felicemente condotta, ho io veduto in Venezia, e rappresenta il martirio di San Lorenzo, mano dell'incomprabile Tiziano, e di tal maestria lavoro, che dove i dipintori a lui danno infra gli altri di primo conto il pregio del colorire, non sanno che nuova flode gli si aggiugner per questa meravigliosa, il cui colorire è tingere. Ivi l'occhio non altrimenti che se mezzodì fosse in un bujo di mezzanotte, va tentane cercando quel ch'è una dilettevole pena averlo davanti e non vederlo. Ma colori e lumi, magistero d'arte che rappresenti, non dico la piena notte delle tenebre esteriori in che si gittano i malvagi, ma il tramontar dell'ultimo di d'un uomo del mondo in punto di morte, sicché compartito quel lume delle cognizioni che egli ha, con quelle tenebre dell'orrore che velano quell'infelice anima, se ne vegga l'istoria tanto che bastevolmente s'intenda, non m'è fiore avvenuto di trovarlo appresso veruno⁵⁷².

Il Bartoli, che si appresta qui a descrivere l'impressione terrificante di un uomo in procinto di morire, con sottile intelligenza letteraria sfrutta il *topos* della *meraviglia* dell'immagine notturna (tra *istoria* e *capriccio*) per costruire un'ardita metafora giocata sul rapporto tra tenebra dipinta e tenebra interiore e la pittura della *notte buia* diventa il pretesto, simbolicamente coerente, per un'ulteriorità descrittiva che mentre ne raccoglie la fortuna critica ne approfondisce il significato letterario, appunto retorico, secondo una poetica ormai tipicamente barocca⁵⁷³.

⁵⁷² Bartoli D, *L'uomo al punto*, ed. consultata a cura di Adolfo Faggi, UTET, Torino 1930, pp.71-72.

⁵⁷³ Su questi temi si rimanda agli studi di Floriana Conte. Conte F., *Sondaggi sul lessico efrastico nelle "Opere morali" di Daniello Bartoli*, in Casale V., D'Achille P., a cura di., *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia : dissimmetrie e intersezioni* ; atti del III Convegno ASLI, Associazione per la Storia della Lingua Italiana, (Roma, 30 - 31 maggio 2002), Cesati, Firenze 2004 pp.243-256

3. Terribilità sublime

Tra i concetti che la storiografia ha rielaborato e che è ancora al centro della disamina critica, il più prorompente è senza dubbio quello della *terribilità*, che compare in tutta la sua forza polisemica prima di tutto nelle *Vite* di Vasari, ma che è sviluppato concettualmente soprattutto nell'*Aretino* di Dolce e in altri autori del Seicento (Malvasia, Ridolfi, tra gli altri) con implicazioni espressive eterogenee ma coordinate. Il motivo della fortuna contemporanea del *terribile* inerisce la sfumatura psicologica del linguaggio figurativo che da esso affiora, così da problematizzare la genesi storica di concetti estetici posti oggi in primo piano dalla critica, dai temi dell'orrore, della paura, e dello spavento a quelli relativi al recupero della genesi storica del sublime longiniano⁵⁷⁴, le cui implicazioni potrebbero aprire spiragli critici di notevole interesse, soprattutto se pensati in rapporto a quell'idea essenziale che inerisce l'energia della forma, la sua "azione" immanente, il suo neoplatonico *furor*⁵⁷⁵. Sono del resto gli intellettuali aristotelici a riscoprire l'efficacia dello scritto di Longino o di Falereo: Robortello, Vettori o Falgano, tra Padova e Firenze, su tutti⁵⁷⁶. Terribile, indefinito, oscuro, grande, sublime; tutte categorie che intessono un reticolato concettuale il cui perno non è altro che la dinamica relazionale con lo spettatore, il suo coinvolgimento complesso, aprendo di fatto ai temi che saranno nel cuore della teoresi tridentina.

Ad ogni modo, all'ambito della retorica antica era stato ricondotto il significato originario della *terribilità* da parte di Jan Białostocki: il termine greco che ne traduceva l'effetto era a suo avviso δεινός, che nei trattati di Falereo, Demade, Dionigi, Longino ed Ermogene traduce diverse esperienze emozionali, tutte pertinenti al vocabolario di equati come fremito, paura o sgomento⁵⁷⁷. Gianni Carlo Sciolla spiegava il *terribile* attraverso la medesima parola ma facendola venire dal contesto tosco-romano di attinenza

⁵⁷⁴ L'attualità della nozione contemporanea di sublime ha favorito infatti una riscoperta antica del termine con le diverse implicazioni e sfumature di senso. Su questo tema esiste una bibliografia ampia, su cui torneremo: per ora, sembra di poter ricordare per l'attenzione di metodo e la cronologia storica in cui la distende Costa G., *Il sublime e la magia : da Dante a Tasso*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1994. Molto utile per come problematizza il sublime tardo-cinquecentesco è lo scritto recente di Lehtonen K., *Peri Hypsous in Translation: The Sublime in Sixteenth-Century Epic Theory*, in "Philological Quarterly" 95.3/4, (2016). Si rimanda alla questione trattata più da vicino in V.3-3.3.

⁵⁷⁵ Gründler H., "Orrore, terrore, timore" : *Vasari und das Erhabene* in Eck C. van., Brussels S., Delbeke M., Pieters J., a cura di., *Translation of the sublime : the early modern reception and dissemination of Longinus' "Peri Hypsous" in rhetoric, the visual arts, architecture and the theatre*, Brill, Leiden 2012, pp.83-116.

⁵⁷⁶ In particolare quest'ultima opera, che è una traduzione in volgare dello scritto di Longino, dimostra la percezione dell'importanza del trattato nella Firenze medicea. Il manoscritto è datato al 1572 e conservato presso la Biblioteca Nazionale di Firenze: *Libro della altezza del dire di Dionisio Longino Rhetore tradotto dalla greca nella Toscana lingua da Giovanni di Niccolò da Falgano Fiorentino*, in Firenze l'anno D.N.S. MCLXXV, MS Magl. VI, 31. Sul Falgano. Cardillo A., *Giovanni da Falgano, Libro della Altezza del dire : per l'edizione del volgarizzamento del Peri hypsus de ps. Longino*, in Giulio R., Salvatore D., Sapienza A., a cura di Macramé. Studi sulla letteratura e le arti, tomo I, Liguori, Napoli 2010

⁵⁷⁷ Białostocki J., *Terribilità*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes : Theorien und Probleme*, vol.3, 1967

micelangiotesca via *Poetica* aristotelica, che ne impiegava l'uso a proposito della tragedia mettendone in rilievo l'accezione relativa al timore, alla paura: è, per esempio, il *tremendo* (δεινός) del figlicidio di Medea⁵⁷⁸. Il flusso terminologico messo in rilievo dagli studi citati sembra spiegare molto bene la permeabilità del concetto moderno di *terribile*, anche se la polisemia dei suoi significati non traduce univocamente un vocabolo: Pietro Pagano (1572) rende il δεινός di Longino con *terrore*⁵⁷⁹, ma nella traduzione in volgare di Bernardino Segni della *Poetica* il *terribile* traduce non il δεινός ma il φοβερός di 52b e di 53b⁵⁸⁰. Più in generale il *Vocabolario* degli Accademici della Crusca (1621) rende il *terribile* definendolo essenzialmente come ciò che porta terrore⁵⁸¹.

Calata nelle storiografie artistiche, la nozione del *terribile* assume una rigogliosa polifonia di sensi, che rende difficile cogliere un valore unitario, anche se sembra prevalere una doppia dimensione espressiva, tanto relativa alla nobiltà degli artisti e il loro virtuosismo (Hollanda nei *Dialoghi romani*), quanto inerente lo scuotimento emozionante derivato dallo stile elaborato da alcuni (su tutti Michelangelo), anche se a questi fili se ne associano altri che mostrano la permeabilità di natura e artificio facendo appunto del *terribile*, una delle categorie più interessanti per descrivere il *furor* e il *pathos creativo* diffuso nelle concezioni del tempo. Proprio perché caratteristica micelangiotesca per eccellenza, il *terribile* diventa in Vasari uno dei più alti raggiungimenti dell'artisticità⁵⁸².

Nell'uso del termine *terribile* la prima impressione che si riceve riguarda la natura, prima portavoce della *terribilità*⁵⁸³. Terribili infatti, tanto belle quanto spaventose, sono le selve del Francia da cui fuggono gli animali impauriti: “cosa terribile, spaventosa e veramente bella, che fu stimata assai per il tempo consumatovi sopra nelle piume degli uccelli e nelle altre sorti d'animali terrestri, oltre le diversità delle frondi e rami diversi che nella varietà degli alberi si vedevano”; terribili sono le tempeste del mare e della terra, “terribilissimo” è il fuoco che annienta il Fondaco dei Tedeschi a Venezia, ma “grandissima e terribilissima” è anche la fabbrica di San Pietro cui aspira Giulio II, quasi evocando una maestosità immane e impressionante. Non diversamente usa le parola Antonio Campi nella *Cremona Fidelissima*, associando diverse volte la terribilità alla natura: sono terribili le comete, i terremoti, è terribile il vento. Per Vasari tale enfasi intimidente la si ritrova eguale nell'animo degli uomini grandi, di cui segna l'aristocratica altezza: Filippo Brunelleschi ha il cuore pieno di

⁵⁷⁸ Sciolla G. C., *Grazia, prestezza, terribilità : definizione e ricezione della pittura in Paolo Pino e Lodovico Dolce*, in “Arte documento”, 14.2000, pp.92-95

⁵⁷⁹ *Dionysii Longini De Sublimi dicendi genere liber a Petro Pagano*, Valgrisius, Venezia 1572, cap.III.1.

⁵⁸⁰ Per esempio il 53b: “Può adunque il Terribile e il Compassionevole muoversi mediante la vista et puossi muovere mediante la compositione d'esse faccende”, cap. XI (Questi affetti si possono muovere in de modi), *Rettorica, et Poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua volgare fiorentina da Bernardo Segni gentil'huomo, & accademico fiorentino*, in Firenze, appresso Lorenzo Torrentino impressor' ducale, 1549, pp.181-182. Il δεινός aristotelico Segni lo traduce con *crudeltà*, Segni, op. cit., p.183r.

⁵⁸¹ *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, appresso Iacopo Sarzina, Venezia 1621, ad vocem.

⁵⁸² Vedere il commento di Paola Barocchi a Vasari G., *La vita di Michelangelo : nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di Paola Barocchi, 5 voll., Ricciardi Milano 1962.

⁵⁸³ Per l'idea di una natura espressiva e drammatica si può vedere Lucas-Fiorato C., *Mer en tempête entre images et textes italiens : du signe à la chose*, in Peyrebonne N. Et Renoux-Caron P., *Le milieu naturelle en Espagne et Italie*, ed. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, pp.157-169.

terribilità perché aspira con la sua grandezza a rendere “finite le cose impossibili”. *Terribile* è l’ingegno di Bramante. È nota la definizione che l’aretino aveva dato di Jacopo Tintoretto, “il più terribile cervello della pittura”, indicando la sintesi di capriccio ed idea del maestro veneziano, ma “terribile” era soprattutto Michelangelo, mosso da un carisma furente, drammatico, riflesso dal carattere austero e severo dell’artista e della sua altezza di pensiero⁵⁸⁴. I passi significativi in questo senso sono molti. A proposito della rappresentazione dei sottinsù, per esempio, l’aretino dice che “si recano in quella difficoltà una somma grazia e molta bellezza, e mostrasi una terribilissima arte”, facendo corrispondere *grazia* e *terribilità*. (1568)

Oltre alla costruzione di una categoria critica di forte impatto, che svela le attese della pratica figurativa orientata ancora ad un’imitazione della natura che fosse sconvolgimento e tremore, il concetto di *terribile* si configura aristotelicamente come una forma della meraviglia e del mirabile, e tocca spesso l’ambito pittorico dell’intensità chiaroscurale e delle ombre. Molto eloquente la descrizione che Cesare Malvasia fa dell’*Assunta* di Annibale Carracci per l’altare Bonasoni in San Francesco: “*terribile* invenzione degli Apostoli che in sì varie ma sì espressive attitudini e *bizzarri* scorti, esprimono la premura nel loro ricerca e la *maraviglia*, e la giudiziosa *licenza* di *sbattimenti* e introduzione di *scappate* di lumi, così mi affatica l’ingegno e m’ingombra la mente, che non so entrarne né uscirne”⁵⁸⁵; dove la terribilità dell’insieme dipende dal connubio di *meraviglia* e di *bizzarria*, di *sbattimento* e di *sfuggimento* di lumi.

Se infatti come abbiamo visto la *grazia* e la *sprezzatura* sono spesso definite da una dialettica di lumi e di ombre densa e marcata, che ne palesa più chiaramente l’ordine, Vasari non mancherà di connettere all’effetto *terribile* anche l’intensione visuale derivata dal forte contrasto luministico, dovuto da una fonte luminosa talvolta derivato dalla semplice intensificazione delle ombre.

I casi più emblematici sono quelli che aprono alla maniera moderna: “Giorgione da Castelfranco, il quale sfumò le sue pitture e dette una *terribil movenza* alle sue cose per una certa oscurità di ombre bene intese”; “aveva veduto Giorgione alcune cose di mano di Lionardo, molto fumeggiate e cacciate, come si è detto, *terribilmente di scuro*: e questa maniera gli piacque tanto che mentre visse sempre andò dietro a quella, e nel colorito a olio la imitò grandemente”. Sono entrambi connessi alla possibilità di costruire il *rilievo* attraverso le ombre, ma è altrettanto chiaro come l’effetto *terribile*, cioè *spaventoso*, *atterrente*, venisse in un certo senso massimalizzato dalla densità dello scuro. Può avere sfumature luministiche anche la nota *terribilità capricciosa* di Tintoretto, per il quale Vasari però non ricorda direttamente il chiaroscuro. Anche Lomazzo a questo proposito ha una posizione analoga, molto chiara quando spiega come rendere le superfici bagnate dai lumi nella rappresentazione della virilità del corpo umano, sottoposto all’azione di Marte: poiché

⁵⁸⁴ Per un lavoro di insieme sulla parola e i suoi usi tra le edizioni del 1550 e del 1568 si veda Barocchi P., a cura di, Vasari G., *La vita di Michelangelo*, p.472 e ss.

⁵⁸⁵ Malvasia C., *Felsina pittrice vite de pittori bolognesi* alla maestà christianissima di Luigi 14. re di Francia e di Nauarra il sempre vittorioso consagrada dal co. Carlo Cesare Maluasias fra Gelati l'Ascoso. Diuisa in duoi tomi; con indici in fine copiosissimi, Vita di Annibale Carracci, Barbieri Bologna 1678.

questo “si restringe facendosi più acuto”, ed “entra in severità e terribilità e forza”, è necessario mostrarlo con tutta la forza possibile, ed è per questo, scrive il milanese, che le superfici si restringono intorno alle membra e innalzandosi da una parte si abbassano dall'altra, “per dove scorrendo il lume fa vedere le membra rilevate e bene sporte di fuori e mostrare il lume per incontro l'ombre acute; d'onde ne risulta che maggior gagliardezza o forza non si può mostrare di quella”⁵⁸⁶. L'invito di Lomazzo rende peraltro conto di un complesso reticolo di rapporti tra l'espressione del corpo, la calibrazione delle luci e l'effetto emozionale che ne deriva: i lumi anzi sembrano quasi impegnati a incrementare l'impressione emotiva dell'immagine. Cesare Malvasia nella *Felsina pittrice* lega il chiaroscuro ammanierato degli affreschi con *Storie di Ulisse* di Pellegrino Tibaldi alla maniera *terribile*: “e ciò è avvenuto pero che non ha usato altro colore che le terre in quel modo schietto ch'elle sono prodotte dalla natura senza merscolarvi si può dire bianco; ma cacciate ne' fondi tanto terribilmente di scuro che hanno una forza e rilievo grandissimo”⁵⁸⁷. Non mancano testimonianze successive alle *Vite* che rendono conto della fortuna del termine: con un aneddoto sul Tintoretto Carlo Ridolfi allineò il *terribile* al *notturno*: Jacopo espose due ritratti nella Merceria, “cioè di se stesso con un rilievo in mano e di un suo fratello che suonava la cetra; erano finti di notte, e con sì terribile maniera dipinti, che fece stupire ognuno. Onde un gentile spirito, rapito a quella vista da poetico furore, così cantò: *Si Tinctorectas noctis sic lucet in umbris/ Exorto faciet quid radiante die?*”⁵⁸⁸. Secondo Malvasia le ombre cui Guido Reni rinuncia, in opposizione alla pratica di Caravaggio, sono “terribili e forzate, artificiose, violente e affettate, che non si vedono naturalmente, salvo che nel caso di rappresentare una notte, un incendio e simili”⁵⁸⁹. Viceversa, la cordialità dei diurni, con i colori “chiari e aperti, i quali cotidianamente si veggono nelle strade, nelle Piazze e nelle chiese”. Per l'opera di Lorenzo Garbieri si squaderna un vocabolario sanguigno ed estremo, fatto di grandezze gravi, potenti: le ombre delle sue notti sono “gagliarde e date fieramente”, “crude”, i suoi spettacoli sono orridi, lagrimevoli, atterriscono e spaventano, con “smoderata terribilità” di tinte caricate⁵⁹⁰. Tutto un senso dell'orrore si apre allo scenario critico, e anche il classico Malvasia comprende la novità di una scelta del genere, forse troppo influenzato da Caravaggio, ma insieme al Tiarini alto esponente dell'arte bolognese post-carraccesca. Scannelli scrive che il rilievo si ottiene per “cacciare più gagliardi scuri ed i chiari”, per cui si deve essere amici della ferezza”⁵⁹¹. Si tratta della maniera forte e gagliarda di Baldinucci, con “forza e profondi scuri”⁵⁹².

Se la *notte* è luogo dell'orrore, la sua tenebra genera spavento, crea sofferenza agli occhi, dolore alla vista, essa è quindi uno spazio della terribilità, e il sovraccaricare lo scuro per fare rilievo o per costruire una retorica dello spaesamento sublime implica un atteggiamento ricettivo verso le espressioni di un emisfero emozionale torbido, fremente, e

⁵⁸⁶ Lomazzo G. P., *Trattato*, Libro quarto, p.236.

⁵⁸⁷ Malvasia C., *Felsina pittrice vite de pittori bolognesi*, Barbieri Bologna 1678.vol.I, p.125.

⁵⁸⁸ Ridolfi C., *Le Maraviglie dell'arte: ovvero le vite de gl'illustri pittori*, Venezia, 1648, II, p.16.

⁵⁸⁹ Malvasia C., *Felsina pittrice*, 1678., tomo II, p.59,

⁵⁹⁰ Cfr. capitolo precedente, paragrafo 3.

⁵⁹¹ Scannelli F., *Il microcosmo della pittura* (1657), ed. a cura di Guido Giubbini, Labor, Milano 1966 p.207.

⁵⁹² Baldinucci F., *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* ..., Firenze 1681 ad vocem.

travolgente come è travolgente la natura. Nella terribilità si gioca cioè tutta l'intensità di un dialogo interno alla natura e la liberazione di un impeto divino, profetico, che la forma d'arte può esprimere nelle linee, nell'impossibilità degli scorci, della maestosità degli edifici, del chiaroscuro accentuato.

Il secondo Cinquecento metterà tale straniante luminismo al centro delle sue ricerche formali. La fortuna della notte in immagine non sembra, in questo senso, prettamente legata alla univoca scoperta del *naturale*, né dell'addensarsi di un'esigenza mimetica preponderante. Piuttosto, alla luce dello sviluppo di retoriche proiettate in termini di coinvolgimento e di pathos, quel naturale vividamente osservato e tradotto in formula emozionale diventava il veicolo per costruire una forma magnifica e dinamica.

La riscoperta cinquecentesca di Longino sembra il frutto di questa tensione, che deriva da un prometeico sforzo ermetico che innalzasse le parole e le aspirazioni. Il *terribile*, in fondo, è aspirazione e fremito, naturalismo vissuto dall'interno, è *furor*⁵⁹³: raccoglie in sé tanto il capriccio sofisticato quanto la meraviglia della disarmonia e dell'impossibile, perché coglie la contraddizione di un universalismo che plasma, muove, atterra. È potenza, forza, invenzione. A connotarlo è l'intensione delle componenti diverse del linguaggio, una sorta di estremismo controllato, una sospensione raccolta nel suo impulso. Il forte contrasto dell'oscurità, con quanto poi poteva derivarne sul piano espressivo ed emozionale ne diventa quindi tra le più piene espressioni.

⁵⁹³ Si veda il capitolo dedicato al *furor* tra Leonardo e Michelangelo nell'Antologia di Giulio Carlo Argan. Argan G. C., *Classico anticlassico : il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Milano 1984.



Pagina successiva:

54 Tiziano Vecellio, *Martirio di San Lorenzo*,
Venezia, Santa Maria Assunta, 1547-1556 (già chiesa dei Crociferi)

Conclusione della prima parte

1. Ramificazioni

Cosa emerge da tutto questo? Sembra che la pittura di forti scuri e di lume, con il suo diretto epifenomeno notturno, acquisti, alla luce di quanto detto, uno statuto espressivo particolare e, in un certo senso, codificato. Ci sembra di avere individuato, finora, diversi piani “ontologici” i cui vertici appaiono di grande interesse storico e teorico. Il primo livello che abbiamo notato è ottico e fenomenico, ed implica una relazione complicata tra lo sguardo e la percezione dell’oscurità e tra quest’ultima e la rappresentazione, il cui referente inevitabile appare, da subito (almeno in teoria) il nero. Un secondo livello implica la coordinazione del rappresentabile sulla scorta di particolari valori estetici, e la notte, disorientando le equilibrate coordinate della cultura scolastico-rinascimentale, ha costituito un caso interessante per la messa a fuoco di una *concordia discors* ricercata dai termini di licenza e sprezzatura. Il tutto ha favorito la fortuna di tipologie pittoriche a lume notturno, il cui referente naturalistico sembra aver convissuto con paradigmi teorici inerenti la ricerca taumastica o variamente espressiva. Intorno alla notte, infatti, viene definendosi una cornice di valori che esulano dalla referenza naturale, o meglio colgono di essa le istanze drammatiche e irrazionali per veicolarle nel tessuto pratico e comunicativo dell’arte. In questo senso, terzo livello, intorno ad una notte d’arte dalla conclamata fortuna, ecco innestarsi tipologie retoriche ed estetiche di impronta aristotelica, coerenti con lo statuto oscillante e larvale del notturno figurativo (oscurità di percezione, *concordia discors*, etc.) e quindi corona concettuale del discorso su di esso. Si tenga conto, a margine, che il dominio figurativo della notte non si limita affatto alla componente pittorica, ma trova un piano di perfetto invero anche nell’ambito teatrale, in rapporto al quale potrebbe essere utile, in future ricerche, approfondire nessi e compatibilità omeomorfiche: basti qui ricordare le scenografie di Leone de’ Sommi e di Arcangelo Ingegneri, per non parlare delle strategie di illuminazione di Serlio, che bene si iscrivono in una diramata riflessione sugli ambienti chiusi che tocca diverse aree del pensiero artistico coevo (tra Francesco I a Firenze e la riscoperta di Confessii e di catacombe)⁵⁹⁴.

⁵⁹⁴ Per l’elemento luministico teatrale bastino alcuni riferimenti specifici: Grazioli C., *Luce e ombra : storia teorie e pratica dell’illuminazione teatrale*, Editori Laterza, Bari 1989. pp.3-8; Maino M., *Il Teatro Olimpico di Vicenza tra visioni prospettiche e sguardo interiore : Ingegneri e le poetiche della luce tra Cinque e Seicento*, in Biblioteca teatrale : rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo, 2013, n. 107-108, pp. 109-126. Le due opere principali a questo proposito: Ingegneri A., *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche. Discorso di Angelo Ingegneri*. Al Serenissimo Signore, il Signore Don Cesare D’Este, Duca di Modona, e di Reggio, per Vittorio Baldini, Ferrara 1598; De’ Sommi L., *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di Ferruccio Marotti, Il Polifilo, Milano 1968.

Notte-maschera, notte capricciosa, notte bizzarra, notte sofisticata, notte orrida, notte dell'orrore, notte del timore, notte della meraviglia, notte mirabile, notte di stupore, notte luminosa, notte che è giorno; e infine, notte sublime, notte terribile, terribile oscurità, terribili scuri. Di tutti questi accordi sfuggenti abbiamo visto la fortuna ricorrente. Sembra lecito quindi poter sostenere che il linguaggio figurativo elaborato a partire da condizioni di rappresentazione notturna fosse intrinsecamente connesso all'esperienza del negativo (fisico, psicologico, spirituale) e che fosse il referente pittorico di uno stato emozionale sospeso, intimamente coinvolgente, scosso: come se attraverso la scelta coloristica e l'elaborazione plastica di lumi e di ombre il pittore disponesse degli strumenti per interagire intuitivamente con lo spettatore toccando sfere emozionali saturnine o ingenerando magnificenza, grandezza, sublime⁵⁹⁵. La fortuna tridentina del notturno, di cui discuteremo nei prossimi capitoli, è pensabile prima di tutto a partire dalla qualità significativa di questo alterato linguaggio pittorico, plasticamente dispiegabile in forme iconografiche varie. Tutto questo aveva portato a naturalizzare sul fronte pratico e teorico la distinzione del notturno tra le forme dell'arte poetica.

Tra XVI e XVII secolo lo scenario pittorico connotato dai lumi della notte sembra essersi ben radicato nelle più varie tradizioni figurative europee e mediterranee. Questa ramificata diffusione è suffragata, sul fronte teorico, dalla naturalità con cui il "tempo di notte" è discusso e analizzato dagli scrittori, espressione di una mera forma di natura e pregevole occasione *ekphrastica*. Dopo che Lorenzo Marucini aveva fatto della "notte" la primizia dell'arte bassanese⁵⁹⁶, e che nell'ambito vasariano si era costruita una retorica dell'arte capace di assorbire le sue varianti più sfuggenti e irrazionali, dall'indefinito dell'oscurità al capovolgimento simbolico della notte, non ci si stupisce quindi che un fiammingo come Van Mander registrasse l'efficacia visuale dei notturni per dilungarsi in belle descrizioni sul colore, né che Von Hoogstraeten⁵⁹⁷ ne facesse uno dei pilastri del discorso sui lumi della pittura, né che Junius ne vedesse la desinenza anticheggiante⁵⁹⁸, né infine che Van Sandrart ne facesse, in ultimo, una categoria di *genere*, come vedremo. Tale diffusione è di fatto il termine del lungo processo, il cammino tra l'invisibile dipinto e la qualità di una forma emozionale.

Possiamo concludere la prima sezione del lavoro annotando quindi in forma breve alcuni dei punti che sono emersi e che fungono da presupposto per le riflessioni che svolgeremo in seguito (aggiungendo alcune sfumature finali).

In primo luogo, si può affermare un dato semplice ma ricco di conseguenze espressive. La cultura teorica rinascimentale ci ha mostrato come la pittura a lume di notte costituisse, di fatto, un problema di ordine tecnico e quindi stilistico, comprensibile al crocevia di istanze molteplici e diversificate, tanto mimetiche quanto concettuali. Non ci fu ovviamente una

⁵⁹⁵ Su questi temi vedere Berdini P., *Notturmi pastorali, scene di genere di Jacopo Bassano*, in Bollettino del Museo Civico di Bassano, N.S. 17/18.1996/97(1998), pp. 83-108.

⁵⁹⁶ Marucini L., *Il Bassano*, appresso Gratosio Perchacino, Venezia 1577.

⁵⁹⁷ Hoogstraeten S., *Introduction à la haute école de l'art de peinture* (1678), tradotto in francese da Jan Balnc, Droz, Genève 2006, capitolo dedicato a Melpomene.

⁵⁹⁸ Junius F., *De pictura veterum libri tres, apud Johannem Blaeu*, Amsterdam 1637, libro III, p.167 e ss.

“prima notte” pittorica che diede inizio ad un “genere puro”, come forse avrebbero voluto i nostri antichi, pronti a reclamare per sé e per la propria tradizione artistica (fiorentina, veneziana o nordica che fosse) una novità di tale difficile risoluzione (appunto Vasari, Marucini, Sandrart). Ma ci fu la consapevolezza crescente di come l’indefinibile della percezione potesse tanto compromettere l’ordine di un quadro, quanto aspirare ad una grandezza e ad una maestà ulteriori. Questo non portava solo a ribadire l’essenziale dell’oscurità anche prescindendo dal suo connotato plastico (il rilievo), facendone anzi uno dei pilastri della modernità dell’arte; ma conduceva anche, ben presto, a sottolineare della notte una qualità virtuosa, inevitabilmente collegata ad un impulso espressivo che sarebbe stato al centro della sua conclamata fortuna e diffusione.

2. Notte come soggetto

Allora il primo punto che affiora dal nostro discorso è relativo al fatto che la *notte* vi emerge come autentico *soggetto* di ricerca artistica. Tale aspetto merita un commento rapido. Non si vuole sostenere, con Gilbert, che sia in gioco un’idea di arte “senza soggetto”⁵⁹⁹: tesi interessante e, si crede, senza dubbio in parte vera, sebbene rischiosamente influenzata dal pensiero estetico contemporaneo, in età moderna non applicabile neppure accettando che la maniera fosse, seguendo Shearman, uno “stile dello stile”⁶⁰⁰. Piuttosto la notte si configura come *soggetto* perché, mobilitando problematiche tecniche molto precise (lo spazio che non si vede, il colore che svampa, il lume che si ritira), si pone come un vero e proprio territorio di esplorazione formale, quasi calamitando l’interesse di una cultura cercatrice di artifici e di “meravigliosa novità”. A cogliere tra i primi tale cesura fu il critico letterario Roberto Battaglia in uno scritto del 1942 dedicato alla *Canzone della notte* di Bernardo Tasso, padre di Torquato Tasso⁶⁰¹. Il Battaglia notava proprio come la stagione del primo manierismo fosse caratterizzata, dal punto di vista lirico, dalla nuova e ricorrente attenzione per la notte e per le sue atmosfere oniriche e tenebrose. La scelta del soggetto aveva a suo avviso una giustificazione nel clima di ricerca di quei pretesti di bizzarria che nella *notte* potevano più facilmente essere alimentati. Per questo, secondo l’autore (e non c’è motivo di essere in disaccordo) “tra i segni più appariscenti che distinguono la lingua del maturo Rinascimento da quella dell’età umanistica vi è la frequenza dei motivi ispirati alla notte”⁶⁰². La voluttuosa notte dell’Ariosto, il *sonetto al sonno* di Giovanni Della Casa⁶⁰³ (1558)

⁵⁹⁹ Gilbert C., *On subject and not-subject in Italian Renaissance pictures*, in “The art bulletin”, n.34, 1952, pp.202-217.

⁶⁰⁰ Cfr. Shearman J., *Mannerism*, Penguin Books, Londra 1990

⁶⁰¹ *Rime di messer Bernardo Tasso divise in cinque libri nuouamente stampate. Con la sua tauola per ordine di alfabetto*, In Vinegia : appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1560, pp.125-129. Edizione moderna consultata, Tasso B., *Rime*, RES, Torino 1995.

⁶⁰² Battaglia R., *La canzone alla notte di Bernardo Tasso*, in *Cultura neolatina : bollettino dell'Istituto di filologia romanza dell'Università di Roma*, n.1, 1942, pp.81-86, p.81.

le appassionante invocazioni di Michelangelo⁶⁰⁴, i cupi “orridi” di Tansillo, tutte esperienze narrative che non si sarebbero potute riscontrare in autori come Boiardo o Poliziano, né Pico né Ficino, attenti piuttosto a riflettere nel *nitore* della lingua e nella *claritas* del linguaggio l’aspirazione aulica ed apollinea della poesia. Vedremo come proprio questo punto, peraltro, sarà al centro della riscoperta tassiana dell’oscurità:

“è un fatto però che non occorre sopravvalutare e da cui non si possono, se non con molta cautela, trarre conseguenze più vaste; in una lirica del Cinquecento, spesso indifferente alla materia che tratta, assai più attenta all’eco delle parole che al loro significato, l’accentuarsi di questo motivo può anche non corrispondere a un rinnovato sentimento della natura, può semplicemente indicare le predilezioni particolari d’un gusto e non ancora le intime scoperte della poesia”⁶⁰⁵.

Quanto ne emerge non può che mostrare importanti convergenze con il discorso intrapreso, perché riflette lo specifico estetico di un tempo, ravvisabile tra i diversi livelli della cultura poetica ed espresso ovunque con un senso di straniante novità⁶⁰⁶. I canti dell’*Arcadia* di Jacopo Sannazaro (1504) non paiono affatto lontani, con la loro virgiliana notte pastorale intrisa di ombre soffuse, dagli echi naturali che i pittori di quegli anni sapevano mostrare a Venezia, a Parma, tra Giorgione, Tiziano, Correggio, Lotto. Ma questa notte limpida di stelle che parlano il linguaggio di una serenità imperscrutabile, è prima di tutto una notte della natura: una ciclicità in cui il ritmo dell’esistenza accoglie uomini e bestie, piante e rocce e campi e boschi. E la *Canzone della notte* di Bernardo Tasso, la *Candida notte e più del dì serena* di Bernardino Rota, l’*Horrida notte, che rinchiuse il negro* di Luigi Tansillo⁶⁰⁷, o il *Sogno gentil che là verso l’aurora* di Bernardo Cappello, il cielo di Domenico Verniero (*Fiammeggiavano in ciel chiare le stelle*), *O notte, a me più chiara e più beata* di Gaspara Stampa, la notte di Panfilo Sasso (*Dopo la notte oscura e tenebrosa*), la *notte* di Giovanni della Casa (*O sonno, o dela queta, umida, ombrosa*), ma anche la *Notte* teatrale di Gerolamo Parabosco⁶⁰⁸: queste notti cantate di amanti e di dolori, scoperte sotto cieli di stelle e di luna, notti di amore, notti petrarchesche⁶⁰⁹. Quasi si percepisce, nelle parole di questi poeti

⁶⁰³ Della Casa G., *Rime e prose*, Impresse in Vinegia : per Nicolo Beuilacqua, nel mese d’ottobre, Impresse in Vinegia : ad instantia di m. Erasmo Gemini, 1558.

⁶⁰⁴ *Delle Rime del S. Berardino Rota*, Terza impressione, Napoli, 1572, p.57.

⁶⁰⁵ Battaglia R., *La canzone alla notte di Bernardo Tasso*, in *Cultura neolatina : bollettino dell’Istituto di filologia romanza dell’Università di Roma*, n.1, 1942, pp.81-86.

⁶⁰⁶ “lo stesso fatto che poeti oscuri e dimenticati trovano di fronte a quest’argomento versi insolitamente densi e vigorosi dimostra che il fenomeno ha origine assai vaste; poichè sono proprio i minori a denotare la diffusione dei motivi sia linguistici che poetici per la loro stessa facilità nell’accogliere i dati d’un clima comune, per la loro stessa funzione di tramite nella storia della letteratura. Si può affermare che in genere, lo sfondo tenebroso di molte liriche del Cinquecento non nasce da una personale sensibilità, ma è piuttosto l’effetto d’una comune ricerca linguistica intorno a quei “tenebrosi orrori”, a quei “taciti silenzi” a quelle ‘notti ombrose’ attraverso i quali si raggiunge con letteraria facilità un tono grave, adatto alle malinconie amorose”.

⁶⁰⁷ La lirica è presente anche in Dolce L., *Rime dei più illustri scrittori napoletani*, 1552, p.9 del volume V.

⁶⁰⁸ Parabosco G., *La Notte. Comedia nuoua*, Motietta, Venezia 1546.

⁶⁰⁹ Molte liriche citate sono reperibili nell’ampia antologia curata da Ponchiroli D., *Lirici del Cinquecento*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1958; Monda D., *Notti amiche notti amate*, in

l'urgenza si andare in profondità, fare della natura lo specchio del proprio cuore, riflettere nella notte le proprie lacrime. Lo spazio *dice* l'emozione. E si comprende meglio, forse, come anche la *notte* di Leonardo ("come figurare una notte"), immaginata in quegli stessi anni, ci chiedesse di avvertire in lei una vibrazione poetica sottile, chiamando una novità del pensiero artistico che si apriva anche ad una novità lirica: dire lo spazio della vacuità. Forse si coglie anche che quelle *nocti* cui aspirava Isabella d'Este, di Giorgione, fossero prima di tutto *notti* di laboratorio pittorico, indagini paesistiche prima ancora che soggetti iconici. *Nocti* cercate perché in sé, in quanto notti, oggetto di interesse⁶¹⁰. Appunto: *notte* come soggetto⁶¹¹.

3. Lux, adumbratio, tenebrae

Proprio lo sviluppo di questa sensibilità sempre più raffinata faceva da sfondo ad altre acquisizioni che sono, rispetto ad essa, decisamente parallele. Dal punto di vista filosofico non si può non cogliere la sempre più vivida presenza dei simboli tellurici e notturni nelle riflessioni cosmologiche. Non solo in Giordano Bruno, che dedicava alle ombre un trattato

Marchetti A., a cura di., *La notte : invenzioni e studi sul nero*, Edizioni Pendragon, 2004, pp.132-153. Sul tema notturno nella tradizione letteraria si ricordano alcuni testi di sicura importanza: Getto G., *Interpretazione del Tasso*, Ed. Scietifiche Italiane 1966 (prima ed. 1951), p.102; Ardissino E., *l'aspra tragedia*. *Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Olschki, Firenze 1996, pp.47-48; cfr. Consolo R., *Appunti sul motivo notturno nella letteratura cortigiana della Napoli aragonese*, in "Giornale storico della Letteratura italiana", CLVI, 496, 1979, pp.524-533. Sul notturno virgiliano, imprescindibile per la comprensione della cultura rinascimentale, si veda Lennox P. G., *Virgil's Night-Episode Re-Examined (Aeneid IX, 176-449)*, in "Hermes", 105. Bd., H. 3 (1977), pp. 331-342. Osmun G. F., *Night Scenes in Aeneid*, in "Vergilius", n.8 (1962), pp. 27-33.

Per questi temi ringrazio il Dott. Matteo Navone, oggi Ricercatore presso l'Università degli Studi di Genova, alla cui tesi di laurea si rimanda, Navone M., *"Era la notte" : il motivo notturno nell'opera poetica di Torquato Tasso*, relatore Prof. Alberto Beniscelli, Università degli Studi di Genova, anno accademico 2004/2005.

⁶¹⁰ Si allude al collezionismo di Isabella d'Este che chiedeva a Taddeo Albani "una pittura de una nocte molto bella et singulare" nell'autunno del 1510, sperando nel suo acquisto a Venezia di quella che era una pensata, evidentemente, come una novità di Giorgione. Albani le rispose che il pittore fece una notte per Taddeo Contarini "non molto perfetta", e quindi non del tutto terminata; aggiunse poi che Victorio Beacharo possedeva anch'esso una nocte, "de miglior desegno e meglio finita", ma che nessuna delle due opere era in vendita, fatte entrambe "per volerle godere per loro". Sul dibattito resta fondamentale Tietze H., Tietze-Conrat E., *The Allendale Nativity in the National Gallery*, in "The Art Bulletin" 31 (1949), pp.13-14. che chiariva come a quell'altezza cronologica Nocte non fosse un vocabolo che valesse per sinonimo di *Natività*, smentendo la tesi che la *nocte* fosse una *notte di Natale*, identificata da alcuni con la Natività Allendale (Pignatti, Zampetti). Il dibattito è ripreso da Nova A., *Giorgione's "Inferno with Aeneas and Anchises" for Taddeo Contarini*, in Ciammitti L., Ostrow S., Settis S., a cura di., *Dosso's fate : painting and court culture in Renaissance Italy*, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Calif., Los Angeles 1998, pp.41-62, pp.50-52.

⁶¹¹ Sull'aspetto, qui sfiorato, di una notte del sogno, si rimanda al libro di Francesco Gandolfo, *Il dolce tempo : Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, prefazione di Eugenio Battisti, Bulzoni editore, Roma 1978

dedicato alla conoscenza dell'uomo (*de Umbris Idearum*), ed indicava la *Notte* come il terzo *Indicibile*, dopo l'Orco e l'Abisso, che spalancava le porte della conoscenza, in una visione che, come notava acutamente Patrizia Castelli, immaginava la Notte come oggetto di contemplazione ("licet contemplanda") e non solo⁶¹². Non solo, si diceva, nella filosofia ermetica neoplatonica del mistico che chiuse il Rinascimento⁶¹³. Ma anche nelle aperture estetiche, altrettanto neoplatoniche, di Tasso o di Patrizi. Così mentre Johannes Kepler poteva parlare del nero appellandolo "tenebra materiata"⁶¹⁴, il Patrizi decideva di stravolgere le concezioni filosofiche aristoteliche rivendicando proprio alle tenebre una qualità attiva ontologicamente riconoscibile e, quindi rilevante anche dal punto di vista estetico. Si può accentare questo aspetto, che sembra molto significativo sotto il profilo generale. Patrizi è il primo che prende le distanze dall'idea aristotelica dell'oscurità come "privazione di luce" per considerare lo specchio negativo del visibile come espresso da *enti* specifici. L'idea sarà ripresa (praticamente plagiata) da Athanasius Kircher nell'*Ars Magna Lucis et Umbrae* che copia i passi di Patrizi alla lettera, condividendo l'idea di una emissione, da parte dei corpi opaci, di una sorta di tenebra concretamente visibile⁶¹⁵.

"Non sunt ergo tenebra, et obscuratio, umbra, umbratioque simplices, lucis et luminis privationes, sed vera sunt entia, qualia dicunt positiva et si pertinacius privationes contenduntur esse: non minus harum quoque privationes erunt radij, lumen, splendor ac nitor"⁶¹⁶.

Dal punto di vista storico non è una novità vera e propria: l'idea di una notte che abitasse i recessi della terra, ovvero gli spazi opachi, si trovava già in Seneca nelle *Quaestiones Naturales*; nelle *Epistolae Morales* di questo compariva inoltre la nozione di una *tenebra visibile*. Come ricorda Edgeworth R. J., l'idea di una luce nera (*atro lumine*), era presente nel Settimo Libro dell'Eneide; così come lo Zohar ci parlava dell'oscurità come di un fuoco nero, all'interno di una tradizione che conduceva fino al *Paradise Lost* di John Milton⁶¹⁷. A ben vedere, l'impressione di una emissione delle tenebre dai corpi opachi era già presente

⁶¹² Castelli P., *Estetica del Rinascimento*, op. cit.

⁶¹³ Si veda il capitolo dedicato al Bruno in Vannini M., *Storia della mistica occidentale*, Lettere, Firenze 2015.

⁶¹⁴ Keplero J., *Ad Vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur*, apud Marnium et haeredes Aubrii, Francofurti, 1604; il linguaggio di Keplero è di forte suggestione: "Si obiciat tenebras esse privationem, non posse ergo fieri positum quippiam, et qualitatem activam, radiantem scilicet, et pingentem parietes: obiciat et ego frigus, quod est mera privatio, et tamen in materiam fit activa qualitas", p.12. Per questi temi vedere Chen-Morris R., *Measuring shadows : Kepler's optics of invisibility*, The Pennsylvania State University Press, 2016

⁶¹⁵ "Nec vero tenebrae, et obscuritas, et umbra, et umbratio, sunt res vere minus constantes, quia lucis eiusque specierum ac prolium dicuntur privationes. Nam si simplices essent privationes, agendi vim, aut actionem haberent nullam Actionem autem in diaphanum habent manifestam. Id enim se ipsis replent, non minus quam lucis proles. Perque ipsum, se se longius propagant; inque brevius se se retrahunt, obscurius et clarius faciunt". Patrizi F., *Francisci Patricii nova de universis philosophia. In qua aristotelica methodo non per motum, sed per lucem, & lumina, ad primam causam ascenditur*, Ferrariae : Apud Benedictum Mammarellum, Anno 1591, I, Panaugia, Liber IV, p.13.

⁶¹⁶ Ibidem.

⁶¹⁷ Queste ultime citazioni sono tratte da Edgeworth R. J., *Milton's "Darkness Visible" and "Aeneid" 7*, in "The Classical Journal", Vol. 79, No. 2 (Dec., 1983 - Jan., 1984), pp. 97-99

finanche in Leonardo, ed era suggerita poi da Gerolamo Cardano, contestato subito da Scaligero anche su questo punto⁶¹⁸. Nelle pagine di Patrizi, però, tale idea coglie una sfumatura di maggiore rilievo, poiché l'estetica della luce proposta dal filosofo di Cherso è tale da fare corrispondere, neo-platonicamente, il Bene e il Bello con essa. *Panangia*, infatti, il tutto-luce, è l'Uno. E nulla può costituirne la negazione⁶¹⁹. In questo modo, Patrizi deve sostenere che la tenebra, per quanto nera, sia comunque una forma della luce e non la sua opposizione: piuttosto il suo grado minimo, un *lumen minus*, ma comunque una forma del lume, ovvero della luce. In questo modo Patrizi "salva" l'Uno, e veicola intuitivamente l'idea di una sostanziale bellezza della tenebra, della qual cosa possiamo legittimamente trarre conseguenze indirette: di fatto, un'estetica contemplativa dell'oscurità come forma, minimale finché si vuole, della luce stessa. Anche Torquato Tasso, nel *Minturno*, giunse a fare della luce il fulcro della sua visione estetica: ma, se la luce sarà visibile (e quindi naturale, al fondo falsa), essa sarà "bella" in una scala che dal sole si porta ai lumi fiochi delle selve notturne:

"Non è dunque uno il genere della bellezza, o univoco, come dicono i filosofi e com'estimò il Nifo; ma come lo splendore de le lucciole e de' funghi putridi, che suol di notte apparire, è diverso dal lume de le stelle o da la luce del sole, così ancor la bellezza de le cose terrene è assai dissomigliante da quella che si contempla ne le forme eterne e divine. E se ciò è vero, quel che per sé è bello non piacerà a' sensi perché non potranno essi darne giudizio"⁶²⁰.

Se invece sarà invisibile, cioè autentica, si coglierà meglio (e qui c'è il *silenzio* Ficino) nella tenebra del Sancta Sanctorum, nel silenzio contemplativo, che accomunava mistici, letterati, e pure filosofi, se è vero come scrive il Clovio, che El Greco amava ritirarsi in stanze buie per contemplare la *luce interiore*⁶²¹.

Tutto questo non esula, in ultimo, dal problema figurativo, perché mostra come il tardo Cinquecento avesse maturato una concezione dell'oscurità che si era fatta densa di possibilità estetiche positive. In un certo senso, questo costituiva il più radicale punto di arrivo delle estetiche rinascimentali. La svolta era addirittura terminologica, perché Patrizi, e

⁶¹⁸ Abbiamo già citato l'*Exercitatio LXXI* in Scaligero G. C., *Exotericarum exercitationum liber XV: De subtilitate ad Hieronymum Cardanum*, 1557,

⁶¹⁹ Per il tema estetico in Patrizi da Cherso, studiato anche per quanto riguarda la luce, vedere Castelli P., *Estetica e gusto nell'opera del Patrizi e nella trattatistica d'arte del Cinquecento*, in Castelli P., a cura di., *Francesco Patrizi: filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, Leo S. Olschki editore, Firenze 2002, pp.103-113. Ryan E. E., *The Panangia of Francesco Patrizi: from the Light of experience to the First Light*, in Castelli P., a cura di., *Francesco Patrizi: filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, Leo S. Olschki editore, Firenze 2002, pp.181-195. Schiffler L., *Idee estetico-poetiche di Francesco Patrizi*, in Castelli P., a cura di., *Francesco Patrizi: filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, Leo S. Olschki editore, Firenze 2002, pp.87-102.

⁶²⁰ Tasso T., *Dialogo del Minturno*.

⁶²¹ Citato in Di Stefano, *Arte e Idea*, op. cit., p.56; con rimando a Gizzi C., *Federico Zuccari nell'interludio platonico del Manierismo*, in *Federico Zuccari e Dante*, a cura di Corrado Gizzi, cit., p. 15.; Riconosciamo l'ispirazione platonica di El Greco, che possedeva proprio l'opera del Patrizi nella sua libreria toledana. Piace ricordare Maestro Eckhart, quando nei *Sermoni tedeschi* insegnava che la *luce*, nella sua dimensione più alta, divina, è tanto sottile che l'uomo non potrebbe vederla nemmeno se si trovasse nella più cieca oscurità.

dopo di lui Kircher, nel momento in cui codificava una sorta di *entità* per la tenebra, ne definiva anche lo specchio qualitativa, chiarendo finalmente il profluvio di parole che precedentemente, tra Ghiberti, Leonardo, e altri, avevamo trovato confuso:

A corpore e contra opaco proles aliae proveniunt. Ac primo emicant tenebrae, radijs respondentēs lucis. A tenebris obscuratio, respondens lumini. Ab obscuratione umbra opposita splendori. Ab umbra, umbratio nitori contrapposita ortum habet⁶²².

lux, lumen, splendor, nitor, (adumbratio), umbratio, umbra, obscuritas, tenebrae

L'*adumbratio* costituisce una sorta di centro diffuso di chiaro e di scuro. Interessante, invece, come si riesca a percepire con più chiarezza la connotazione fluida dell'oscurità (*obscuritas*), che non corrisponde propriamente alla tenebra (*tenebrae*) ma, come il *lume* rispetto alla *luce*, mantiene una qualità estensiva, quasi spaziale, traducendo una sorta di percepibilità epidermica non estrema. Si avverte questo gusto nuovo per le sfumature di sensibilità, che fa da sfondo alle culture figurative internazionali di quegli anni. Si erano date, quindi, premesse poetiche, letterarie, figurative, tecniche, etc., per avviare una nuova fase della fenomenologia pittorica della notte dipinta.

Si attenda ora alla sua esplorazione orizzontale.

⁶²² Patrizi, *Nova De universis*, op. cit., de opacis, 13 r.

II PARTE

Introduzione alla seconda parte

1. centro e periferia

Nel racconto della fortuna storica della pittura a lume di notte, si avverte una decisa consequenzialità tra la germinante esplorazione di stilemi luministici lungo l'arco del secondo Cinquecento in molti centri dell'Italia settentrionale e il momento della loro feconda diffusione a Roma tra la fine del secolo e i primi decenni del Seicento. Tale duplicità sembra configurarsi in forme piuttosto complesse e frastagliate, ma si possono stabilire due assi principali per tentarne, almeno sommariamente, una lettura storica incrociata.

In primo luogo si noterà come, muovendo da premesse figurative prevalentemente nord-italiane (Leonardo, Pippi, Correggio, Savoldo, Lotto, Tiziano, Tintoretto su tutti), si sviluppino a partire dagli anni '60 del XVI secolo sperimentalismi in notturna molto marcati, morfologicamente indipendenti gli uni dagli altri, che segnano un momento epocale nella storia che stiamo narrando, tanto rendendo conto di uno scenario multiforme ma coerente di espressioni parallele, quanto iscrivendosi in una più generale temperie estetica, propensa, rispetto alla moda artistica precedente, ad assumere tinte e coloriture oscure a segno della propria modernità. Le strade del "luminismo" pittorico rappresentato dai pittori che fanno capo soprattutto alle scuole di Tiziano e Tintoretto, di Correggio e di Parmigianino, di Pordenone o di Giulio Romano, assecondano in modi variegati e singolari una comune, ancorché proteiforme tendenza ad assumere nella dialettica perseguita di lumi e di ombre, prescindendo da specifiche iconografie, l'elemento comune di larga parte delle elaborazioni formali del maturo Cinquecento.

Luca Cambiaso a Genova, Antonio Campi e Gian Paolo Lomazzo a Milano, Cremona e Lodi, Carlo Urbino tra Crema e Milano, Girolamo Mazzola Bedoli a Parma, Pietro Maria

Bagnadore e Tommaso Bona a Brescia, Giovanni Paolo Cavagna a Bergamo, Jacopo, Francesco e Leandro Bassano tra Venezia e la cittadina natale, e poi, su scorta tintoretiana e tizianesca, Jacopo Palma il Giovane, Alessandro Maganza e bottega a Vicenza, Felice Brusasorzi e Paolo Farinati a Verona, Lorenzo Costa il Giovane e Teodoro Ghisi a Mantova, fino a Ludovico Carracci e bottega a Bologna, Domenico Monio e il Bastianino o poi Scarsellino a Ferrara, ma anche artisti come Pompeo Cesura tra Roma e l'Abruzzo, o il toscaneggiante Santafede a Napoli. Non è del tutto senza significato che Luigi Lanzi avesse riconosciuto l'origine dell'arte "tenebrosa" a Firenze, al chiudersi del Cinquecento, nella pittura di Ludovico Cardi e di Gregorio Pagani, di cui riconosceva tanto l'apertura verso maniere meno artificiali rispetto ai manierismi passati, quanto una propensione, comune a quel tempo, verso tinte cupe, quasi vedendo in essi lo specchio umbratile di un intero emisfero pittorico e culturale, di quella "setta dei tenebrosi" – dirà – che si sarebbe diffusa per tutto lo stato Veneto e specie in Lombardia⁶²³.

Non si tratta ora, è chiaro, di praticare una ricerca repertoriale che renda conto della presenza più o meno diffusa di immagini "finte di notte", ma di cogliere, piuttosto, i momenti più esposti ad un'inclinazione di stile capace di fare del dialogo della luce e dell'ombra uno degli elementi "parlanti" della ricerca figurativa, accentuandone l'evidenza poetica e, quindi, portando tale dialettica, molto spesso, verso quegli estremi di chiaro e di scuro, di notti atre e di splendori brillanti di cui, lo abbiamo visto, un'intera cultura teorica e pratica aveva preparato i più puntuali presupposti estetici e concettuali. Tra le embrionali proposte pittoriche di fine Quattrocento e l'apogeo tenebroso del primo Seicento, si dà quindi una frastagliata ramificazione di idee visive il cui culmine figurativo appare delineato chiaramente, in termini qualitativi e quantitativi, intorno agli ultimi decenni del Cinquecento in alcune aree dell'Italia settentrionale e, poi, a Roma, al debutto di quella che Choné aveva chiamato "età d'oro della notte".

I casi espliciti di notturnismo figurativo, almeno in un primo momento, sono evidenti e si concentrano in precise realtà culturali. Tra quelli più emblematici uno è senza dubbio relativo all'opera in piccolo formato di Luca Cambiaso a Genova, elaborata in particolare intorno agli anni '70, il quale per la prima volta, anche in relazione ad altre parallele sperimentazioni (Campi, Palma, Carracci), fa dei notturni a lume di candela l'oggetto di una produzione continuativa e organizzata, tanto uniforme da sfiorare la continuità di genere, realizzando dipinti finti di notte abbastanza fortunati da inserirsi fecondamente nelle strade del collezionismo mediterraneo, tra Genova, Napoli Roma e la Spagna.

Di non minore rilievo il caso veneto della bottega dei Bassano, avviata da Jacopo Bassano e proseguita nell'attività di Francesco e di Leandro Bassano, protesa, già con gli anni '70 e soprattutto con il nono decennio, alla produzione di piccoli oggetti devozionali spesso connotati da lumi di fuoco, e realizzati tanto su pietra quanto su tela, in favore, anch'essi di

⁶²³ Lanzi L., *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, opera in più volumi, Moutier, Firenze 1834, vol.I, p.164.

un mercato internazionale definito da un importante baricentro nella Spagna degli Asburgo⁶²⁴.

Anche Antonio Campi, su cui torneremo in seguito, pare riflettere una tendenza simile facendo da indirizzo a molta pittura eccentrica cremonese e non tra Cinque e Seicento (Gatti, Malosso, Cattapane, ma anche Costa o Carracci, etc.), ed instaurando su temi diversificati un'impostazione di stile abbastanza radicale negli scuri delle tenebre da diventare, nelle letture storiografiche più fortunate, la premessa forse più feconda, insieme a quella veneziana, per la comprensione storica del tenebrismo seicentesco e caravaggesco.

Altre circostanze artistiche, del resto, definiscono come queste un risvolto ramificato e reticolare, fondato su assonanze visuali oltre che culturali: le pietre nere di Verona dopo gli anni '80 del Cinquecento, per esempio, o i piccoli dipinti devozionali di Jacopo Palma il Giovane a partire dagli anni '80 del XVI secolo, o i "tenebrismi" carracceschi di un Garbieri o di un Tiarini a Bologna, per non parlare di larga parte della produzione di un Caccia, di un Talpino, di uno Zucco. Forme e tipologie, si è detto, molto diverse, proteiformi, che aprono panorami vasti e complessi, ma che si inseriscono all'interno di coordinate figurative di ampio respiro, costruite nel tempo e gradualmente, come ultimo residuo (lo vedrà bene Scannelli) di una tradizione avviata fin dagli inizi del secolo. Questi notturnismi di fine Cinquecento rappresentano, in un certo senso, l'apice di una dimensione estetica coltivata ai margini di un più evidente purismo classico, un "anti-rinascimento" tenebroso la cui fioritura autunnale nell'ambito dell'umanesimo al crepuscolo di Montaigne, di Tasso, o di Patrizi, attendeva ad esprimersi nei diversi spazi e ambiti del sapere pratico e poetico.

Se tali esperienze sparse "di periferia" si addenseranno soprattutto a partire dalla fine degli anni '60 (Cambiaso, Campi, Mazzola Bedoli), esse diventeranno in un secondo tempo "esperienze di centro" tra gli anni '80 del Cinquecento e i primissimi anni del Seicento, quando verrà sviluppandosi anche a Roma, lentamente e per mezzo di committenze mirate e sofisticati sapori collezionistici, un gusto per la pittura chiaroscurata e tonale settentrionale che, prima con l'apprezzamento dell'opera correggesca poi con la crescente penetrazione di forme pittoriche veneziane (a partire con le piccole opere bassanesche), apriva la soglia di una sensibilità rinnovata sopra e al di là della prestigiosa ma affaticata cultura di maniera⁶²⁵. L'intensificazione romana di attenzioni inedite per la pittura di forti contrasti luministici anticipava di almeno due decenni, quindi, la svolta del Merisi, che si inserisce fecondamente (e con la sua imponente carica eversiva) entro questo temperato processo trasformativo, il quale avrà come protagonisti tanto i toscani riformati (prima il Naldini⁶²⁶, negli anni '80, poi tra XVI e XVII secolo Pomarancio, Vanni, Passignano e

⁶²⁴ Molto utile per una panoramica collezionistica con catalogo repertoriale il libro di Ruiz Manero J. M., *Los Bassano en España, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte e Iconografía, Madrid 2011.*

⁶²⁵ Sulla fortuna dell'opera di Correggio nella Roma della tarda maniera si rimanda allo studio di Spagnolo M., *Correggio : geografia e storia della fortuna* ; (1528 - 1657), Cinisello Balsamo, Silvana 2005. Per la fortuna dei Bassano si rimanda al terzo paragrafo del capitolo VI di questo studio.

⁶²⁶ Zuccari A., *I toscani a Roma : committenza e "riforma" pittorica da Gregorio XIII a Clemente VIII*, in Paolo Ciardi R., Natali A., a cura di., *Il Cinquecento*, Edifir Edizioni, Firenze 2000, pp.137-166.

Ciarpi, etc.) quanto i veneti (a partire con le precoci committenze a Francesco Bassano per il Gesù e per San Luigi dei Francesi), oltre ai fiamminghi e ai tedeschi di varia provenienza (da Gherardo ad Elsheimer a Lastman).

Nel cosmopolitismo “globale” di questa Roma internazionale, sarà soprattutto la maestosa evoluzione del grande collezionismo aristocratico a rimettere al centro la possibilità di una coesistenza in spazi unitari, visivamente connotati come “atipiche incrostazioni musive”, (Donatella Sparti) di oggetti figurativi appartenenti a tradizioni di periferia.

Che nel collezionismo romano si desse - lo sottolinea Spezzaferro - una precisa coscienza della storicità (quasi post-vasariana) dei linguaggi figurativi, talvolta resa visibile all'interno della collezione e che cogliesse di conseguenza indirettamente anche i termini di un'evoluzione di “genere”, è un elemento di grande interesse⁶²⁷. Nella fattispecie del nostro lavoro, non si può non considerare, infatti, quanta parte avrebbero avuto situazioni collezionistiche come quelle romane del primo Seicento per il consolidarsi di un gusto per il dipinto a lume notturno, ormai particolarmente visibile e pensabile, in virtù di una già attiva contezza storica del linguaggio pittorico. Ci si muoveva, in un certo senso, verso il notturno inteso come *genere*, se vogliamo credere alla terminologia adottata da Von Sandrart, che proprio di *genere* parla, e che non a caso si forma in contatto con l'area romana dei Giustiniani⁶²⁸. Le ragioni che hanno condotto a fare del notturno un “genere” alla moda è, in fondo, il tema della seconda parte dello studio.

È infatti a questo punto, al di là di categorie di analisi plurali, che si individua il vertice storico del fenomeno finora osservato: nel momento cioè che ne vede la cristallizzazione in contesti riconoscibili e segnati da coordinate culturali peculiari. Per accorgersene si può prendere ad esempio uno degli spazi più noti e paradigmatici del collezionismo primo-seicentesco di Roma: il palazzo Giustiniani di Roma. Guardando in particolare gli inventari di Benedetto Giustiniani, che ci mostrano già nel 1611 una raccolta plurale e ricchissima, non si può non constatare come la fortuna del genere pittorico in notturna si fosse abbastanza sedimentata nella cultura mecenatizia da corroborare, in maniera evidente sul fronte qualitativo e quantitativo, larga parte della raccolta pittorica di cui il genovese e suo fratello Vincenzo si erano circondati, aprendoci a nitide coordinate di gusto precise nel loro indirizzo complessivo e riscontrabili anche in altri esponenti del clero e dell'aristocrazia del tempo⁶²⁹ (Contarelli, Guastavillani, Bonelli, ma anche il Savoia, A. Del Pozzo, Juan de

⁶²⁷ L'idea è di Spezzaferro L., *Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in Bonfait O., Hochmann M., a cura di., *Geografia del collezionismo*, Collection de l'École Française de Rome, 2001, p.1-23.

⁶²⁸ Von Sandrart J., *Academia Nobilissimae Artis Pictoriae*, Norimberga, 1680, traduzione in latino di Christianus Rhodius; titolo originale, *Academia tedesca della architettura, scultura & pittura*, ovvero *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* Norimberga 1675-79

⁶²⁹ Sono imprescindibili i lavori di Sandra Danesi Squarzina sul soggetto, la quale, soprattutto per Benedetto, annota in diversi scritti la rilevanza della presenza notturna. Imprescindibile è oggi il lavoro archivistico restituito in Danesi Squarzina S., *La Collezione Giustiniani*, 3 voll., Einaudi Milano 2013,

Danesi Squarzina S., *La collezione Giustiniani. Benedetto, Vincenzo, Andrea, nostri contemporanei*, in Danesi Squarzina S., a cura di., in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo dell'esposizione, Roma, Palazzo Giustiniani, 26 gennaio – 15 maggio 2001; Berlino, Altes Museum,

Lezcano o Desiderio Scaglia), come si vedrà a suo tempo. Per quanto riguarda Benedetto si nota chiaramente come la presenza nella sua collezione delle prime opere romane di Michelangelo Merisi, il cui rapporto con i Giustiniani è ormai chiaramente assodato da decenni di lavoro critico, spicchi nell'ambito di una sedimentata e programmatica ricerca dell'oscurità dipinta, quasi a lasciare sospirare l'idea che i suoi fondi neri esplorati per le tele della cappella di San Matteo e sempre più messi al centro di una originale elaborazione stilistica, trovassero linfa vitale e culturale proprio in quelle sale. Basti guardare agli inventari di Vincenzo del 1638 per cogliere, in una situazione di collezionismo tanto vasta quanto variegata, di quanta parte disponessero tipologie morfologiche in notturna: "un quadro sopraporto grande con paesi di notte con l'istoria di San Paolo calato dalle mura di Damasco in una Sporta ... di Antonietto Fiammingo" (n.35, Anthoine van Os), "un quadro sopraporto grande di San Pietro in Carcere con l'Angelo, che lo viene à liberare finto di notte (probabilmente di Gherardo delle Notti, n.75), una copia dalla *Natività di Cristo*, (corrispondente secondo Danesi Squarzina al "quadro della Vergine di notte con il Cristo in grembo, S. Giuseppe con cinque figure grandi e quattro piccoline" di un inventario precedente); per il paragone con *Giuseppe e Putifarre* di Alessandro Turchi non è indicata la notte, nonostante la precisione della descrizione iconografica. "Un quadro grande con l'horatione all'horto di notte dipinto in tela" (si crede di Joachim Sandrart, n.125); il n.116 ci presenta "un quadro di Cristo avanti Caifas di notte dipinto (Gherardo delle Notti); "un quadro grande con l'istoria di S. Pietro e l'Ancilla, che si scalda al fuoco di notte", di Hendrick Terbrugghen; n.156: "un quadro sopraporto grande con la morte di Seneca nel bagno di notte dipinto"; n.166, "un quadro sopraporto della Natività di Christo Nostro Signore e Pastori colorita di notte dipinta in tela, attribuita al Sarzana". E poi ancora nella seconda parte dell'inventario: "un quadro sopraporto meno di mezze figure con l'istoria della presa di Christo di notte dipinto in tavola ... di mano del Pordenone"; "un quadro picciolo con Christo, che fa oratione nell'horto con un'Angelo, che gli mostra li misterij della Passione con diversi Putti Paesino di notte dipinto in rame, di mano di Annibale Carracci"; "un quadro d'una Natività di notte dipinto (o il quadro della Vergine in tela di notte)"; "un quadro d'una Madonna che dà il Latte à Christo bambino et un'Angelo dipinto di notte con una Lucerna accesa ..., che echeggia la Vergine di notte del 1600", "istoria di Christo avani a Caiphaz di notte, un "Christo morto levato dalla Croce di notte" " un quadro di figurine piccole finto di notte". A sfogliare questi esemplari di notturnismo disseminate in una macchina scenica organica e metamorfica come quella della grande collezione barocca, si intuisce quale fosse il grado di elaborazione del tema, tanto stilistica quanto concettuale⁶³⁰. Prima ancora di Vincenzo, era stato Benedetto Giustiniani a

15 giugno 2001– 9 settembre 2001, Milano 2001, pp. 17-45. Vedere anche Danesi Squarzina S., a cura di., in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra (Roma Palazzo Giustiniani, 26 gennaio– 15 maggio 2001; Berlino, Altes Museum, 15 giugno – 9 settembre 2001), Milano 2001

⁶³⁰ È stato giustamente notato a questo proposito il fatto che delle dodici maniere individuate da Vincenzo Giustiniani nel suo *Discorso sopra la pittura* la undicesima si sofferma sull'uso della luce e dell'ombra, dimostrando una ormai affermata sensibilità, "Undecimo modo, è di dipingere con avere gli oggetti naturali d'avanti. S'avverta però che non basta farne il semplice ritratto; ma è necessario che sia fatto il lavoro con buon disegno, e con buoni e proporzionati contorni, e vago colorito e proprio, che dipende dalla pratica di

mostrare una precisa attenzione al notturno, entro il primo decennio del XVII secolo. Nella sua collezione il Cambiaso notturno dialogava con Tiziano (di cui era presente in copia *Martirio di San Lorenzo*), e un Veronese a fondo scuro (il *Cristo morto con angeli* di Berlino), si rapportava con dipinti di scuola toscana (si pensi al *Sogno di Giacobbe* di Ludovico Cardì), fiamminghi (in primis presenza Gherardo delle Notti) e bolognesi come Mastelletta, Garbieri, o il Calvaert. Certo, Benedetto era un caso di eccezione. Oltre ad essere stato tra i primi committenti di Caravaggio, fu direttamente legato ad artisti che fecero del buio il nucleo poetico della loro ricerca pitturale. A Bologna il cardinale aveva stretto amicizia con il tenebroso Garbieri di cui sarà committente in diverse occasioni, ed era stato mecenate attento alle elaborazioni tanto di un Mastelletta, quanto di un Calvaert o di un Tiarini, appunto, artisti particolarmente legati alla produzione di figure dal fondo denso di brume scure e tenebrose. A Roma Benedetto era tra le personalità che avevano guidato, insieme al genovese Domenico Pinelli protettore degli Scalzi, la commissione a Gherardo delle Notti del notturno con *Decollazione di Battista* in Santa Maria della Scala (**fig.77**) e di Gherardo conservava due tele in notturna nella propria collezione (*Liberazione di San Pietro* della Gemäldegalerie di Berlino del 1616, il *Cristo davanti a Caifa* della National Gallery di Londra)⁶³¹, nel momento in cui il fiammingo era maggiormente attivo nella produzione di dipinti a lume di candela. Vicino e protettore degli Oratoriani, era poi in contatto con il Pomarancio, artista particolarmente attento ad una maniera oscura di fondi tetri ed affiatato a committenze filippine tra Roma e Napoli (i Girolamini). Insomma, il cardinale Benedetto, come diceva Malvasia, di dipinti tenebrosi era un cultore ed un ispiratore⁶³², e alcuni spazi del primo Seicento rimarcano l'avvenuta ricezione di un processo a lungo termine, così che il "notturno di maniera antica" ricordato nell'inventario di Giustiniani e gli estremismi pittorici di Von Sandrart venivano a convivere idealmente e a mostrarci una vera e propria parabola storica di una morfologia stilistica peculiare⁶³³.

Da un punto di vista storico, comunque, il gusto soggettivo di cui sopra non appare affatto isolato, inserendosi in un processo che vedeva Roma aprirsi, già con il pieno degli anni '80 del XVI secolo, a formule di stile e di gusto molto lontane dall'antico michelangiolismo ad affresco, e rappresentate, sul piano originale del collezionismo o delle committenze

sapere maneggiare i colori, e quasi d'istinto di natura, e grazia a pochi conceduta; e soprattutto con saper dare il lume conveniente al colore di ciascheduna parte, e che i sudici non sieno crudi, ma farli con dolcezza ed unione; distinte però le parti oscure, e le illuminate, in modo che l'occhio resti sodisfatto dell'unione chiaro e scuro senza alterazione del proprio colore, e senza pregiudicare allo spirito che si deve alla pittura, come ai tempi nostri, lasciando gli antichi, hanno dipinto il Rubens, Gris Spagnuolo, Gherardo, Enrico, Teodoro, ed altri simili, la maggior parte Fiamminghi esercitati in Roma, che hanno saputo ben colorire". Giustiniani V., Discorso sopra la pittura, 1630, in Giustiniani V., Discorsi sulle arti e sui mestieri, a cura di Anna Banti, Sansoni editore, Firenze 1981

⁶³¹ Si rimanda ai lavori citati di Danesi Squarzina, in particolare Danesi Squarzina 2013. Per lo scenario della biografia artistica di Gherardo si rimanda all'aggiornato catalogo della mostra fiorentina: Papi G., a cura di., *Gherardo delle Notti : quadri bizzarri e cene allegre*, (Firenze, Galleria degli Uffizi, 10 febbraio - 24 maggio 2015), Giunti, Firenze 2015.

⁶³² Malvasia, Felsina, op. cit. II., p.298

⁶³³ Non è affatto un caso, e lo rivedremo, che fosse del resto proprio il Sandrart ad immaginare per primo, nell'Accademia Tedesca, una prima embrionale storia del notturno, applicando ad un "genere" quanto Vasari aveva pensato in termini più propriamente formali, stilistici (la "scoperta" dell'oscurità).

ecclesiali – lo vedremo –, da prime presenze lombarde e venete o fiamminghe o toscane, le quali perfettamente integravano tra i propri paradigmi visivi sciografie addensate di tenebre e di penombre, ben più fecondamente elaborate nei decenni precedenti.

Le questioni critiche che si possono aprire a questo punto rappresentano gli snodi fondamentali intorno a cui si sviluppa la seconda sezione dello studio. Come si avrà modo di osservare con maggiore precisione, l'analisi comparata dei casi più significativi di notturnismo figurativo tra XVI e XVII secolo mostra elementi di cultura figurativa accomunati, seppur nella loro diversità, da evidenti coincidenze relative al sottofondo culturale in cui si innestano, dall'atmosfera che ne ha determinato lo sviluppo strettamente legato, almeno nei casi più manifesti, a comuni orientamenti spirituali, nell'Italia della Controriforma. Un caso come quello del Giustiniani, per esempio, la cui riconoscibile "ideologia artistica" (Squarzina) procede da intenzioni religiose il cui orientamento complessivo ha fondamenti di ispirazione mistica (nella fattispecie borromaica e carmelitana), rappresenta un caso singolare e paradigmatico proprio perché mostra intuitivamente la connessione di una determinata linea di gusto rappresentata con chiarezza e le ragioni filosofiche e devozionali specifiche. Il che induce a meditare su ragioni specifiche che siano, almeno in parte, esterne al processo tecnico o poetico o di gusto. In che modo si è giunti a questo apologia figurativa della notte? Come è venuto incardinandosi un tipo figurativo del genere? Cosa ha condotto alle *Glorie della Notte* di Manzini, al *Discorso del Nulla* di Castiglione? Tra gli orientamenti precoci ravvisati tra XV e XVI secolo e tale fortuna della "notte bellissima" si colloca un terreno ampio e scosceso, che attende di essere guardato nelle motivazioni che ne hanno mobilitato stili e linguaggi.

La dinamica centro-periferia cui si è qui accennato comporta quindi una domanda ben più fondamentale, che tenti di incidere le motivazioni profonde che costituiscono la ragione sorgiva della "crescita" formale oggetto di attenzione. In un certo senso, alla luce di una già avviata storia della notte in immagine, ci interessa comprendere perché, in determinati spazi e tempi, si fosse data una tale intensificazione di motivi pittorici sciografici da fare della notte uno dei temi preponderanti di un preciso orizzonte culturale. Portare l'attenzione sui contesti, quindi, da una parte significa osservare la forza culturale germinativa che ha preparato il terreno per l'apogeo tenebrista primo-seicentesco, e dall'altro comporta l'analisi delle ragioni sociali che hanno fatto da sfondo alla sua evidente fortuna.

Da questo punto di vista, però, il percorso tracciato finora non può che risultare parziale, ancorché necessario. La nascita di una codificata pittura tenebrosa è stata finora seguita sotto il profilo tecnico-pittorico e in rapporto a peculiari categorie letterarie e retoriche. Sembra imprescindibile ora un'operazione più penetrante, rivolta ad indagare i luoghi che hanno funto da sfondo per l'evoluzione stilistica che ci interessa seguire. Si dovrà centrare l'attenzione sulle "periferie" di questa evoluzione, decentrarsi nell'attesa che la nostra forma si definisca in relazione ad esse, si radichi vitalmente nel terreno delle propensioni e degli ideali condivisi.

I capitoli che seguono tenteranno perciò di ricostruire di volta in volta alcuni aspetti degli orizzonti sociali e culturali che hanno fatto da sfondo alla diffusione del notturno inteso come *tipo* artistico. Il caso milanese attrae prima di tutto per la risonanza storica a tutto

tondo che ebbe il fenomeno pastorale e culturale di Carlo Borromeo, dal 1564 a capo dell'episcopato ambrosiano con una forza ed un'energia creativa tali da spiegare largamente alcune delle inflessioni di stile che negli ambiti più segnati dalla sua presenza si possono seguire. L'accezione sperimentale e "laboratoriale" (Fumaroli) dell'area settentrionale, connessa da un'intelligenza reticolare, mette in primo piano da un punto di vista pittorico la "svolta" notturna della bottega dei Campi e delle ricerche coeva, che toccano gli stessi Lomazzo, da Monte o, certo, Peterzano, ma sfiorano anche la maniera fosca di Urbini o di Figino. Al paradigma borromaico si associa da vicino la realtà originalissima di Genova, rappresentata in particolare dalla figura di Luca Cambiaso, emblematica di un approccio che, negli ultimi anni di vita, ha interpretato secondo modalità pittoriche pressoché inedite, le aspirazioni e la sensibilità di un'aristocrazia e di un ascetismo filo-iberico destinato ad instaurarsi nella compagine mediterranea con largo successo nei decenni direttamente successivi. Anche lo spazio pittorico di Verona, caratterizzato da un singolare orientamento tra Venezia e Mantova e Firenze, diventava traduttore di un notturnismo devozionale nella sola tendenza della pietra nera dipinta, la cui funzione prevalentemente religiosa non solo avrebbe ribadito la qualità catartica e simbolica della notte in figura, ma ne rilanciava l'imprescindibilità anche attraverso la diversità mediale, o se vogliamo la sua "necessità" contemplativa.

In questi nessi, che paiono rispondere a medesime esigenze culturali partendo da premesse figurative sempre diverse, ancorché inanellate, si può cogliere l'espressione sistemica di atteggiamenti intellettuali, politici e sociali comuni, nel nostro caso rispondenti alla direzione innescata dalle esigenze del Concilio di Trento a proposito dei temi delle immagini, della retorica e della predicazione, che sembrano chiamare ad una meditazione trasversale, intenzionata a coglierne il punto di sutura, o gli omeomorfismi che si dispiegano tra parola e rappresentazione, tra culto e pensiero.

Nello studio di tali "Controriforme", espressioni diversificate di "una Chiesa plurale fin dentro le mura dei sacri Palazzi romani" (Mozzarelli)⁶³⁴, si spera di poter mostrare, senza nessuna pretesa di esaustività, alcuni aspetti considerati emblematici per rendere conto delle cause che hanno fatto da movente e motore alla definitiva acquisizione della notte tra le forme peculiari del linguaggio del tardo Rinascimento.

⁶³⁴ Mozzarelli C., *Chiesa e cultura europea in antico regime*, Mozzarelli C., *Tra terra e cielo : studi su religione, identità e società moderna*, a cura di Danilo Zardin e Franco Buzzi, Milano, Biblioteca Ambrosiana; Bulzoni, Roma 2005, pp.44-45.

V. Religiosità della notte

*L'ermeneutica ha il suo fondamento nel carattere di
infinitudine intrinseca alla parola poetica, da un lato e
dall'altro nella capacità minore o maggiore di aprirsi a
questa infinitudine.*

(Alberto Caracciolo)

1. Alto, altro, oltre

Entrando “nel giardino del simbolo”, come scrive Gianfranco Ravasi, il territorio analitico dell'ermeneutica del sacro rivela negli ultimi decenni “la coscienza della funzione ‘poetica’, produttiva di un senso che va *verso l'alto, l'altro e l'oltre* (corsi nostri)”⁶³⁵, quasi sottolineando la necessaria consapevolezza interpretativa di una pura relazionalità che lega la realtà in un vincolo, per citare Panikkar, cosmoteandrico⁶³⁶. Il *pathos* unitivo del simbolo non è soltanto biblico, e trapassa nel sociale informando la visione simbolica della realtà, estendendosi all'orizzonte del pensiero inteso nella sua interezza verticale ed orizzontale. In questo senso Liliana Moscato Esposito notava con molta finezza come, riconoscendo al simbolo la funzione di procedere dal concreto all'astratto, nella sfera culturale o devozionale l'immagine-simbolo vedesse valorizzata, prima di tutto, la sua connotazione fisica, il colore, la dimensione, la forma, in generale la sua fisicità, la sua *matericità* tangibile, il suo concreto. Se l'immagine è un simbolo, o funziona simbolicamente in rapporto a chi la vive, ovvero istituisce una relazione di ulteriorità e lo integra al rappresentato, ogni suo elemento visivo può e deve legittimamente essere trasfigurato. In modo molto sottile, ne deriva precisamente un vincolo di ordine estetico, e la intuitiva sovra-significazione dell'elemento formale. L'estetica e la storia delle arti ne risulterebbero coinvolte in quanto esponenti di un'indagine che metta la forma al centro del proprio indagare aprendola alle istanze del filosofico o del religioso in quanto partecipi del potenziale immanente dell'immagine.

“Siamo giunti ad un punto, scrive l'autrice, in cui le caratteristiche che rendono simbolica un'immagine o un'espressione verbale mostrano di essere in qualche parte coincidenti con le sue caratteristiche estetiche; si è giunti in altre parole in un punto in cui emerge esplicitamente il concetto di forma come elemento comune al processo simbolico come a quello artistico”⁶³⁷.

⁶³⁵ Ravasi G., *Simbolo ed ermeneutica biblica*, in Melchiorre V. a cura di, *Simbolo e conoscenza*, Vita e Pensiero, Milano 1988, pp.3-30, p.5.

⁶³⁶ Il concetto teantropocosmico informa tutto il pensiero panikkariano e si configura come la compenetrazione relazionale di uomo, mondo e Dio, pensati inseparabilmente gli uni dagli altri, con uno sguardo olistico. Panikkar R., *Visione trinitaria e cosmoteandrica: Dio - uomo - cosmo*, Jaca Books, Genova 2010.

⁶³⁷ Moscato Esposito L., *Sillogismi in erba*, in Greco C., Muratore S., *La conoscenza simbolica*, San Paolo, 1994, p.204.

Senza la chiave simbolica, ovviamente, non sono comprensibili i manuali medievali che si preoccupavano del corretto impiego dei materiali per la realizzazione delle immagini sacre, né si potranno comprendere giustamente le forme dell'arte orientale. Sono temi che confluiscono tanto all'interno di un orizzonte metodologico definito da testi relativi alle tradizioni e alle sapienze rivelate (si pensi a René Guénon, Ananda K. Coomaraswamy, Mircea Eliade⁶³⁸, o Elemire Zolla)⁶³⁹, quanto ad approcci storicistici tesi ad inquadrare il fenomeno religioso muovendo da una prospettiva antropologica o psicologica⁶⁴⁰.

Più radicalmente, muovendo da un fondamento warburghiano, gli studi antropologici di Hans Belting⁶⁴¹ o di David Freedberg⁶⁴², ponendo la questione della funzione dell'opera d'arte in seno a una determinata società e nel suo rapporto con il culto, avevano entrambi puntato l'attenzione, da prospettive diverse, sulla materialità dell'immagine, sul suo valore agente e talismanico, tendendo ad un approccio di metodo che, da parte formalista, stava trovando negli studi filosofici del neo-funzionalismo alcune linee precise di ricerca⁶⁴³. Se, come scrive Noël Carroll, "The functional account says that the artistic form only comprises the elements and relations that are intended to serve as the means to the end of an artwork"⁶⁴⁴, è chiaro come la domanda che possiamo porre ad un oggetto che rivendica uno statuto religioso, abbia a che fare prima di tutto con la sua *forma*, la sua materia, e il suo inter-agire attraverso di essa.

Esattamente per questo, quindi, non si tratterà di leggere formulazioni iconografiche specifiche. Uno sguardo panoramico sulla cultura figurativa che si dipana tra la metà del Cinquecento e l'inizio del Seicento avrebbe mostrato agevolmente come si potesse avvertire una svolta stilistica *di notte* capace di investire di senso rinnovato le tradizionali e consolidate iconografie: è il caso, per esempio, della diffusione di iconografie a lume notturno dell'*Annunciazione della Vergine*, il cui stacco rispetto alla consolidata variante

⁶³⁸ Guénon R., *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Gallimard, Paris 1962. Eliade M., *Images and symbols : studies in religious symbolism*, Harvill Press, London 1961. Moltissimi gli studi di Coomaraswamy relativi alla funzione simbolica dell'arte pre-moderna. Si può ricordare qui in particolare i saggi raccolti in Coomaraswamy A., *La trasfigurazione della natura nell'arte*, a cura di Grazia Marchionni, (prima ed. 1934) Abscondita, Milano 2007.

⁶³⁹ Alcuni spunti contemporanei di questo approccio si rilevano in Cappellini M. R., *Sulle tracce del sogno dell'uomo : a colloquio con Raimon Panikkar tra tradizioni e pensiero contemporaneo*, Mimesis, Milano-Udine 2010. Interessante un confronto con le metodologie critiche iniziatiche di Vacchelli M., *Per un'ermeneutica simbolica : tra filosofia, religione e poesia*, Simple, Macerata 2012.

⁶⁴⁰ Si rimanda in questo senso allo scritto di Gombrich E., *Icones symbolicae : l'immagine visuale nella pensiero neoplatonico*, in AA. VV., *Symboles de la Renaissance*, Parigi 1976, 17-29.

⁶⁴¹ Belting H., *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, Paris 2004.

⁶⁴² Freedberg D., *The power of images : studies in the history and theory of response*, University Chicago Press, Chicago 1991.

⁶⁴³ Sul tema del formalismo contemporaneo e del funzionalismo in rapporto ad esso, si veda Sorce F., *Vincoli del formalismo : la storia dell'arte e il problema della forma*, in Di Monte M., Rotili M., a cura di., *Vincoli*, Mimesis, Udine 2019, pp.415-433. Si veda anche Sorce F., *La forma di Meyer Schapiro*, in Bortolotti L., Cieri Via C., Di Monte M. G., Di Monte M., *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte*, Milano 2010, pp. 135-150.

⁶⁴⁴ Carroll N., *Philosophy of art : a contemporary introduction*, London New York : Routledge, 1999, p.144.

quattrocentesca non ha mancato di incuriosire la critica⁶⁴⁵. Ma è anche il caso dell'attenzione sempre più marcata con cui viene diffondendosi la tipologia del *Crocifisso* a lume di eclisse, talvolta connotato da fondi completamente oscurati, a segno dell'interesse specifico per il momento più drammatico della scena. In altri casi si nota un programmatico scarto rispetto agli scritti evangelici, come accade, per esempio, nel *Battesimo* notturno di Jacopo Bassano, chiaramente disposto a sospendere la *lettera* per suggerire, invece, una *simbolica* della morte battesimale⁶⁴⁶. Più in generale, l'attenzione con cui la storia sacra è messa al centro dell'esigenza pitturale spiega l'inflessione tenebrosa di molte scene della vita di Gesù e una non rara predisposizione per episodi notturni prima meno presenti, dall'*Annuncio ai pastori*, che trova una codifica importante presso i Bassano, al *Cristo e Nicodemo*, tema che avrà fortuna nordica e di cui si conosce un dipinto di Palma il Giovane, tra gli altri. Sono passaggi che trovano senza dubbio riflessi teorici precisi, guidati dalle notazioni enciclopediche di Lomazzo o dal vocabolario ammanierato di Sorte, ma che confermano, in ultimo, l'esigenza di interrogare il *modo* che ne distingue la varietà provando a cogliere secondo quali istanze e moventi la *notte* fosse diventata, tra XVI e XVII secolo, un polo poetico di primaria importanza.

Sul piano storico-artistico Alexander Gauvin Bailey si chiedeva quanto lo studio della tradizione figurativa e architettonica dei Gesuiti, per esempio, potesse essere interrogata a partire dalle condizioni *stilistiche* delle opere da loro commissionate⁶⁴⁷; una domanda con cui Bailey rivendicava all'opera d'arte quella materialità formale che è pensabile essa stessa come generatrice e ricettrice di senso. Questo punto ci sembra estremamente significativo, perché riporta l'attenzione sull'ingrediente stilistico compenetrandolo nell'universale eidetico che lo spiega rivelandolo, facendo di esso il *simbolo* che schiuda tanto al *volere* di un tempo quanto all'energia universale che in un certo senso vi si cristallizza.

Non studieremo la notte come segno, né lo studio sarà orientato a dettagliare la simbologia della tenebra⁶⁴⁸ (aspetto per cui si disporrebbe di un numero ricco di fonti tra Durand, Ricciardi e Kircher, e che non avrebbe mancato di avere una notevole coerenza rispetto alla sensibilità “emblematica” ed “allegorizzante” che intesse quegli scritti⁶⁴⁹). Tenderemo

⁶⁴⁵ Arasse, *Annunciazione*, op. cit., cap.4.

⁶⁴⁶ Sorprendente la lettura che ne fa Berdini P., *The religious art of Jacopo Bassano : painting as visual exegesis*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

⁶⁴⁷ Bailey A. G., *'Le style jésuite n'existe pas' : Jesuit corporate culture and the visual arts*, in O'Malley J., a cura di., *Les Jesuits : cultures, sciences, and the arts ; 1540 - 1773*, 2 voll., Toronto 1989, 1 vol., pp.38-89. Alcuni studi recenti sembra vadano verso la decisa concettualizzazione di questo rapporto: lo scritto di Steven Stowell, per esempio, si era impegnato a guardare le tracce del religioso nei trattati pre-tridentini, indagando gli scritti vasariani da una prospettiva spirituale e approdando ad una idea. Stowell S., *The spiritual language of art : medieval Christian themes in writings on art of the Italian Renaissance*, Brill, Leiden 2015.

⁶⁴⁸ Abbiamo ricordato a questo proposito alcuni testi di riferimento emblematici nell'Introduzione allo scritto. In particolare paragrafo 2. Si possono aggiungere qui alcuni studi focalizzati sull'argomento della Luce e che non mancano di importanti considerazioni sull'oscurità sacrale. In particolare si vedano Dendy D. R., *The use of lights in Christian Worship*, Alcuin Club collections, S.P.C.K., London 1959; Vincent C., *Lumière et luminaires dans la vie religieuse en Occident du XIII siècle au début du XV^{ème} siècle*, Les éditions du cerf, Paris 2004.

⁶⁴⁹ Per esempio Ricciardi A., *Commentaria symbolica in duos tomos distributa*, apud Franciscum de Francischi Senensem, 1591 vol. 1, p.130; Durandus G., *Rationale diuinorum officiorum editum per*

piuttosto a comprenderne l'azione della tenebra, la vitalità espressiva della notte, il suo essere "in relazione", appunto la sua "vivenza" (Panikkar): i modi della sua interazione con lo spettatore all'interno di una circoscrizione culturale specifica, e nello specifico dell'opera figurativa. Se infatti come dice Panikkar il simbolo non è ermeneutizzabile, pena la dispersione dei suoi significati e la razionalizzazione del sovra-razionale, non si tratterà tanto di interpretare la *notte* ma di provare a coglierne l'attività, la forza agente, in rapporto ad uno spettatore chiamato a viverne la potenzialità eloquente, la discorsività. Interessà l'energia ergativa della notte attivata nel corpo dell'arte religiosa.

Prima di fare ingresso nelle teoriche tridentine sulle immagini, che costituiscono un importante presupposto generale dei discorsi che seguiranno, saranno discussi due elementi altrettanto imprescindibili. In primo luogo si analizzerà la vitalità appunto relazionale del simbolo notturno in modo da comprenderne la fecondità trasformativa in uno scenario diacronico e geograficamente plurale. Dall'altra parte verrà considerata per esempi sparsi una primaria riflessione sul tema che anticipi l'esperienza tridentina, per incontrare premesse figurative che fossero già sensibilmente orientate verso un notturnismo spirituale. Si proseguirà con un'analisi sommaria delle concezioni mimetiche del tridentino *sub specie noctis*.

2. Nox illuminatio mea

Per intendere la qualità relazionale e interagente della notte, il modo con cui Ignazio di Loyola parla dell'oscurità è senza dubbio rivelativo. Nel corso delle quattro settimane in cui si svolgono gli *Esercizi spirituali* la tenebra si presenta in due momenti essenziali: solo la prima e la terza settimana, dedicate cioè alla fase purgativa e alla meditazione sulla Passione, sono necessariamente accompagnate dall'esigenza di chiudere le finestre per fare la pratica. Tra "le note complementari per fare meglio gli esercizi": i precetti n.78 e 79 ci dicono che per favorire il pentimento è necessario ricordare la morte e il giudizio, e "privarsi allo stesso scopo di ogni luce, chiudendo finestre e porte nel tempo in cui starò in camera, eccetto che per pregare, leggere e mangiare". Probabilmente si pregava, si mangiava e si leggeva a lume di candela, e per il restante tempo si viveva nelle tenebre. Il ché significava frenare la vista⁶⁵⁰, negare l'organo principale del corpo, l'occhio, nel momento stesso in cui proprio alla vista era demandata la più alta funzione dell'apprendimento e dell'esperienza spirituale. La prima chiusura è relativa, quindi, alla negazione e al pentimento: l'oscurità ovvero la negazione dello spazio e della bellezza è la tenebra in cui si distende e si diffonde il male riconosciuto nell'uomo, ne diventa lo specchio, "l'immagine". Essa agisce catarticamente su

reuerendissimum in Christo patrem et dominum dominum, Hermanus, Vincentiae 1480 Liber 6, cap.72, n.15. Kircher A., *Ars magna lucis et umbrae*, in 10. libros digesta. Quibus admirandae lucis & umbrae in mundo, atque adeo universa natura, vires effectusque uti nova, ita varia novorum reconditorumque speciminum exhibitione, ad varios mortalium usus, panduntur, apud Joannem Janssonium à Waesberge, & haeredes Elizaevi Weyerstraet, Amsterdam 1671.

⁶⁵⁰ Precetto n.81: frenare la vista, eccetto che nel ricevere o congedare la persona con cui devo parlare.

di noi, è pensabile come una qualità che tocca “psicagogicamente” il meditante, fintanto da diventare imprescindibile per la pratica meditativa. Per quanto concerne la seconda settimana degli *Esercizi*, dedicata alla meditazione della vita di Gesù dalla nascita alla Passione, Ignazio ci suggerisce di scegliere in autonomia se “avvalersi dell’oscurità o della luce, del buono o del cattivo tempo tanto quanto la persona che si esercita sentirà essergli di vantaggio e aiuto per trovare quello che desidera”⁶⁵¹. Appare molto chiaramente come l’oscurità sia uno *strumento* atmosferico da manipolare, alla stregua della luce e al fine di ottenere una speciale reazione emotiva capace di veicolare e accompagnare la ricerca spirituale⁶⁵². Molti studi sono stati demandati alla funzione immaginaria degli *Esercizi*, ma pochi si sono concentrati sulla dinamica dell’ambiente adeguato alla rappresentazione interna della fantasia⁶⁵³. Chiudere le finestre, costruire cioè una privilegiata condizione ambientale per favorire un corretto stato emotivo, è tra i risvolti più interessanti degli *Esercizi* ignaziani. Proprio per questo la tenebra è nuovamente ricercata nella terza settimana, che è quella della *Passione*: non “pensieri allegri, anche se buoni e santi, così come sono di resurrezione e di gloria, ma piuttosto inducendo me stesso a dolore, pena e strazio richiamando frequentemente alla memoria fatiche, sofferenze e dolori, che Cristo Nostro Signore sostenne dal momento in cui nacque fino al mistero della Passione, nel quale al presente mi trovo”. Al dolore interno deve corrispondere il dolore esterno, al dolore di Cristo corrisponderà il mio dolore. Non si parla della luce, ma il precetto complementare sottoscrive, nuovamente, di mantenere le finestre chiuse, favorendo una condizione di completo oscuramento. Fuori di me e dentro di me è tenebra⁶⁵⁴. A sostenere la prassi meditativa ignaziana sta la valorizzazione della facoltà immaginativa, ereditata e aggiornata sulla scorta della devozione moderna, così come l’ottenebramento dello spazio poteva fungere anche da preconditione perché la *compositio loci* interna fosse epurata da distrazioni estrinseche, quasi predisponendo la mente purificandola da impressioni che distogliessero la concentrazione sull’immagine, sulla focalizzazione oggetto di attenzione e di meditazione. Non separatamente rispetto a questo elemento, Pierre Antoine Fabre aveva colto l’istanza concettuale del processo rappresentativo del luogo dell’immaginazione, sottolineando come esso ci fosse dato come “schema”, “représentation d’un procédé général de l’imagination pour procurer à un concept son image”, in modo da intendere la valenza eminentemente eidetica del luogo costruito per accogliere le immagini figurate

⁶⁵¹ Ignazio di Loyola, op. cit., seconda settimana, n.130.4.

⁶⁵² Nell’iconografia ignaziana non mancano, d’altronde, importanti momenti dedicati alla preghiera notturna e alla compunzione in uno spazio oscuro o sotto la volta delle stelle. Si può guardare a questo proposito Held J. S., *Rubens and the Vita Beati P. Ignatii Loiolae of 1609*, in Rupert Martin J., a cura di., *Rubens before 1620*, The Art Museum, Princeton University, 1972, pp. 93-134.

⁶⁵³ Si noti la lettura, su cui torneremo, di Magnani L., *Luca Cambiaso tra due “riforme”*, in “Arte lombarda”, 1978, n.50, p. 87-94, che studia la notte ignaziana, in quel caso legandola a Cambiaso, in termini squisitamente meditativi: lo vedremo in seguito.

⁶⁵⁴ Di converso, e a riprova, la *Resurrezione* deve essere meditata godendo la natura in tutti i suoi aspetti. “Servirsi della luce o dei vantaggi delle stagioni, come il fresco dell’estate, e il sole o calore d’inverno, nella misura in cui l’anima pensi o ritenga che sia di aiuto per gioire nel suo Creatore o Redentore”. Può essere utile confrontare quanto scritto con alcuni passaggi di Gallego J., *Vision y simbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, (prima ed. 1984), Catedra, Madrid 1987, pp.242-243.

mentalmente⁶⁵⁵. Così che, per il nostro discorso, il non-luogo (De Certeau) dello spazio chiuso, questo deserto che il meditante ha predisposto intorno a sé negando qualsiasi apparizione gradevole o naturale, forzasse ad istituire un legame reale con il valore concettuale che dispiega la causa spirituale delle immagini interiori, localizzate in scenari atti ad accoglierle e a spiegarle. Per usare la terminologia panikkariana, la notte qui è relazione cosmotendrica. Dal momento che abita l'incontro organico tra l'orientamento consapevole del meditante predisposto all'esercizio spirituale (e quindi sintonizzato con la qualità gnosica e patica del processo trasformativo in cui è immesso), la natura tutta (il cosmo) presente come spazio vuoto e silenziato, e l'istanza spirituale che attira l'esperienza umana, la guida iscrivendola nell'iniziazione fungendo da meta ultima. In essa si dischiude un insieme vasto e articolato (plurale e multiforme) di possibilità interpretative mobili che dipendono da molti fattori pur convergendo, almeno per Ignazio e per la tradizione che rappresenta, su una dinamica purificativa-catarattica e quindi morale-anagogica. Non si tratterà quindi di enucleare singolarmente i diversi concetti che la notte come *segno* lascia trapelare e descrive, ma di cogliere la valenza plastica e indiscernibile dell'impiego spirituale dell'ombra e della tenebra, mantenendone ferma, però, la funzionalità espressiva e quindi religiosa, radicata nell'esperienza dei sensi e poi, di volta in volta dischiusa verso l'alto di Dio e verso il dentro dell'uomo.

Anche per questo nella cultura occidentale la notte si mostra indicata come la circostanza privilegiata per la meditazione e la contemplazione⁶⁵⁶. Tutta la tradizione ascetica cristiana riconosceva alla tenebra una funzione molto precisa per favorire lo sguardo interiore, collegando l'oscurità ad una simbolica iniziatica dell'introspezione e della discesa, e aprendola a letture variegate che non escludono puntuali riferimenti classici.

In questo senso non può non affiorare il fatto che le pratiche ascetiche delle confraternite tardo-medievali, in particolare quelle penitenziali, avessero garantito una premessa spirituale da cui sviluppare più singolarizzate pratiche di preghiera, non da ultime quelle fondate su una dialettica luministica appositamente ricercata. Solferoli Camillocci, stabilendo un nesso forte tra le forme spirituali della modernità e quelle tardo-medievali, suggeriva anche questa chiave di lettura, "importante per comprendere la diffusione di una sensibilità religiosa nuova in alcuni sodalizi laicali degli inizi del Quattrocento ricollegabili alla tradizione flagellante, ma ispirati ad una pratica liturgica dal carattere 'monastico' incentrata sulla meditazione quotidiana dei temi della Passione e su una disciplina praticata in maniera riservata, a lumi spenti e all'interno dell'oratorio, così come faranno i confratelli genovesi

⁶⁵⁵ Fabre P.A., *Ignace de Loyola : le lieu de l'image ; le problème de la composition de lieu dans les pratiques spirituelles et artistiques jésuites de la seconde moitié du XVI^e siècle*, Vrin, Paris 1992. Sul tema dell'interiorità dell'immagine si può guardare anche Papasogli B., *L' espace intérieur entre littérature et peinture : le seuil et la vision*, in Deckoninck R., a cura di., *Emblemata sacra : rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images*, Brepols, Turnhout 2007, pp.253-266.

⁶⁵⁶ Su questo tema si veda Ghisalberti A., *Notte, Silenzio, Tenebra : le allegorie della negazione nella mistica medievale*, in Horn H-J., Weisbaden H. W., *Die Allegorese des antiken Mythos*, Wolfenbütteler Forschungen, pp.97-109. Sulle concezioni medievali della notte sotto il profilo simbolico e non, si rimanda a Duby G., *Dio è luce*, in Duby G., *L'arte e la società medievale*, Roma-Bari, Laterza 1991.

del Divino Amore”⁶⁵⁷. Nel *Zardino de oratione*, tra le opere più diffuse tra Quattro e Cinquecento, la preghiera in solitudine era del resto già ampiamente considerata e consigliata propedeutica per un raccoglimento intimo ed immaginativo, e il monaco spagnolo Garçia de Cisneros, ispiratore anche di San Ignacio, nell’*Exercitatorio Espiritual* non mancava di ricorrere alla formula del salmista: *Nox illuminatio mea*, accentuando una tradizione che passava, senza soluzione di continuità nelle opere liriche e devozionali dell’età successiva.

Come ricorda Guidalberto Bormolini, alle pratiche di ascesi notturna e al disciplinamento del sonno praticato dal monachesimo antico derivavano ampi spazi per la gestione del tempo notturno: una vita dell’oscurità che si impregnava dell’esperienza spirituale facendosene la principale espressione⁶⁵⁸. Tra gli esponenti della suprema filosofia classica Proclo parla della notte come la condizione privilegiata per la meditazione e per la preghiera durante le festività, invece che per il banchetto e per il riposo. La tradizione scritturale ne offre del resto molteplici esempi: tanto nei *Salmi* penitenziali di Re Davide, che traboccano di desinenze poetiche relative alla notte e al sonno, quanto soprattutto nella mistica della notte che affiora nel *Cantico dei Cantici*, non a caso al centro della *Nocte Oscura* dell’anima di Juan de la Cruz, come di altri mistici⁶⁵⁹.

Secondo le letture monastiche la notte è l’ora delle tentazioni per gli uomini sensuali, e l’ora della quiete per l’uomo spirituale impegnato nella vittoria sul corpo. L’impegno della notte è eminentemente contemplativo: secondo San Bonaventura da Bagnoregio, Nicodemo andò dal Cristo di notte “per poter essere più tranquillo e ammaestrato, perché l’ora è quieta”⁶⁶⁰; secondo Alberto Magno la notte deve essere impegnata nella veglia, e così avevano scritto San Paolo, Tertulliano, Evagrio Pontico. Tale disciplina del sonno aveva quindi un ascendente filosofico ed evangelico, e aveva innervato la tradizione ascetica che orientava e ispirava, in virtù della riscoperta delle sorgenti patristiche attuata con il primo Cinquecento, un integrale sistema di vita consacrata e non. Nella fase che ci interessa, non solo questi temi sono ricorrenti nella letteratura agiografica antica (basti pensare alla fortuna tridentina delle *Vite degli Eremiti* di Jacopo da Varagine) e moderna (basterà leggere le vite di Santi come Borromeo o Filippo Neri per rendersi conto di quanto la notte costituisse un momento privilegiato per orazioni e meditazioni), ma non mancano di toccare anche il laicato, ascoltatore di retori e oratori che, di queste tematiche, facevano largo impiego dal

⁶⁵⁷ Solfaroli Camillocci D., *Le confraternite del divino amore nell’Italia del primo Cinquecento*, La Città del Sole, Napoli 2002, p.11.

⁶⁵⁸ Bormolini G., *La veglia e la Kameonia : L’arte spirituale di affrontare la notte e il dormire*, “Rivista di ascetica e mistica”, 2 (2005) pp. 207-236.

⁶⁵⁹ Florez Florez R., *Razon mistica : la experiencia de la interioridad en San Juan de la Cruz y San Augustin*, in AA.VV., *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, 1986, pp.159-208. Su questo tema si rimanda a Ménager, *La Renaissance et la Nuit*, op. cit., pp.180-181. Il riferimento è ovviamente alle opere di Giovanni della Croce, su tutte la *Subida al Monte Carmelo* e *Noche Oscura*; Giovanni della Croce, *Tutte le opere*, a cura Pier Luigi Boracco, Bompiani, Milano 2010. Interessanti i confronti con la lirica mistica dedicata alla notte scritta da parte di un altro frate spagnolo, Fray Luis de León, *Noche Serena*. Si veda su questo soggetto il capitolo dedicato alla mistica nella citata opera di Daniel Ménager

⁶⁶⁰ Bonaventura, *Commento al Vangelo di Giovanni*, vol.2, cap.3.3. con riferimento scritturale: “Nel cuore della notte mi alzo a renderti lode” (Salmo)

pulpito. La divulgazione popolare dei temi che erano stati relativi alla vita monastica poteva operare, in un certo senso, verso un'importante sensibilizzazione sociale rispetto alle questioni ascetiche, comunque messo al centro di una pastorale educativa fortemente sistematizzata intorno ai modelli riferiti al primo cristianesimo.

Nelle *Opere spirituali* del gesuita Fulvio Androzzi, pubblicate per la prima volta presso Pacifico Ponzio nel 1579 a Milano e quindi care all'élite borromaica, si legge che è preferibile praticare la meditazione alla mattina ma in un luogo oscuro, favorendo determinate posture: "il luogo oscuro e solitario aiuta, la figura del corpo hor prostrato, hor con gli occhi in Cielo, o star in piedi o a sede quando non si può star ingnocchione"⁶⁶¹. Per restare tra Genova Milano e Verona, il carmelitano Fra Angelo Castiglione aveva toccato la questione in un passaggio molto denso di una predica tra l'Ascensione e la Pentecoste, recuperabile nella raccolta stilata in forma scritta mentre dimorava presso i Sauli: "L'hora del matutino, scriveva (e aveva detto), e della mezza notte par che sia à questo santo exercitio accomodatissima e attissima". È l'ora, prosegue, in cui Re Davide, sempre occupato nelle imprese del regno, impiegava per "risarcire i danni del giorno" con la preghiera continua e abbondanza di lacrime. "Odi tu, che pensi che la notte non sia fatta, se non per dormire, crapulare e lussuriare". "Levati adunque ancora tu tal'hora di due ò tre hore innanzi giorno massimamente quando intendi di comunicarti, fa della tua casa, Chiesa, e della tua Camera, oratorio: risvegliando anche gli altri a far teco oratione.". La condizione interiore che le tenebre favoriscono assomma diverse intuizioni spirituali. "havrai molte cose in quell'hora della meza note, che ti potranno muovere e eccitare a devotione e componitione : le tenebre, il silenzio, il non sentire strepito alcuno. L'anima all'hora è più pura, lo spirito più pronto e risvegliato". È interessante notare come questa pratica della preghiera notturna, che Castiglione offre senza proporvi l'impiego di immagini né di immaginazione, strumentalizzi la tenebra notturna sia per eccitare l'anima, come se le tenebre avessero un intrinseco richiamo interiorizzante, sia per facilitare un'operazione trasfigurativa dell'immaginazione, ancora una volta, in stretta direzione morale.

"Risguarda il cielo con tanti occhi che lampeggiano. Considera che quei che di giorno scorrevano qua e là, litigavano, contendevano insieme, ballavano e saltavano, giacciono in quell'hora della mezza notte nelli loro letti, come morti nelle sepolture. Considerando questo ti parrà che quell'hora della meza notte ti rappresenti la fine del mondo quando i morti saranno tutti nelli loro sepolchri Tutte queste cose potranno eccitare l'anima tua a divotione e risolverla poi in calde lagrime di componitione. Con tai lagrime potrai facilmenè riconciliarti col tuo Signore, che si diletta quando vede che di quel tempo, del quale gli altri fan tempo di dormire, tu ne fai tempo di piangere, di lagrimare e di sospirare à lui".

Perciò ecco l'appello: "Levati ancora tu, accendi la lucerna della parola di Dio, eccita in te stesso lo spirito della compunzione e sii certo che il fuoco non leva via si ben ruggine dal

⁶⁶¹ Androzzi F., *Opere spirituali, del r.p. Fulvio Androtio. Della Compagnia di Giesu. Divise in tre parti. Prima parte, della meditatione della vita, & morte del nostro Salvatore Giesu Christo. Seconda parte. Della frequentia della communione. Terza parte. Dello stato lodenole delle vedoue, vtili a ogni sorte di persone, che desiderano viuere spiritualmente*, Ziletti, Venezia 1580, parte prima, p.12

ferro come la devota e fervente orazione consuma in noi i vizi e i peccati”. È una rugiada di notturna orazione⁶⁶².

Anche il gesuita Giovanni Battista Velati accentua la rilevanza delle ore notturne per la preghiera. Scrive infatti che “il tempo più comodo è la profonda notte o vicino al giorno, quando tutte le cose stanno in silenzio: e gli spirti dell’uomo sono più purificati”; e la notte diventa qui una condizione necessaria, tanto che “quando vogli ancor l’uomo meditar di giorno, si raccolga più che può in luogo ritirato, chiuda le finestre, o si cuopri gli occhi per non haver da quelli distrattione e gl’altri sensi tutti, per quanto si può raccolti”⁶⁶³. Raccogliere i sensi, nutrire una artificiale cecità, non disperdere la sensualità nelle cose della carne (in senso paolino: l’esteriorità). Non mancherà, è chiaro, un’inclinazione figurativa molto precisa, che viene dalla cultura ignaziana. L’asceta moralista Bonsignor Cacciaguerra, aspirante barnabita considerato da molti un Santo del suo tempo, lo ribadiva con la consueta estrema pervicacia in un’opera molto famosa, pubblicata anche a Genova nel 1558, allineando la circostanza misteriosa dell’oscurità all’immaginario meditativo cristico:

“Lodo ancora molto – scrive – a questa tal persona che è più capace dell’orazione, e introdotta nello spirito, che si lievi la notte, o la mattina a buon’ora (se può farlo) per stare qualche ora sopra del suo cuore, meditando l’acerbissima passione di Cristo; sforzandosi ancora di piangere i suoi peccati; i quali sono stati cagione della sua morte: e, se non potesse attualmente avere le lagrime, al meno si dolga di non poter piangere, supplendo col desiderio, e col cuore; e così contemplando, al meglio che può, e sa, i misteri non solo della passione e morte di Cristo, ma ancora della sua vita; incominciando dal suo umil nascimento in un vil presepio; e discorra nell’altre cose che per nostro amore, vivendo, fece in terra”⁶⁶⁴.

Quanto emerge in particolare, però, è tanto la persistenza di una idealizzazione intimista della notte tenebrosa, che viene a raccogliere, nella sua marginalità, una condizione alterata di esistenza nella quale si mette in cammino l’anima desiderante, quanto lo spazio più indicato per preparare un distacco dai sensi, una “stoica” indifferenza a tutte le cose create, che è considerata il naturale presupposto per onorare la Divinità e per avvertire una vivente simbiosi con la storia della morte di Gesù. E certamente non è cosa ridotta all’abilità o al sacrificio dei presbiteri. Questi devono più degli altri seguire rigide linee di condotta relativamente alla vita notturna: nella Sinodo di Bobbio del 1574 si dice che i buoni chierici, per esempio, “de nocte non exeant domo post primam horam, quod, si necessaria aliqua de causa foras aliquando prodeundum erit, lumine utantur, nec illis se adiungant qui nocte per urbem vagantur cantilantes”. Ma l’impegno all’orazione notturna non esenta la popolazione laica, che anzi è coinvolta direttamente e spinta a linee di ascetismo, tanto attraverso le

⁶⁶² Castiglione A., *Homelie del Reverendo Padre F. Angelo Castiglione carmelitano da Genova, per le Domeniche et tutte le feste principali dell’anno, parte prima. Dal giorno di Natale insino al Venerdì Santo*, con Privilegio del Re Cattolico e della Serenissima Signoria di Genova, Appresso Pacifico Pontio, in Milano 1584, pp.173-174.

⁶⁶³ Velati G.B., *Trattato della Vita spirituale*, controlla, p.493.

⁶⁶⁴ Cacciaguerra B., *Trattato della comunione*, ed.1734, p.4. Il Trattato ebbe molte edizioni nel secondo XVI secolo, soprattutto concentrate tra Milano, Roma e Venezia, con una a Genova presso Bellone nel 1558.

correnti confraternali (il Divino Amore, per esempio) quanto con i consigli reiterati di veglie notturne, secondo la tradizione evangelica, e orazioni nel cuore della notte. In quegli anni era prassi comune, in ambito riformato borromaico, fare suonare le campane delle chiese nel cuore della notte per richiamare le persone alla veglia, soprattutto nei pressi della Quaresima: San Carlo a Milano aveva promulgato istanze di preghiera durante le ore più nere della notte; lo stesso accadde a Bologna sotto la guida del vescovo Paleotti. Agostino Valier a Verona non aveva fatto diversamente, giustificando il suo operato con un opuscolo che ne spiegava origine e significato purificativo⁶⁶⁵.

Per usare la definizione di Vannini, tutto questo rientra nell'ambito di quella "tecnica di direzione psicologica, finalizzata a plasmare o comunque orientare la coscienza nel senso della pietà cattolica"⁶⁶⁶, che trovava nella tenebra, a quanto sembra, uno strumento essenziale per costruire e interpellare le coscienze dei singoli, prima ancora di una *kenosis* radicale della fede verso l'annichilimento, come sarà invece pensato da San Giovanni della Croce o dalla tradizione quietista⁶⁶⁷.

L'ascetismo cosmico e morale che contraddistingue la comprensione simbolica del notturno sul piano religioso lascia emergere la necessità di una colorazione artistica diversa da quella che abbiamo finora individuato come determinante nella formazione di uno stile a lume artificiale. In una fase avanzata, il funzionamento catartico della tenebra ci sembra spiegare nitidamente il senso "naturalistico" del suo massiccio impiego da parte di artisti coinvolti attivamente da committenze "tridentine", in quanto capace di stimolare e indirizzare, seguendo una determinata direzione simbolica, il senso ultimo del rapporto con l'immagine e con la natura che in essa si ripresentava.

3. Momenti del notturno religioso

Lo scenario di testimonianze storiche e teoriche che abbiamo lasciato scorrere nel paragrafo precedente mostra la profonda continuità che sostiene l'appercezione contemplativa della tenebra nella cultura europea, e invita ad un'analisi storica che, muovendo dalle categorie teoretiche già analizzate, tenti un'analisi religiosa del notturno considerandolo in senso diacronico e sincronico, puntando sulla fase di maggior espressione storica senza dimenticarne le origini gradualistiche. Se si osserva la storia del

⁶⁶⁵ Su questo tema si rimanda a Patrizi E., *Educazione*, op. cit., vol. 2, appendice.

⁶⁶⁶ Lo scrive a proposito della mistica ignaziana; Vannini M., *Storia della mistica occidentale*, Lettere, Firenze 2015.

⁶⁶⁷ Le categorie di Vannini a proposito della mistica, divisa tra una mistica del distacco (in cui la notte è simbolo del silenzio e del fondo dell'anima), e una mistica del sentimento, concentrata sull'elemento patico e partecipativo, sono molto utili anche per intendere il *modo* in cui anche la simbolica della notte è apparsa meditata e proposta all'immaginario. Sul tema mistico si può vedere Florez Florez R., *Razon mistica : la experiencia de la interioridad en San Juan de la Cruz y San Augustin*, in Muñoz Luengo J., *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, atti del convegno, Avila 1987, Secretariado Diocesano Teresiano Sanjuanista, Avila 1989, pp.159-208.

notturmo sotto questo profilo, il filo mimetico che abbiamo seguito finora lascia aperta un'aporia profonda su quanto precede la genesi figurativa della notte. Resta ancora da sondare criticamente quanto si ponga ai margini del paradigma naturalistico che ha prevalentemente mosso tanto la storia delle idee artistiche quanto le principali coordinate storico-artistiche.

È d'altronde in questo ultimo senso che, in un passaggio dell'enciclopedia dell'iconografia cristiana, Louis Réau annotava alcune considerazioni sull'importanza del chiaroscuro nella costruzione dell'immagine religiosa, sottolineandone le premesse moderne e proiettandone la massima estrinsecazione durante l'epoca della Controriforma. L'intensità dei temi giustifica una rilettura della citazione:

“le clair-obscur, pressenti déjà par Léonard de Vinci et Corrège, mais développé seulement plus tard, à l'époque de la Contre-Réform, par Tintoret, Caravage et Rembrandt a eu pour l'art chrétien des conséquences encore plus fécondes. C'était déjà beaucoup de renforcer par une savante distribution de l'éclairage, par la concentration de la lumière braquée sur la figure ou 'action principale, cette unité de composition et l'effet sans laquelle il n'y a pas d'oeuvre d'art véritable. Toutefois le plus précieux avantage du clair-obscur, c'est qu'il permet de suggérer le mystère. Comme la poésie, la religion a besoin de s'envelopper de voiles. Un jour trop cru la blesse. Il lui faut l'ombre des nefs, la lumière tamisée des vitraux propices au recueillement, au murmure de la prière, au chuchotement des confessions. Ce mystère s'exprime en peinture par le clair-obscur”⁶⁶⁸.

L'indicibile del sacro, che avvolge l'unità della composizione suggerendo un “mistero diffuso”, troverebbe nell'impiego sapiente dell'accordo luministico lo strumento espressivo più adeguato⁶⁶⁹. Dipinti come il *Sogno di Costantino* o la *Liberazione di San Pietro* avevano già un secolo prima o più mostrato come una consapevole dialettica di lumi e di ombre potesse agevolare la rappresentazione dell'epifania del divino nel cuore di una notte oscura, palesando molto bene le possibilità icastiche della luce e della dialettica sciografica che la maniera moderna aveva scoperto e approfondito con inaudita fiducia nelle possibilità del linguaggio artistico, del suo *miracolo*. In questo senso, la dinamica interpretazione “oscura” che abbiamo affidato a Vasari, può essere letta a buon diritto anche alla stregua una speculazione su una tecnica del discorso pittorico che, nella magnificazione del rapporto tonale e del timbro luminoso incideva una realtà artistica sempre più propensa ai sacri

⁶⁶⁸ Réau L., *Iconographie*, vol.I, p.463.

⁶⁶⁹ La permeabilità tra notturno e Controriforma è tema particolarmente significativo proprio in virtù dell'evidenza con cui la dialettica cromo-luministica del secondo Cinquecento si coestende rispetto alla diffusione dei temi tridentini legati all'immagine, su cui torneremo. Questa concordanza è ravvisabile in molti scritti relativi allo stile tridentino. Le considerazioni di Eugenio Battisti, Michel Hochmann, Maddalena Spagnolo, Lauro Magnani, Maurizio Calvesi, Maurizio Fagiolo Dell'Arco, Paolo Prodi, e molti altri, saranno di volta in volta ripresi nelle pagine che seguono. Si possono ricordare qui alcune riflessioni che hanno indagato frontalmente il tema mettendone in luce svariate potenzialità formali e contenutistiche. Tra i già citati, senza dubbio si deve ricordare l'articolo di Rzepińska M., *Light and shadow*, op. cit.; il capitolo IV di Ménager D., *La Nuit de la Renaissance*, Droz, Genève 2005, pp.151-192. Va nel dettaglio del problema Borchhardt-Birbaumer B., *Braunlicht und Seelenfunke : das Nachtstück zur Zeit der Gegenreformation*, in Schuster P. K., Vitali C. a cura di., *Die Nacht : Bilder der Nacht in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, catalogo dell'esposizione, Monaco, 11 gennaio 1998 – 07 febbraio 1999, Monaco 1998, pp. 83-94

sospiri della lirica e della devozione. E la fortuna delle sue composizioni religiose (per esempio l'*Immacolata Concezione* dei Santi Apostoli, o la *Resurrezione* di Santa Maria Novella), distinte da forti contrasti e seguita dalle esperienze artistiche di pittori come Naldini, Poppi, o Ligozzi o Stradano, pare confermare come tale insistita dialettica fosse particolarmente appropriata per dare forma all'evento sacro⁶⁷⁰.

Come suggerisce Réau, focalizzare l'attenzione sul notturnismo tridentino di fine Cinquecento implica però, al contempo, uno sguardo panoramico sui precedenti risvolti artistico-religiosi che ne hanno costituito le premesse figurative, tanto vedendone la pregnanza nel corso del primo Cinquecento (Leonardo, Correggio, Tiziano, etc.), quanto operando un ulteriore approfondimento sulle eccezioni "sciografiche" pre-moderne, in virtù della persistenza trasversale con cui la notte del sacro è stata meditata nel farsi della cultura europea. Le riforme cattoliche del tardo XVI secolo proseguono e concludono del resto dinamiche ben più antiche di cui è intriso già il Medioevo: "la fase che si è aperta con l'età delle riforme religiose del XVI secolo rappresenta soltanto l'ultima parte di un ciclo secolare che ha le sue radici nella storia precedente del Medioevo, nella nascita dell'individuo occidentale, nella storia della scienza"⁶⁷¹. Tale continuità poteva esplicitarsi o sotto il profilo di un recupero di forme, come Zeri riconosceva in certo misticismo astrattivo della Roma farnesiana, o nella coerenza di un concettualismo primitivo riconoscibile tanto nelle arti quanto nella letteratura, quanto nell'idea di ristabilire regole di partecipazione all'immagine, già perfettamente elaborate con il tardo-Medioevo e mai del tutto sopite, ma rimesse piuttosto al centro della funzione retorica ed emozionale della rappresentazione, nel contesto che ne rivendicava un funzionamento programmato. Come scrive del resto Bert Treffers "il tardo Cinquecento e il Seicento non possono essere definite semplicemente come ere 'pre-moderne', esse erano pur sempre radicate in una lunga tradizione medioevale, a cui si sentivano ancora legate"⁶⁷².

3.1. Primordi

Il tema dell'oscurità dipinta può essere guardato nelle età più antiche isolatamente rispetto alla componente mimetico-narrativa che si sarebbe sviluppata dal *De Pictura* in poi.

Si tratta di un tema estremamente complesso, cui si vuole qui solo accennare in riferimento ad alcuni elementi che sono comparsi sullo schermo delle nostre riflessioni precedenti e che hanno suggerito, nell'insieme, stante la simbolica interiorizzante e tropologica della notte, alcuni aspetti potenzialmente non marginali per seguire un percorso di analisi che non si riduca alla comprensione imitativa del notturno. A questo proposito potrebbe essere di estrema utilità seguire la genesi e lo sviluppo, nell'ambito dell'arte religiosa, dell'impiego

⁶⁷⁰ Su questi temi sono utili le riflessioni avviate per l'esposizione Falcinai C., Natali A., Acidini Luchinat C., a cura di., *Il Cinquecento a Firenze : "maniera moderna" e controriforma*, Catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 21 settembre 2017-21 gennaio 2018, Mandragora, Firenze 2017.

⁶⁷¹ Prodi P., *Introduzione : storia, natura, pietà* in Prodi P., *Arte e Pietà nella chiesa tridentina*, p.47.

⁶⁷² Treffers B., *Caravaggio e il sacro : dall'arte dell'inganno all'inganno dell'arte*, Herald Editore, Roma 2015, p.2.

iconografico del fondo scuro. Lungo la nostra trattazione, abbiamo individuato già alcuni esemplari pittorici che, in questo senso, sono apparsi di grande rilievo. La concezione plastica dell'ombra elaborata sui primi anni del Cinquecento, in particolare da Leonardo, sembra a tal punto avere favorito l'approfondimento dell'utilizzo di strategie visive impegnate dall'oscurità del fondo che i fondali scuri precedenti, laddove connessi ad iconografie cristiche, inducono con più profondità a riflettere sulle eventuali ragioni teoriche che vi sottendono.

I primi fondi scuri, si diceva, emergono quindi in connessione decisiva con le immagini patetiche del Cristo, e a partire dal tardo Trecento con un'importante accentuazione quattrocentesca. Un caso particolarmente interessante inerisce l'*Ecce Homo* di Pietro Lorenzetti, realizzato nel 1330 e conservato al Museo Lindenau di Altenbourg⁶⁷³. Qui, il *Cristo morto* è presentato secondo la tradizionale iconografia dedotta dall'icona bizantina dell'*Akra Tapeinosis* (*la Sacra Umiliazione*), ma risulta descritto in un aristocratico ed intuitivo naturalismo mentre si affaccia alla nostra meditazione dalla finestra-sepolcro incisa nell'oro del fondo, stagliandosi sul colore nero senza profondità che riempie il vano illusorio della tavola⁶⁷⁴ (**fig.58**). La tavola dei Musei Vaticani con *Crocifissione Madonna e San Giovanni Evangelista* di Andrea di Bonaiuto, datata al 1370 (**fig.55**), si mostra oggi corredata da un fondo nero, sebbene la critica non sia stata concorde nell'ascriverne il tono grave all'originale, immaginato con fondo d'oro⁶⁷⁵ (nonostante la pagina miniata di stesso autore conservata alla János Scholz Collection sembrerebbe ribadire la medesima intuizioni figurativa "scura"⁶⁷⁶). Lo stesso problema lo notiamo nella tavola con *Crocifissione con Madonna e San Giovanni* degli Uffizi realizzata da Nicolò di Pietro Gerini di inizio Quattrocento, per la quale è stata sottolineata l'originale matrice o azzurra (azzurrite) o dorata del fondo, ma che oggi si presenta, non in difformità con le quasi coeve iconografie della Passione, a sfondo scuro (si pensi agli affreschi di stesso autore presso Santa Croce a Firenze)⁶⁷⁷. Altri fondi neri si trovano in immagini dalla patente connotazione mnemotecnica: la paletta dell'*Uomo dei dolori con Vergine San Giovanni e gli strumenti della Passione* di Roberto Oderisi dell'Harvard Art Museum di Cambridge, datato al 1354, sembra farne un impiego comodamente astrattizzante⁶⁷⁸.

⁶⁷³ Pietro Lorenzetti. Sul retro dell'*Ecce Homo* è situata una Madonna con Bambino. L'opera di Lindenau è citata da Monciatti A., *Pietro Lorenzetti*, in Frugoni C., op. cit., pp.81-83.

⁶⁷⁴ Sul tema dell'evoluzione si rimanda al recentissimo lavoro di William Barcham e Catherine R. Puglisi, *Art and Faith in the Venetian World Venerating Christ as the Man of Sorrows*, 2019.

⁶⁷⁵ Cfr. scheda n.118 relativa in Offner R., Steinweg K., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, pp.164-165. Volbach, Andrea di Bonaiuto 1987; che crede che il nero ricopra il più antico fondo dorato; e D'Achiardi 1929, che pensa il fondo nero come tale

⁶⁷⁶ Cfr. scheda n.119 relativa in Offner R., Steinweg K., *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, pp.166-167.

⁶⁷⁷ Cfr. catalogo web del Museo degli Uffizi: <https://www.uffizi.it/magazine/crocifissione>; cfr. Tartuferi A., scheda in AA.VV., *Acquisizioni e donazioni 2001-2011. Arte dal medioevo al XXI secolo*, Roma 2014, p. 177.

⁶⁷⁸ L'opera di Oderisi è citata e discussa dal punto di vista iconografico in Barcham W. Puglisi C. R., *Art and faith in the Venetian world : venerating Christ as the Man of Sorrows*, Harvey Miller Publishers, London, Turnhout 2019, pp.63-64; Bowron 1990, p. 127, *European Paintings Before 1900 in the Fogg Art Museum: A Summary Catalogue including Paintings in the Busch-Reisinger Museum Cambridge MA*,

Il Quattrocento si era mosso, d'altro canto, su una linea di confine tanto fragile quanto eloquente. Non padroneggiare ancora quella *plastica* dell'oscurità che sarà emblematica per gli sviluppi futuri, aveva comportato una vasta gamma di sperimentalismi chiaroscurali, lo abbiamo visto, quasi indirizzati a sostenere una necessaria condizione atmosferica per il soggetto che la pittura non poteva ancora pienamente definire linguisticamente⁶⁷⁹.

Su queste basi, lo abbiamo visto (cap.I, paragrafo 3.4; cap.II, paragrafo 4.), già il XV secolo conosceva embrionali riflessioni sul tema che si esprimevano nell'impiego di fondi neri in associazione al tema cristico passionista. In alcuni casi il binomio fondo scuro-*Passione* è particolarmente esplicito, come nei semplici dipinti con *Crocifissione* e *Flagellazione* dell'Oratorio del Cristo Risorto di Savona (di primissimo Cinquecento), dove il fondo scuro sembra alludere alla circostanza oscurata della pratica purgativa che accompagnava le meditazioni sulla Passione⁶⁸⁰ (**Fig.60**). Sempre in questo senso, Christiansen metteva inoltre in rilievo la serie tipologica a fondo oscuro elaborata da Antonello da Messina in stretto dialogo con l'arte fiamminga, ed espressione in Italia della diffusione di una religiosità vicina alla *devotio moderna* nordica⁶⁸¹. Nelle sue opere l'immagine di Cristo durante la Passione appare ai nostri occhi isolata da qualsivoglia contesto narrativo per offrirsi, nella sua singolarità, stagliata plasticamente sul piano oscurato e senza spazio dietro di lui. In queste opere di Antonello l'idea di un fondo nero, impiegato altrove per i ritratti della Vergine o per gli sfondi di ritratti di uomini della borghesia, acquista una precisa conformazione estetica che suggerisce tanto una cornice empatetica quanto la richiesta all'osservatore di astrarre l'immagine dal suo pur naturale contesto narrativo per abbracciarla nel proprio emisfero mentale, accoglierla e renderla attiva e partecipante: come scrive Magnani a proposito della funzione partecipativa dell'opera d'arte, "la compresa importanza delle doti mimetiche, di somiglianza con il naturale in funzione di una innovativa forza psicagogica, si pone in rapporto con i caratteri che andavano determinandosi proprio sullo scorcio del Quattrocento"⁶⁸².

1990. Da notare che talvolta, al posto del fondo nero o del fondo variamente decorato, si trovano Scene di meditazione contrassegnate da sfondo stellato, di certo con n senso ornamentale, ma collegabile anche all'idea del cielo notturno: si pensi, oltre alle placchette smaltate di Limoges, alla Scena con Meditazione di Cristo del Libro d'Ore di Charlotte de Savoy, decorato dal Maestro Bedford French (Paris), (c. 1415-1430; New York, Pierpont Morgan Library MS M 1004, fol. 63v)

⁶⁷⁹ Un nesso tra notturnismo e *devotio moderna* è guardata in Lucas-Fiorato C., *Mer en tempête entre images et textes italiens : du signe à la chose*, in Peyrebonne N. Et Renoux-Caron P., *Le milieu naturel en Espagne et Italie*, ed. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, pp.157-169.

⁶⁸⁰ Cfr. Bartoletti M., *Le confraternite di Savona nel caleidoscopio del tempo*, in Bartoletti M., a cura di., *Gli oratori delle Confraternite : un itinerario tra arte, fede e tradizione nel cuore di Savona*, Sagep, Genova 2013 pp.14-25.

⁶⁸¹ Cfr. alcuni aspetti relativi a questo soggetto in Christiansen K., *Tintoretto's 'Christ mocked'*, in "The Burlington magazine", 148.2006, 1244, pp.767-771; Thiébaud D., *Le Christ à la colonne d'Antonello de Messine*, Paris 1993.

⁶⁸² Magnani L., *Immagine, meditazione, visione*, op. cit., p.26. Su questo tema, in generale, si possono guardare anche il bel lavoro di Firpo M., Biferali F., *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Laterza, Bari 2016. Cfr. Niccoli O., *Vedere con gli occhi del cuore : alle origini del potere delle immagini*, Roma-Bari, Laterza 2011.

In alcuni casi era del resto diffuso lo stratagemma iconografico dei tendaggi scuri distesi dietro le immagini sacre, come possiamo dedurre da numerose prove pittoriche del momento. Si pensi alla tavola della *Pietà* di Ludovico Brea conservata al Louvre e databile tra 1480 e 1485 ma soprattutto ad alcuni lavori lombardi, tra cui spicca *l'Ecce Homo tra i simboli della passione* di Bergognone, realizzato nella Cappella del Battistero di Sant'Ambrogio a Milano, nel quale il corpo bianco di Gesù si staglia su una striscia scura rettangolare che attraversa verticalmente tutto lo spazio. Un caso è rappresentato, per esempio, dall'*Ecce Homo* realizzato da Alvise Vivarini del Museo Diocesano di Arte sacra di Bologna. Nella Pinacoteca di Terni è conservata una bella *Crocifissione di Cristo e Santi* realizzato da Niccolò Alunno (**fig.61**), in cui il contrasto luministico tra il corpo bianco di Gesù e il fondo nero della tenda alzata dinanzi ad un fertile e assolato paesaggio abruzzese. Un altro caso estremamente interessante è quello relativo all'*Ecce Homo* con Simboli della Passione di Francesco Benaglio, di collezione privata: con un linguaggio incisivo e dettagliato, di matrice mantegnesca, sotto un "cielo atmosferico", come scrive William Barcham, questo belliniano *Cristo morto* in un paesaggio viene mostrato oppure coperto dagli angeli. Altrettanto emblematico l'*Ecce Homo* che corona la *Madonna con Bambino* di Domenico Morone in Missouri, seguendo una tipologia narrativa che si trova ancora nella Milano borromaica, con formule pressoché inalterate, come si nota nella *Derisione di Cristo* di Aurelio Luini in San Maurizio Maggiore, chiesa interna. Il tema iconografico degli angeli che alzano la cortina nera dietro l'*Uomo dei dolori*, si troverà anche, con una forza impressionante, nella Germania di Lucas Cranach il Giovane, ispirato da valori luterani, in un'opera conservata presso i Klassik Stiftung Weimar Museums, dove sono due angeli mesti ad alzare la quinta teatrale nera⁶⁸³. Questo aspetto non si esaurisce ai Cristi passi, e talvolta si manifesta anche in altri soggetti iconografici, per esempio *Madonne con Bambino*, ma è soprattutto nei temi della Passione che si esplicita con ricorrenza, spiegando anche, al contempo, la scelta del fondo nero applicata a soggetti pietosi. Al di là delle specificità iconografiche, che sarebbe interessante approfondire analogicamente rispetto alle forme della devozione, nella fattispecie eucaristica, spicca il tentativo di associare il nero del fondo all'immagine critica in Passione, suggerendo concordanze lugubre esplicite che spiegano, in un certo senso, anche il valore catartico del fondo nero "astratto".

Sono i temi che ineriscono la vasta portata del dibattito innescato dallo studio di Panofsky sulle immagini devozionali⁶⁸⁴, dove l'origine dell'*Andachtsbilder* era compresa al crocevia di

⁶⁸³ Sandner I., *Veränderungen beim Unterzeichnen in Cranachs Werkstatt and die Arbeitsweise von Sohn Lucas*, in Sandner I., Heydenreich G., Smith-Contini H., a cura di., *Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder*, Beiträge des internationalen Symposiums vom 20. bis 22. März 2014 in Lutherstadt Wittenberg, Hirmer, München 2015, pp.129-130.

⁶⁸⁴ Per uno studio critico sulla storia della problematizzazione dell'immagine devozionale attraverso gli studi di Mâle, Baum, Panofsky, Ringbom, fino a Belting e Freedberg si confronti Skubiszewski P., *Figure devozionali*, "Enciclopedia dell'Arte Medievale" (Treccani 1995). In una realtà bibliografica particolarmente ricca, sono state tratte alcune linee di riferimento da Belting H., *The Image and Its Public in the Middle Ages: Form and Function of Early Paintings of the Passion*, Aristotle D. Caratzas, New Rochelle 1990, (prima edizione 1981). Carruthers M., *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (New York: Cambridge University Press, 1990). Derbes A., *Picturing the passion in late medieval Italy : narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

due discorsi paralleli che venivano ad intrecciarsi⁶⁸⁵. Da una parte la naturale persistenza di iconografie relative al racconto sacro della Passione di Cristo, scene narrative secondo modelli conclamati, e dall'altra la continuativa produzione di immagini dal contenuto dottrinale ed esplicativo, fissate in termini ieratici secondo la tradizione bizantina, fortemente presente nell'arte italiana tra Due e Trecento. Secondo Panofsky il graduale svilupparsi di formule iconografiche relative alla Passione di Cristo deriverebbe dall'isolamento della figura sacra dal suo contesto narrativo, o dall'umanizzazione ed enfasi emozionale delle rappresentazioni icastiche orientali. Ci si può chiedere, e la domanda resta aperta, anche quanto la formazione di fondi scuri legati alle immagini patetiche fossero una delle conseguenze di tale ricercata "destorificazione", per usare la categoria di De Martino, avvantaggiando un isolamento dell'immagine con fine meditativo e al contempo corredandola di una preciso orizzonte sentimentale.

Ad ogni modo, nelle opere di Bellini o di Cima da Conegliano, si nota l'esigenza di incarnare nel colore e nei lumi i profili astratti delle icone, portarli sul piano della natura, umanizzarli e concretarli, da una parte naturalizzando la presenza sacra, dall'altra collocandola in uno spazio ancora atemporale, astraendola dalla cornice del "mondo" per favorire la relazione con il devoto. Come sottolinea Lauro Magnani, "la straordinaria qualità, nitidezza, *facilità* dell'immagine ottenuta con il trionfo primo cinquecentesco della maniera moderna sembra procedere, ancora non toccata da dubbi, in parallelo con l'umanizzazione di una esperienza di devozione religiosa. I raggiungimenti primo cinquecenteschi avevano pienamente affermato la capacità della prassi pittorica di proporre e rappresentare un'immagine per la meditazione e l'immagine della meditazione"⁶⁸⁶.

Si possono ricordare alcuni dipinti: prima di tutto, tra i modelli elaborati da Giovanni Bellini, il *Cristo passo* con Madonna e San Giovanni Evangelista dell'Accademia Carrara di Bergamo (1455-1460), l'*Uomo dei dolori e angeli* del Museo della città di Rimini (1470-75) o il più tardo clipeo con *Cristo morto* del Besançon, Musée des Beaux-Arts. Di ispirazione belliniana, sono imprescindibili alcuni lavori di Cima da Conegliano, come il *Cristo morto sorretto dalla Vergine* del Palazzo di King Jan III di Wilanów (1490), l'*Uomo dei dolori* di Giovanni Santi (1490) o l'*Uomo dei dolori* di Vittore Belliniano della Scuola Grande di San Rocco a Venezia (1516-18). Tra le opere più significative si può ricordare l'*Uomo dei dolori* ascrivito ad Hans Memling del Museo Cristiano di Esztergom (1490 circa), l'impressionante *Cristo deriso* di Jan Mostaert, collocabile intorno al 1510 e contraddistinto da una luce rossa polarizzata nel nimbo di Cristo che illumina i trasparenti angeli intorno a lui; o l'*Uomo dei dolori* della bottega di Albrecht Bouts del Museo Szepmúszeseti di Budapest (1530), in cui il piano corrente nero si impone sullo sfondo ad indirizzare cromaticamente la scena.

Secondo Christiansen sarà soprattutto Andrea Solario, comunque, a partire dagli anni '90 del XV secolo, a sviluppare le diverse declinazioni del tema⁶⁸⁷. Si pensi all'*Ecce Homo*

Significativa anche la rassegna Melion S. W., *Ut pictura meditatio : the meditative image in Northern art, 1500 – 1700*, Emory University, Lovis Corinth Colloquia II, Brepols, Turnhout 2012.

⁶⁸⁵ Panofsky E., *"Imago Pietatis": Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmannes" und der "Maria Mediatrix"*, in *Festschrift für M.J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927.

⁶⁸⁶ Magnani L. G., *Immagine, meditazione, visione*, op. cit., p.24.

⁶⁸⁷ Cfr. D.A. Brown: *Andrea Solario*, Milano 1987.

dell'Accademia di Carrara, ma soprattutto al *Cristo deriso* del Philadelphia Museum of Art. Più in generale, si può aggiungere che l'area lombarda, alla scuola di Leonardo, sarà in questo particolarmente attiva. Si tratta di immagini non-narrative, che rispondono direttamente alla devozione popolare e ad un'intenzione religiosa che, prima e dopo la Riforma, aveva nel contatto diretto e privato con l'immagine sacra il suo momento apicale⁶⁸⁸. Anticipato dal Lorenzetti, il problema veniva comunque compreso in termini essenzialmente tecnici da Albrecht Dürer nel bellissimo *Uomo dei Dolori* del Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe, che per il nostro ragionamento sembra porsi quasi a pietra miliare. Dürer fa un uso simbolicamente virtuoso del fondo dorato, perché ne sfrutta l'effetto estetico di matrice medievale per contraddirne il nitore pervasivo tramite una vera e propria macchia nera che fa da nimbo funereo al Cristo "vivo" sofferente. Il velo di colore con lo incornicia ribadisce la consapevole adeguazione della cromia al soggetto, implica una plastica dell'ombra (cap.2) che era chiamata ad essere funzionalizzata nei termini del vocabolario sacro (fig.59).

Nelle età più antiche, entro la cornice di un sistema culturale che pensa i processi di visualizzazione e di produzione delle immagini in termini di simbolismo e di mediazione, facendo della rappresentazione, come scrive Bolzoni, un territorio di frontiera e intermediazione, la messa a fuoco, presente per quanto assai lenticolare, di un determinato timbro cromatico in relazione ad immagini specifiche (quelle della *Passione di Cristo* in particolare), mette in evidenza, quindi, la qualità empatetica se non simbolica affidata al colore, spiegando in questo modo determinate soluzioni visive a fondo scuro, dal momento che sembrano calamitare una cornice valoriale giustificata dal valore psicagogico delle immagini: "images in other words activated the full spectrum of operations by which the soul might be not only experienced, but also monitored, measured, and ultimately, manipulated"⁶⁸⁹.

Questa funzione plastica e psicagogica, catartica, del fondo scuro apparirebbe embrionale confermandosi esplicitamente nella cristallizzazione iconografica successiva, con particolare rilievo nella fase della Controriforma: i prototipici Cristi passi che emergono dal buio delle tenebre nella Cappella della Passione del Gesù di Roma, di Gaspare Celio sono di per sé particolarmente eloquenti, nel momento che spazializzano il fondo facendone il teatro "mentale" dell'emersione di Gesù in Passione. Non diversamente agisce un interessante dipinto di Gio Bernardo Lama con *Cristo deriso* conservato presso il Museo Diocesano di Salerno. Un esemplare spagnolo, come il trittico dipinto da Juan de Morales appartenuto a Juan de Ribera mostra, altrettanto, come il fondo nero, retaggio della cultura rinascimentale italiana, potesse essere impiegato, anche sulla scorta di Sebastiano del Piombo ma con un radicalismo funereo particolarmente marcato, a cornice tonale necessaria nell'ambito della rappresentazione sacra (fig.64)⁶⁹⁰. Un caso più tardo ed emblematico concerne invece un

⁶⁸⁸ Christiansen K., *Tintoretto's "Christ Mocked"*, in "The Burlington Magazine", Vol. 148, No. 1244, Art in Venice and the Veneto (Nov., 2006), pp. 767-771.

⁶⁸⁹ Melion S. W., *Introduzione* a Brusati C., Clifton J., Melion W. S., *The authority of the word : reflecting on image and text in northern Europe, 1400 - 1700* ; Emory University, Lovis Corinth Colloquia III, Brill, Leiden 2012, p.2.

⁶⁹⁰ Ruiz Gomez L., a cura di., *El divino Morales*, Museo Nacional del Prado, Madrid 2015, scheda 57.

dipinto nascosto in una cappella della chiesa di San Francesco dei Minori Osservanti a Sarzana, realizzato da un anonimo pittore e ispirato da una stampa mantovana di Giorgio Ghisi (incisione di Nicolaus van Aelst, Metropolitan Museum of Art, New York), durante il vescovato del borromaico Giovanni Battista Salvago (che sarà anche protettore del “notturnista” Fiasella)⁶⁹¹. Lì la condizione notturna della preghiera e della meditazione era lo spazio di un oscuramento radicale funzionale per cercare nella sola luce di Cristo, nella tenebra soffocante della sua Passione, una forma del vedere, quasi un vedere nella cecità universale (fig.62). Lì San Francesco e Santa Chiara sono persi sotto una tenebra fittissima e guardano sommessi il *Crocifisso* stanco e morto sopra di loro, “realizzato” plasticamente dalla luce, spiccante dal fondo con una stridente e corporea naturalità, quasi fosse una scultura medievale emergente dal tetro dell’eclisse. Con un gesto cambiasesco, un angelo con una candela spicca da sopra il *Crocifisso* per renderlo visibile ai due Santi. È una candela nella notte che ci ricorda il diverso vedere della preghiera. In tutti questi casi, la notte è un *come*.



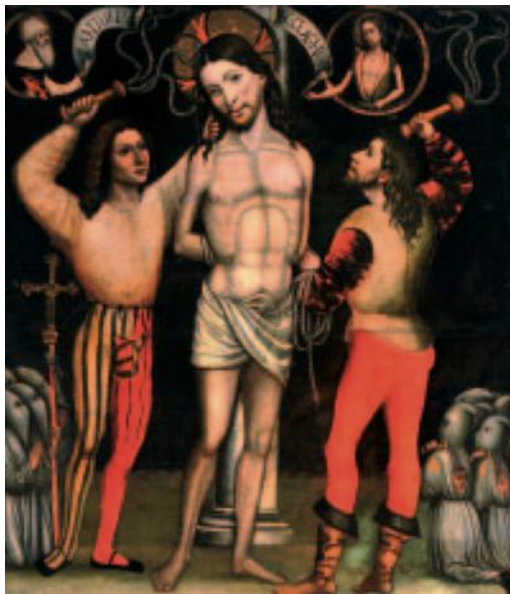
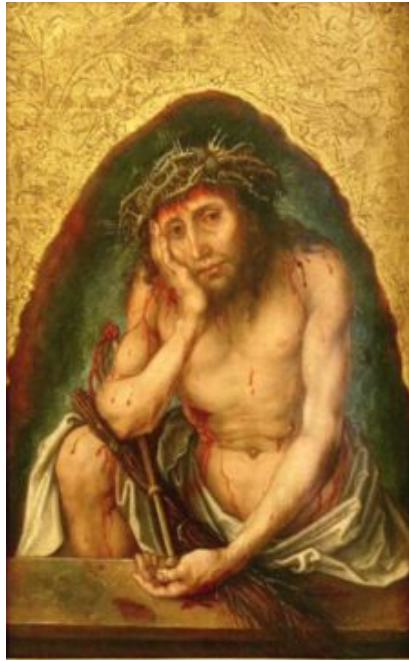
55. Andrea di Bonaiuto, *Crocifissione*, 1370
circa, Pinacoteca Vaticana

56. Paolo Uccello, *Cristo portacroce*,
Pinacoteca Stuard, Parma.

57. Ignoto pittore umbro-perugino,
ubicazione ignota,
*Trittico con Volto di Cristo, Cristo portacroce, e
Crocifisso*, 1460 (Cobianchi 2013)



⁶⁹¹ Il dipinto è pubblicato in Donati P., *Giovanni Salvago e le arti*, in Donati P., Bonatti F., *Le arti a Sarzana: la committenza, società civile e religiosa*, Buonaparte, Sarzana 1999, pp.69-98. Sul Salvago si può vedere Lercari A., *Giovanni Battista Salvago*, “Dizionario Biografico degli Italiani”, Volume 89, 2017.



58. Pietro Lorenzetti, *Ecce Homo*, Museo Lindenau di Altenbourg
 59. Albrecht Dürer, *Uomo dei dolori*, Staatliche Kunsthalle di Karlsruhe
 60. Anonimo, *Flagellazione di Cristo*, Savona, Oratorio del Cristo risorto, inizio XVI secolo
 61. Nicolò Liberatore Alunno, *Crocifissione e Santi con drappo nero*, 1497, Pinacoteca Comunale di Terni.



62. Anonimo, *Crocifissione e Santi*, Sarzana, San Francesco, fine XVI secolo
 63. Lorenzo Lotto, *Crocifisso con simboli della Passione*, collezione Berenson, già collezione Borromeo
 64. Juan del Morales el Divino, *Trittico con Ecce Homo*, Cadice, Museo des Artes, già collezione di San Juan de Ribera

3.2. Notte moderna

Per quanto riguarda il primo Cinquecento possiamo limitarci solo a pochi accenni di inquadramento. Relativamente alla fisionomia artistica del notturno ci muoviamo ancora in un terreno di margine, di aperture e di tentennamenti, mentre la logica neo-scolastica e neo-agostiniana della Controriforma rinsalderà un connubio segnico-emozionale che, in dialogo con i risultati delle poetiche aristoteliche, poteva avallare solo in seguito, soprattutto nei centri nord-italiani la decisiva propensione per un naturalismo espressivo coerente. D'altro canto, la maturazione dell'istanza mimetica e narrativa avvertibile con le soglie del XVI secolo, non poteva che alimentare, sulla scorta di quella "svolta d'ombra" che abbiamo seguito, la decisa propensione ad applicare l'effetto del regime visuale notturno ad immagini dalla patente vocazione spirituale, in cui l'effetto evocativo del chiaroscuro, il suo *mistero*, come voleva Réau, consolidasse nel rinnovato "naturalismo" tendenze di partecipazione mistica all'immagine⁶⁹². Come scrive Lauro Magnani, tale relazione mostra un "carattere di indefinitezza che, sottraendosi a schematizzazioni, e allo stesso dominio della parola, ancor più penetra nel campo del sentimento e si accresce nel confronto compartecipe all'immagine, proprio a partire da questi formidabili esempi rinascimentali e poi percepibile in uno sviluppo alto delle tendenze di adesione al naturale nell'esperienza della rappresentazione artistica"⁶⁹³. Anche per questo alcune pratiche figurative del momento, in particolare, costituiscono i più prossimi precedenti degli orientamenti che animeranno le immagini tridentine, seppur fondate su presupposti culturali solo parzialmente convergenti con esse. Da una parte agiva in fondo il persistere ben riconoscibile delle idee della *devozione moderna*, che Ottavia Niccoli situa nitidamente alla base della comune cultura letteraria del tempo, tra Domenico Cavalca, *l'Imitatio Christi*, il *Zardino de oratione* o Savonarola, e che animava conformazioni spirituali e devozionali, tra cui spicca soprattutto l'Oratorio del Divino Amore⁶⁹⁴. Dall'altra, come suggerisce anche Kristeller, si dava una sintesi inedita tra platonismo ed eredità medievale che induceva ad approfondire una tensione interiorizzante nella ricerca spirituale⁶⁹⁵. La rinascita filosofica e spirituale di Platone e di Plotino con le fondamentali riscoperte di Ficino dopo secoli di predominio aristotelico e scolastico, se da una parte si inserisce nella tradizione ermetica che era fatta risalire alla *prisca sophia* di Zoroastro o di Ermete, dall'altra segnava una "genealogia, come scrive Roberto Celada Ballanti, in cui convergeva filosofia, religione, poesia, magia, e si ritrova il carattere sacerdotale del filosofare che Ficino intese riabilitare, si inanellano la più antica sapienza, l'ebraismo, il carattere profetico della rivelazione legato

⁶⁹² Lo sottolineava anche Costanza Barbieri, facendo del chiaroscuro naturalistico primocinquecentesco un rinnovato strumento mimetico oltre che espressivo. Cfr. Barbieri C., *Sebastiano del Piombo and Michelangelo in Rome, problems of style and meaning in the Viterbo Pietà*, 1999, p.96; cfr. anche Barbieri C., *The competition between Raphael and Michelangelo and Sebastiano's role in it*, in Hall M., *The Cambridge companion to Raphael*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, pp.141-164.

⁶⁹³ Magnani L. G., *Immagine, meditazione, visione*, "Archivio storico della Pietà", p.28.

⁶⁹⁴ Niccoli O., *La vita religiosa nell'Italia moderna*, Carocci Roma 1998, p.100.

⁶⁹⁵ Kristeller P. O., *Studies on Renaissance Humanism during the last twenty years*, New York 1962.

all'avvento del Verbo cristiano"⁶⁹⁶, in un connubio tendenzialmente sincretistico dai margini dottrinali fluidi che contraddistinguono lo scenario religioso e culturale del primo Cinquecento in Italia.

Il fatto che Friedrich Heer avesse individuato per Michelangelo una "terza forza", né cattolica né protestante, mostra d'altro canto come la tensione spirituale di ispirazione neoplatonica⁶⁹⁷, lungi dal configurarsi separatamente rispetto al retaggio devozionale più antico, sussumesse una svolta radicale di auto-riformismo interiore che si situava in uno spazio di pensiero non ancora codificabile in recinti confessionali rigidi, ma piuttosto aperto ad una marginalità fluida che impedisce, sotto il profilo ermeneutico, segmentazioni dogmatiche⁶⁹⁸. In questo territorio di marginalità, la fortuna storica della nostra notte figurativa, alla luce dei presupposti storici cui abbiamo accennato, sembra proseguire nell'insistito naturalismo che ora la contraddistingue, la pulsione medievale e simbolica che le era propria, come sembrano suggerirci le principali opere *finte di notte* del primo XVI secolo e le altrettanto fondamentali invenzioni letterarie a sfondo devozionale⁶⁹⁹.

Prima che una puntuale semantica della luce e dell'ombra animasse lo spiritualismo platonico-valdesiano di Vittoria Colonna, andava in questa direzione la pionieristica *Pietà* di Sebastiano del Piombo e Michelangelo realizzata per la chiesa di San Francesco, nella Viterbo dove aveva predicato Lutero, e per committenti legati all'ambito del platonico Egidio da Viterbo in un contesto che sarebbe stato la sede degli Spirituali di Reginald Pole⁷⁰⁰ (**fig.65**). Per non parlare di larga parte della produzione in piccolo formato vicina agli Spirituali, tra cui spicca non solo l'arte a sfondo scuro di Sebastiano, che si cristallizza nel modello del *Cristo portacroce* su pietra grigia attendendo ad una fortuna europea, ma anche alcune opere a fondo nero di scuola michelangiolesca, che tra Riforma e Controriforma di certo mettevano in luce, con un parallelismo forte rispetto ai linguaggi e

⁶⁹⁶ Celada Ballanti R., *Pensiero religioso liberale : lineamenti, figure, prospettive*, Morcelliana, Brescia 2009, p.136

⁶⁹⁷ Heer F., *Die dritte Kraft : der europäische Humanismus zwischen den Fronten des konfessionellen Zeitalters*, Fischer, Frankfurt, 1960; citato in Celada Ballanti R., *Pensiero religioso liberale : lineamenti, figure, prospettive*, Morcelliana, Brescia 2009, p.127 e ss.

⁶⁹⁸ Per questi temi, e per il panorama teorico che contempla, si rimanda alla bellissima opera di Maria Cali, *Da Michelangelo all'Escorial : momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Einaudi, Torino 1980.

⁶⁹⁹ Il problema cogente del rapporto tra eterodossia ed ortodossia nell'epoca del disciplinamento non deve essere trascurato e sostanza importanti direzioni storiografiche mostrando orientamenti complessi e variopinti. Avremo modo di guardare con più attenzione il caso di Cambiaso e accenneremo, in seguito, a quello di Lotto. Si possono ricordare però anche gli studi di Augusto Gentili su Tiziano, tesi a leggere un velato nicodemismo per il pittore di Cadore. Si rimanda a Gentili A., *Il prudente dissenso di Tiziano : dipingere di religione negli anni del disciplinamento*, in Ferino-Pagden S., Nepi Scirè G., a cura di., *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, Marsilio, Venezia 2008, pp.239-245; Gentili A., *La pittura religiosa dell'ultimo Tiziano*, in "Studi tizianeschi", 1.2003, pp.9-18. Gentili A., *Tiziano e la religione*, in "Studies in the history of art", 45.1993, pp.147-165.

⁷⁰⁰ Sulla *Pietà* si veda Barbieri, a cura di., *Notturmo Sublime, catalogo dell'esposizione*, Viterbo, Museo Civico, 30 maggio 2004 – 25 luglio 2004, Viviani, Roma 2004. Barbieri C., *Disegno fiorentino, colore veneto e altri significati emblematici della Pietà*, in Barbieri, a cura di., *Notturmo Sublime, catalogo dell'esposizione*, Viterbo, Museo Civico, 30 maggio 2004 – 25 luglio 2004, Viviani, Roma 2004, 55-86.

alle simbologie di Colonna, Fiamma o Valdés stesso⁷⁰¹, la rilevanza tropologica della notte e dell'oscurità in figura: si pensi alle molte *Crocefissioni* attribuite a Marcello Venusti su modelli michelangioleschi.

Da un certo punto di vista, anche il notturnismo di Correggio (la *Notte* di Dresda, la *Deposizione* di Parma, tra le altre) (fig.53) è leggibile come riflesso della vicinanza ad aspetti contemplativi relativi alla devozione moderna in quel caso fiorita nella spiritualità cassinese, rispetto alla quale l'Allegri era in diretto rapporto, erede, tramite Ludovico Barbo, di istanze legate all'*Imitazione di Cristo*⁷⁰².

Uno dei casi più emblematici inerisce invece la struggente *Flagellazione di Cristo* dipinta insieme alla *Deposizione nel Sepolcro*, forse da un allievo su progetto di Giulio Romano (fig.66) per la chiesa di Santa Paola in una Mantova, e animata di importanti e precoci tensioni riformistiche (quelle di Tullio Crispolti e di Ercole Gonzaga), che nell'atmosfera notturna, lì radicalissima, comportano l'effetto drammatico di uno scenario tetro ed esterrefatto, profondo riflesso della dialettica religiosa quaresimale dei Mattutini⁷⁰³, diffusi nel mantovano del XVI secolo, in cui la produzione di suoni sordi per evocare la *Flagellazione* e il completo oscuramento di tutta la chiesa durante tale liturgia, era condotto

“non con altra intentione che per ridurci alla memoria con quello strepito la horibil comotione di tutte le creature et tirrene et celesti nella passione et morte del nostro Signore Jesu come dice il Vangelo s'oscurò il Sole dall'ora sesta infin a nona il velo del tempo si divise in due parti la terrà tremò le pietre si spezzarono et i sepolcri si aprirono”⁷⁰⁴.

Si pensi anche al caso davvero paradigmatico di Lorenzo Lotto. Non solo il noto dipinto di Fra Galgario, che è un ritratto in cui la condizione immaginativa e *compuntiva* del protagonista viene direttamente trasferita sullo sfondo, in un paesaggio forse crepuscolare, o albeggiante, sotto la penombra greve del cielo: vera e propria immagine mentale che si fa

⁷⁰¹ Quest'ultimo paragonava, nell'Alfabeto cristiano, la conversione ad una camera oscura penetrata dalla luce.

⁷⁰² Steinhardt-Hirsch C., *Tra iconologia e teologia cassinese. La luce divina nella "Notte" del Correggio*, “Artibus et Historiae”, Vol. 35, No. 69 (2014), pp. 163-171. Cfr. Monducci E., *Il Correggio. La vita e le opere nelle fonti documentarie*, Cinisello Balsamo (Milano), 2004, pp.26-27. Sul tema religioso vedere Picasso G., *L'Imitatio di Cristo e l'ambiente di Santa Giustina*, in Picasso G., *Tra umanesimo e 'devotio': studi di storia monastica raccolti per il 50° di professione dell'Autore*, a cura di Giancarlo Andenna, di Giuseppe Motta e Mauro Tagliabue, Vita e Pensiero, Milano 1999, pp.94-95

⁷⁰³ Piva P., *L' "altro" Giulio Romano : il duomo di Mantova, la chiesa di Polirone e la dialettica col Medioevo*, Ceschi, Quistello 1998; Cfr. Serafini A., *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona : 1, il programma, il contesto*, “Venezia Cinquecento”, 1996, 1, pp.75-161, pp.93 e ss.; sul tema si vedano Piva P., *Giulio Romano e la chiesa abbaziale di Polirone: documenti e proposte filologiche* in AA.VV., *Studi su Giulio Romano*, Accademia Polironiana, San Benedetto Po 1975; Piva P., *Una nuova chiesa tra riforma cattolica e Controriforma*, in *I secoli di Polirone*; Piva P., *La chiesa abbaziale di S. Benedetto Po in Polirone : novità su Giulio Romano*, “Civiltà mantovana”, n.17, 1987, pp.39-55.

⁷⁰⁴ Lo scrive Ercole Gonzaga a proposito dei Mattutini notturni. Cfr. Niccoli O., *La vita religiosa*, op. cit., p.23. Sul tema del Mattutino: Grassi L., *I Mattutini delle Tenebre : un rito e i suoi significati*, “Quaderni storici”, Nuova serie, Vol. 25, No. 74 (2) (agosto 1990), pp. 563-586. Baroncini R., *L'ufficio delle Tenebre: pratiche sonore della settimana santa nell'Italia settentrionale tra Cinque e Seicento*, “Ricerca”, n. 17 (2005), pp. 71-134.

spazio, natura. Ma si guardi soprattutto al *Cristo Crocifisso* con simboli della Passione dipinto a Loreto nel 1544 (**fig.63**). Questo si configura, come vede la Niccoli, come una vera e propria immagine di meditazione, la cui funzione catartica e mnemonica è confermata dall'iscrizione sul retro dell'oggetto, segnata da un amico di Lotto, la quale attesta che il piccolo quadretto fosse stato realizzato durante la Settimana Santa, e concluso alle 3 di notte, ad evocare la morte del Salvatore⁷⁰⁵. Come mostrano bene Firpo e Biferali, di *Crocifissi* ad eclisse se ne vedevano già in quel momento, e per quanto fosse maggiormente diffusa un'iconografia non connotata dalla gravità terribile dello sfondo, le origini oscure della citata pittura medievale, e le coeve esperienze "valdesiane" di Napoli e di Firenze, mostravano come il tema così interpretato fosse ben conosciuto tra i pittori⁷⁰⁶, ma il quadrino di Lotto accentua propriamente la dimensione meditativa più che narrativa dell'immagine. "Dalla memoria del Cristo sofferente, – nota quindi Niccoli – certamente sostanziata del ricordo di un'iconografia del tutto tradizionale ma rivissuta con intensità devota, si passava all'immagine la cui creazione era divenuta di per sé contemplazione e preghiera"⁷⁰⁷. Lorenzo assegnava così all'opera e all'operare una funzione universalistica e contemplativa, nutrita da una ricercata compenetrazione di immagine e osservazione. "Christocentricity – aggiunge Humfrey – accords perfectly with the spirit of the *Beneficio* and also with Luther's emphasis on a direct, unmediated relationship between man and God"⁷⁰⁸. Quel fondo nero, ben lungi dall'identificarsi con un mero dato narrativo, veniva configurandosi prima di tutto come lo spazio di una proiezione intima, morale e spirituale insieme, chiedeva una condizione specifica del cuore, affinché l'accoglienza dell'immagine vista con gli occhi interiori agisse su di lui. Su questo fondo si muovevano come fantasmi le apparizioni larvate della memoria della *Passione* che rispecchiavano la tipica attuazione medievale all'immagine della pratica mentale. In un certo senso, l'opera di Lotto è a tutti gli effetti un quadretto del ricordo, dal momento che etimologicamente, riporta al cuore: "ricorda". Una memoria della compassione che era anche al centro, in forti tinte fosche e notturne, in un'opera cardine della devozione lirica del primo Cinquecento: quelle *Lagrima di San Pietro* di Luigi Tansillo, che immaginava un processo di introspezione di forte carattere scenografico, fatti di notti di torce e caverne penitenziali facendo della notte, in

⁷⁰⁵ La scritta che lo testimonia è redatta dall'architetto Giovanni del Coro sul retro della piccola immagine, che gli fu donata da Lotto stesso: "per sua divotione il fece la septimana santa, et fu finito il venerdì santo a l'ora de la passione de nostro signore Iesu Christo". Humfrey P., *Lorenzo Lotto*, New Heaven-Bergamo 1997, p.174. Cfr. Firpo M., *Artisti, gioiellieri ed eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Laterza, Roma-Bari 2001, pp.271-272. Sul tema è tornato anche Collareta M., *In spirito e verità*, in Federico Villa G. C., a cura di., *Lorenzo Lotto*, catalogo dell'esposizione di Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo – 12 giugno 2011, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, spt. p.145.

⁷⁰⁶ Cfr. l'apparato iconografico di Firpo M., Biferali F., *Immagini ed eresie*, op. cit., In particolare si noti la fortuna del tema con il avori di Antonio Stabile (Museo Civico di Castelnuovo) e Giovan Bernardo Lama al Museo Diocesano. Si può aggiungere agevolmente, ma ci si tornerà sopra, l'insieme di operine tratte da disegni michelangioleschi, tra cui spiccano le molte *Crocifissioni nere*. Vedere *infra*.

⁷⁰⁷ Niccoli O., *Vedere con gli occhi del cuore : alle origini del potere delle immagini*, Laterza, Roma-Milano, p.79.

⁷⁰⁸ Humfrey P., *Lorenzo Lotto*, p.142.

parallelo alle esperienze di Sebastiano, di Lotto, o di Michelangelo lo scenario peculiare per animare una penetrazione nell'interno dell'uomo, quasi rispecchiato nella sua pulsione intimista, lo vedremo, in veri e propri catartici spazi del cuore⁷⁰⁹ (fig.67).



65. Giulio Romano, *Flagellazione*, Mantova, Palazzo Ducale

66. Sebastiano del Piombo, *Pietà*, 1516, Viterbo, Musei Civici.

67. Lorenzo Lotto, *Tradimento di Pietro*, collezione privata

68. Sebastiano del Piombo, *Cristo Portacroce*, (lavagna), Budapest, Szépművészeti Múzeum



⁷⁰⁹ Sulla devozione in Lotto si rimanda ancora ad Aikema B., *l'Ecce Homo di Lorenzo Lotto*, in "Artibus et Historiae", Vol. 34, No. 68, Papers dedicated to Peter Humfrey: part II (2013), pp. 29-37.

4. Imitazione, espressione, partecipazione

4.1. Memoria e presenza

Su queste e altre esperienze, in cui il naturalismo della maniera moderna fungeva da condizione imprescindibile di relazione empatica con l'immagine ed in cui una matura consapevolezza teorica facilitava la comprensione psicagogica della forma, si instaura quindi un profluvio di premesse artistico-religiose che, per il notturno, la Controriforma condurrà a maturazione facendo della notte dipinta un centro ineludibile di sperimentazione letteraria come pitturale. La connotazione religiosa che emerge invece con gli anni '60-'70, è riferibile a segmenti religiosi più radicali e austeri, che si inseriscono in una progettualità sociale ed intellettuale consolidata dalla linea generale della Chiesa e dall'intonazione severa dei molti ordini coinvolti a costruirla, emersi dall'impasto spirituale tardo-medievale ma coordinati in una sintonia programmatica prima impensabile.

Come scrive Ananda Coomaraswamy, “nella teoria cattolica (e non soltanto cattolica romana) dell'arte, *imitazione*, *espressione* e *partecipazione* sono tre predicati della natura essenziale dell'arte; non tre definizioni differenti o in conflitto tra loro, ma tre definizioni dell'arte che si compenetrano e coincidono, sicché l'arte è tutta e tre le cose pur essendo una”⁷¹⁰.

La chiarezza con cui in sede critica è stata sviluppata la problematica del rapporto tra San Carlo e le immagini non chiede qui ulteriori spiegazioni. La sua concezione è coerente con quella motivata dopo il Concilio tridentino e animata da teorici e intellettuali del suo tempo. Tra le letture storiche che sono state proposte della realtà milanese di quel momento, comunque, quella elaborata da Marc Fumaroli sembra la più precisa e ricca di conseguenze storiche⁷¹¹. Fare della città ambrosiana l'epicentro di un laboratorio culturale del linguaggio (non solo retorico) significa infatti cogliere il senso di una vivace interrelazione tra le diverse realtà culturali nord-italiane assorbite in un progetto culturale e, si direbbe, antropologico, rivolto al restauro di motivi culturali diffusi adeguati al compito cattolico e anti-eretico che si schiudeva dopo la frattura luterana. Tale riassetto interno chiedeva prima di tutto l'adeguatezza dei sistemi intellettivi rispetto al compito organizzativo e quasi apotropaico che svolgevano. Che l'immagine avesse, in questo ambito, una centralità assoluta, soprattutto rispetto al popolo illetterato, è argomento di

⁷¹⁰ Coomaraswamy A. K., *Imitazione, espressione e partecipazione*, in Coomaraswamy A. K., *Il grande brivido : saggi di simbolica e arte*, ed. a cura di Roger Lipsey. Ed. italiana a cura di Roberto Donatoni, Adelphi Milano 2005 (ed. originale Princeton Univ. Press 1977), pp.223-233, p.225.

⁷¹¹ Fumaroli M., *L'âge de l'éloquence : rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève 1980.

studio decennale, con il risultato di una dettagliata consapevolezza dell'impiego dell'arte in funzione prima di tutto persuasiva, ma anche come supporto della preghiera⁷¹².

È noto il confronto con i gesuiti, che entrarono a Milano in concordanza con Carlo, quando Diego Laynez, dopo un decennio tormentato di attività di fondazione del collegio gesuitico a Genova, fa ingresso a Milano sullo scoccare del 1562, a cui seguirà la consueta azione di radicamento socio-culturale. Tra i più vicini di San Carlo, un carmelitano come Angelo Castiglione, che era stato in rapporti di amicizia con il Giberti veronese, un cappuccino come Alfonso Lupo noto predicatore, un domenicano rinomato teologo come Luis de Granada, oppure un francescano minore come il predicatore Francesco Panigarola⁷¹³, per non parlare di un barnabita come Alessandro Sauli, evidenziano prima di tutto come storicamente sia difficile coagulare intorno ad una singola istanza preferenziale il tessuto di senso del progetto culturale carliano, orientato invece a coordinare ed indirizzare le diverse voci della realtà ecclesiale del tempo in un'unica armonia.

Come sottolineato recentemente da Lydia Salviucci Insolera, la sensibilità carliana per l'immagine può essere pensata facilmente in virtù del rapporto diretto che il vescovo aveva innescato con l'ordine iberico di San Ignazio⁷¹⁴. Il genovese gesuita Francesco Adorno era per esempio sua guida spirituale durante gli *Esercizi Spirituali* presso il Monte di Varallo⁷¹⁵. Approfondendo la funzione dell'opera d'arte in Diego Laínez, che era stato presente per la definizione del Canone del Concilio di Trento nella sessione del 1563 e contribuì alla stabilizzazione gesuitica di Milano a partire dai primi anni '60 del Cinquecento, la Insolera precisava che

“l'arte deve essere costituita dalla matrice spirituale ignaziana, propria degli Esercizi Spirituali, che riattualizza la tradizione meditativa della *visualizzazione immaginale*, dando vita così ad una

⁷¹² Su questo tema si rimanda ai saggi contenuti in Salviucci Insolera L., *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento : "Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti"*, Artemide, Roma 2016.

⁷¹³ Sevesi, *San Carlo Borromeo, cardinale protettore dell'ordine dei frati minori (1567 – 1572)* in “Archivum Franciscanum Historicum”, n.31, 1988, pp.73-125

⁷¹⁴ Su questo soggetto, molto studiato, si vedano gli studi di Flavio Rurale. Rurale F., *I Gesuiti a Milano: religione e politica del secondo cinquecento*, Bulzoni, Roma 1992; Rurale F., *I gesuiti e l'autorità episcopale tra Cinque e Seicento*, in Pissavino P., Signorotto G., *Lombardia borromaica. Lombardia spagnola (1554-1659)*, Bulzoni Roma 1995, 2 voll, vol.2, pp.895-913.; Rurale F., *Carlo Borromeo and the Society of Jesus in the 1570s*, in McCoog T. M., *The Mercurian Project: Forming Jesuit Culture 1573-1580*, BIHSI, n.55, Roma 2004, pp.559-605. Rurale F., Diego Laínez e Carlo Borromeo in Oberholzer P. S. J., a cura di., *Diego Laínez (1512-1565) and his Generalate Jesuit with Jewish roots, close confidant of Ignatius of Loyola, preminent Theologian of the council of Trent*, “Bibliotheca Instituti Historici S.I.”, 2015, pp.289-312. Si veda in generale il volume Buzzi-Zardin, *Carlo Borromeo, Botero, Mazzarino in Carlo Borromeo. vedere anche storia religiosa della Lombardia con saggio di Rimoldi A.*, 1990. Si veda Spiriti A., *Gesuiti a Milano : strategie urbanistiche, scelte architettoniche e confronti politici nell'età di Diego Laínez*, in Oberholzer P. S. J., a cura di., *Diego Laínez (1512-1565) and his Generalate Jesuit with Jewish roots, close confidant of Ignatius of Loyola, preminent Theologian of the council of Trent*, “Bibliotheca Instituti Historici S.I.”, 2015, pp.445-466.

⁷¹⁵ Basti il riferimento a Giussani G.P., *Vita di San Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di Santa Prassede arcivescovo di Milano*, (Roma 1610), Gaetano Motta editore, Milano 1821

contemplazione in cui la *descrizione figurata* (la cosiddetta *compositio loci*) assume un ruolo determinante. Da qui inevitabilmente scaturisce un nesso profondo tra preghiera e immagine e l'arte viene quindi intesa nella sua accezione teologica primaria, ossia come supporto di preghiera. L'arte figurativa quindi intesa esclusivamente come supporto di preghiera”⁷¹⁶.

D'altro canto, tale tradizione di “visualizzazione immaginale” corroborava ampiamente la cultura spirituale della devozione moderna, e trovava negli scritti di Landolfo di Sassonia, di Garçia de Cisneros, di Tommaso di Kempis, o il notissimo scritto del *Zardino de oratione*, tra gli altri, i precorritori tanto di Ignazio quanto, se si pensa all'arte della memoria, di Paleotti stesso⁷¹⁷. Secondo la Bolzoni, “l'arte della memoria si colloca largamente in un territorio intermedio fra dimensione fisica e dimensione intellettuale, è interessata a creare ponti, modi di comunicazione e di traducibilità reciproca tra corpo e psiche”⁷¹⁸. La compenetrazione di immagini esteriori e di immagini interiori per mezzo dell'immaginazione che ne mette in moto il processo di sintesi, da cui derivava “un circolo, una serie di rispecchiamenti fra luoghi materiali, luoghi topici (da cui si fa derivare l'*inventio* del testo) e luoghi di memoria”⁷¹⁹, quasi che l'ambiente diventasse materialmente consistente nel momento in cui ne venisse sottolineata la forza relazionale, oltre che estetica e creativa. D'altro canto, mentre si illustrava una metodica mentale atta a funzionalizzare l'immaginazione in termini attivi e agevolare e strutturare la memoria naturale, la fortuna medievale dell'*ars memoriae*, per come appare soprattutto discussa nella filosofia ermetica di Lullo, tra gli altri, palesa la vocazione agente e psicagogica che le immagini, già nel medioevo, reclamavano ampiamente. La memoria artificiale va quindi ad illuminare un approccio vitalistico all'immagine⁷²⁰, che mobilita una determinata psicologia degli affetti collegata all'immagine. Nella concezione tridentina di questo rapporto, “il pittore non si limita a presentare agli occhi del corpo delle immagini che sono poi trasmesse agli occhi della mente, il pittore opera in una zona di frontiera, in cui i confini, le barriere possono anche cadere. Al limite, si può dire che il pittore designa, incide le sue immagini nella carne viva del pubblico”⁷²¹. Da questo deriva l'idea di un'opera che, nel suo essere demandata allo spazio del sacro, si ponesse in un confine sfumato, una sorta di margine, dove si desse il rapporto vivo tra l'immagine e l'osservatore.

Basterà sfogliare alcuni scritti prodotti in ambito borromaico per accorgersi della gravidanza concettuale di queste risoluzioni. Negli scritti dell'agostiniano Alonzo de Orozco, questa componente partecipativa è particolarmente chiara. Si chiede all'anima, per esempio, di essere presente ai principali eventi della vita e della Passione, di “avvicinarsi alla strettezza

⁷¹⁶ Salviucci Insolera L., *Láinez e l'arte : All'origine della concezione dell'arte nella Compagnia di Gesù*, in Oberholzer P. S. J., a cura di., *Diego Láinez (1512-1565) and his Generalate Jesuit with Jewish roots, close confidant of Ignatius of Loyola, preeminent Theologian of the council of Trent*, “Bibliotheca Instituti Historici S.I.”, 2015, pp.565-591, p.566.

⁷¹⁷ Cfr. Bolzoni L., *La rete delle immagini*, pp.224-226.

⁷¹⁸ Bolzoni L., *La stanza della memoria : modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 1995, p.135.

⁷¹⁹ Bolzoni L., *La stanza...*, p.196.

⁷²⁰ In generale si può vedere l'articolo di Parshall P., *The Art of Memory and the Passion*, *The Art Bulletin*, Vol. 81, No. 3 (Sep., 1999), pp. 456-472

⁷²¹ Bolzoni L., *rete delle immagini*, op. cit., p.226.

della mangiatoia” per guardare il Bambino mentre “il luogo povero, la compagnia dell’Asinello e del Bue, la notte oscura, il tempo freddo”⁷²², sono testimoni del grande tesoro ricevuto; dopo la morte di Gesù, di “andarsene” in “compagnia della gloriosa vergine sino al sepolcro” e di stare “attenta a quelle solenni esequie”⁷²³ come fosse realmente presente. Il domenicano Luis de Granada:

“Por primero antes tus ojos la imagen antigua deste Senor, y la excelencia de sus virtudes; y luego buelve à mirable de la manera que està aquí. Mira la grandeca de su hermosura... y despues vuelve los ojos à mirarle, tal qual aquí le vees cubierto con aquesta purpura de locarnio... Y no pienses esto como cosa passada sino como presente: no como dolor ageno, sino como tuyo propio”⁷²⁴.

In diversi passaggi delle sue opere Loarte riprende, a questo proposito, l’idea della meditazione come specchio di sé: “bisogna che questa meditazione ci sia come uno specchio, nel quale specchiandoci frequentemente possiamo vedere con gl’occhi della mente nostra, quello che non habbiamo potuto ne potiamo vedere con quelli del corpo”⁷²⁵. Questi punti mettono in rilievo quanto Franco Buzzi ha molto accuratamente mostrato nella sua indagine sulle differenze (e le somiglianze) tra il Borromeo e Lutero, vedendo come tipico dell’approccio cattolico fosse una radicale integrazione del meditante con il meditato, quasi in un rispecchiamento partecipativo che era il punto focale di tale ricercata prossemica: “a differenza di Lutero, che si limita a celebrare la croce extra nos, l’arcivescovo di Milano se ne appropria soggettivamente con tutti i mezzi a disposizione dell’uomo credente: sentimento, affetti, pensieri intenzioni, innumerevoli atti di mortificazione interni ed esterni, rinunce e sacrifici volontariamente assunti, ... con crescente intensità nella convinzione di poter imitare da vicino Cristo crocifisso, modello di ogni cristiano autentico”⁷²⁶. Di questa spinta co-partecipativa, peraltro, gli artisti hanno costruito nel corso del XVII secolo importanti prototipi iconografici, volti a mettere in luce l’idealismo dell’atto devozionale (si noti la macchina rappresentativa inventata per San Pietro di Fano da Francesco Guerrieri con *San Carlo che medita sulla Passione di Cristo*) o la sua drammatica intensità “lacrimistica”, come si vede nell’austero *San Carlo Borromeo che medita sul corpo di Cristo* del Museo del Prado, dipinto dal Cerano.

Tale partecipazione doveva essere attivata a tutti i livelli e, sotto il profilo visivo, doveva includere il corpo dell’immagine per funzionalizzare ogni elemento morfologico e garantire quel passaggio, quell’inevitabile *condolore* che costituiva il ponte per una relazione viva con il figurato, per presentificarlo.

⁷²² Orozco A., *Libro Quarto delle Opere Spirituali, chiamato Sponsalizio Spirituale con la gratitudine christiana e la Passione di Christo*, Venezia 1631, p.49.

⁷²³ Orozco A., *Sponsalizio Spirituale*, p.80.

⁷²⁴ Luis Granada, *Guia de los pecadores*, p.143

⁷²⁵ Loarte, *Istruttione per meditare*, introduzione.

⁷²⁶ Buzzi F., *Il tema della croce nella spiritualità di Carlo Borromeo*, in Buzzi F., Zardin D., a cura di., *Carlo Borromeo e l’opera della "Grande Riforma" : cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, Silvana, Milano 1997, pp.47-58, p.48.



69. Anonimo, *Agonia nell'orto degli ulivi*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana
 70. Cerano, *San Carlo medita sul Corpo di Cristo*, Madrid, Museo del Prado

4.2. Lettera

Tale dimensione partecipativa doveva rendersi esplicita, chiara, potente. Si comprendono due aspetti che dipendono da questo passaggio: in primo luogo una decisa tendenza a rimarcare una più energica adesione mimetica ai fenomeni della natura, il *naturale*. Come scrive Lauro Magnani muovendo da premesse primo-cinquecentesche, la figura “ancor più penetra nel campo del sentimento e si accresce nel confronto compartecipe all’immagine, proprio a partire da questi formidabili esempi rinascimentali e poi percepibile in uno sviluppo alto delle tendenze di adesione al naturale nell’esperienza della rappresentazione artistica”⁷²⁷. L’adesione al naturale doveva favorire, integrare e “sintonizzare” l’anima rispetto ad un evento che, animato dall’immaginazione, “accadeva realmente”, si faceva teatro, finestra, mondo⁷²⁸. Come ci suggeriva anche Victor Stoichita l’attenzione ad una

⁷²⁷ Magnani L. G., *Immagine, meditazione, visione*, “Archivio storico della Pietà”, p.28.

⁷²⁸ A questo proposito è interessante anche notare l’attenzione demandata al notturno sul piano dell’incisione di meditazione. Non mancano intonazioni crepuscolari molto ben definite nell’opera cardinale di Nadal, *Evangelicae Historiae Imagines*, soprattutto relativamente alla Passione. Ma non si tratta di un caso isolato. Le incisioni di Wierix sono ricche di contrappunti luministici e si concentrano su una descrizione storica perfettamente riconoscibile. Un caso particolarmente interessante è rappresentato dall’opera devozionale *Vita*

fenomenologia naturalistica veicolava credibilmente lo sguardo *dentro* lo spazio virtuale del quadro, favoriva un legame effettivo tra l'immagine e l'osservatore⁷²⁹. Si capisce, allora, come all'interno delle spirali maestose del tardo-manierismo internazionale, artisti come il Campi, come il Carracci o il Cambiaso lasciassero trasparire, come una magia e una favola terribile, un respiro di verità, l'immagine di una natura guardata epidermicamente nella sua integrità. Il naturale non organizza ancora l'immagine, non è ancora strutturale. La tela con *Imperatrice Faustina che fa visita a Santa Caterina in carcere*, dipinto epico e narrativo, più che parere pre-caravaggesca, sembra un sogno drammatico, con quella luna velata, quei foschi e brumosi dettagli, l'idea *horror* dell'ombra che passa sul busto antico, questo linguaggio di sublimità, questo longiniano espressionismo verosimile. D'altro canto, ben poco "naturalisti" sarebbero stati i dipinti dei "campiani", Malosso o Cattapane. La *Visione di San Francesco* di Ludovico Carracci ad Amsterdam sfrutta invece una rappresentazione naturalistica della notte boschiva e trapunta di stelle per manifestare con rigogliosa bellezza la *luce altra* che si spalanca nel miracolo dell'apparizione sacra.

Anche il *verosimile*, d'altro canto, diventa una tappa fondamentale di questo recupero del *letterale*, perché come sapeva Speroni nel suo *Dialogo* sul tema, nella storia si gioca un linguaggio metafisico, e la sua lingua, lo precisa Jean Louis Fournel, vuole prima di tutto ritrovare la verità eterna della Scrittura, così come fece Mosé, il migliore tra gli storici, fissando un'interpretazione filosoficamente rigorosa della realtà, in linea con l'ortodossia della sua comprensione⁷³⁰. Una *filologia* della storia dei Santi o della Passione è la premessa indispensabile perché possa essere veicolata anche la normale funzione ermeneutico-simbolica che rimane, stando ancora a Possevino, del tutto imprescindibile⁷³¹.

Perciò in primo luogo si trattava di cercare, appunto, il verosimile, per potere stabilire agostinianamente un livello partecipativo primario con la storia, la lettera. Il problema della notte è invero intessuto di questa problematica. Lomazzo ne esponeva il rilievo in un passaggio dedicato ai lumi di notte:

"E parimenti in diversi misteri di Cristo questo lume primario va rappresentato di notte, come quando è preso, costituito innanzi ad Erode, Anna e Pilato; e quando è flagellato, incoronato e

dell'anima desiderosa, scritta da Bartolomeo da Saluzzo, le cui incisioni del Monogrammist CCF mostrano come l'attenzione meditativa sulle scene della *Vita di Cristo* e della *Passione* si nutrissero quasi, come nelle *Lagrima* di Tansillo, di veri e propri parerga narrativi, funzionali alla narrazione emozionale dei discepoli e della Vergine la notte della Passione. Peculiare, per esempio, la sequenza notturna ambientata nella bottega del falegname che costruiva la croce di Gesù. Si tratta, in fondo, di notturni storici. Nadal J., *Adnotationes et meditationes in Evangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur* ..., Nutius, Antuerpiae 1594. Bartolomeo da Saluzzo, *Vita dell'anima desiderosa di canar frutto grande dalla santissima passione di Giesu Christo. Operetta affettuosa e compassionevole. Composta dal R. P. F. Bartolomeo Saluthio ... Con gli argomenti, e meditationi in prosa a ciascun canto, del medesimo autore*, Combi, Venezia 1614.

⁷²⁹ Stoichita V., *Cieli in cornice: mistica e pittura nel Secolo d'Oro dell'arte spagnola*, Roma 2002,

⁷³⁰ Fournel J. L., *Il dialogo della historia : dall'oratore al religioso*, in Sperone Speroni, "Filologia veneta", II, 1989, pp.139-167. Su questo tema si veda De Certeau M., *L'écriture de l'histoire*, Gallimard, Paris 1975.

⁷³¹ Macioce S., *Undique splendent : aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592-1605)*, De Luca Roma 1990. Sulla storia i Sperone Speroni si veda Sgarbi M., *Che cosa è la storia? : il "modello tecnico di Sperone Speroni"*, in Piaia G., Manova I., *Modernità e progresso : due idee guida nella storia del pensiero* Cleup, Padova 2014, pp.43-71.

schernito, dove però sogliono tutti ponere i lumi come se fosse stato di giorno” (...) “I quali essempli cred’io che bastino, per dimostrar con qual avvertenza si debbano dar i lumi di notte e di giorno, secondo gl’effetti, a tutte le cose, riguardando sempre all’istoria la qual ci pone avanti gl’occhi tutta la pittura come ha da essere e ci avvisa di come furono”⁷³².

La questione del *notturmo storico* era ricomparsa nella nota diatriba epistolare tra Barocci e papa Clemente VII per l’*Istituzione dell’Eucarestia* presso Santa Maria della Minerva. Il papa, coglieva l’occasione dell’insoddisfazione per la presenza del diavolo troppo vicino al Salvatore, per chiedere al pittore una più abbondante presenza di luminarie⁷³³ “per mostrare che l’attione fosse seguitando notte”: nella lettera che Malatesta Malatesti scrive al duca di Urbino Francesco Maria della Rovere le volontà iconografiche del papa sono molto eloquenti: “...la prima è che vorrebbe vedere la mano del Christo più vicina all’atto del comunicare e più staccata dal petto, come fin allora parmi li scrivesse, l’altra che vi s’aggiunghino lumiere, che rimostrino essere stata di notte tale institutione santissima...”⁷³⁴. Alle richieste del papa Barocci risponderà prontamente “dicendo che quest’aggiunta si vengono ad accrescere molte difficoltà, et particolare che si vorrà più tempo e maggior lunghezza, ma non si lascerà per questo d’andarle superando in quanto si potrà”⁷³⁵.

4.3. Compenetrazione

In virtù della sua correttezza storica imprescindibile, l’immagine può essere quindi predisposta ad una ricercata interrelazione mentale con l’osservatore. Su questo punto rientra tutta la tradizione dell’immagine mentale di matrice medievale⁷³⁶. È un aspetto che non lasciava per nulla insensibili gli artisti, come dimostra il fatto che un pittore colto come il Lomazzo ne avesse pensato l’efficacia. Nel profluvio della sua scrittura alchemica, mette a tema il rapporto tra il visibile e l’invisibile in diverse circostanze. Nel suo pensiero sembra che sia soprattutto il concetto di *forma* a rivelare, nella sua ambiguità, il senso di una relazione partecipativa tra l’uomo e l’immagine. La *forma*, nel linguaggio di Lomazzo, “la

⁷³² Lomazzo, *Trattato*, libro IV, cap.VII, del *terzo lume primario*, ed. Ciardi, p.195.

⁷³³ Nel ricordare l’accaduto il Bellori non cita la questione delle luminarie, forse dimostrando quanto la cosa potesse parer ormai marginali in rapporto all’esperienza luministica caravaggesca.

⁷³⁴ Sull’altare si può iniziare andando sul testo di Bellori, versione anastatica, 1672, p.186. Lettera pubblicata da Gronau G., *Documenti artistici urbinati*, 1936, pp.176-177. Per una discussione su questo testo si rimanda a Bruno Toscano in Einaudi; si veda in particolare Emiliani A., *Barocci*, vol.II, scheda n.81, p.296 e ss.

⁷³⁵ La lettera è del 1604 in Emiliani A., *Federico Barocci : (Urbino, 1535 - 1612)*, Il Lavoro editoriale, Ancona 2008, Vol.2., pp.296-297.

⁷³⁶ La continuità di pensiero medievale e moderna sotto il profilo della scienza della memoria è spiegato da una folta bibliografia, i cui rimandi principali agli studi di Lina Bolzoni sono precedentemente stati discussi. Sono da ricordare qui i testi di Francis Yates. Yates F. A., *The Art of Memory*, University of Chicago Press, Chicago 1966. Ma anche il classico Yates F. A., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, trad. it. a cura di Pecchioli R., Laterza Editore, Roma-Bari 2002, (ed. originale, *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, University of Chicago Press, Chicago 1964).

parte ultima della pittura” e quella che per scienza e pratica ha la funzione suprema. Lomazzo la definisce in diversi modi, ma in generale si può dire che sia “quella cosa con cui si dimostrano le forme esteriori delle cose che di necessità si debbono sapere per potere con’ ordine rappresentare tutto quello che può cadere nella imaginativa, e da occhio può esser veduto”⁷³⁷. Stando a questo passo, Lomazzo sembra indicarci con *forma* l’insieme delle regole che strutturano l’apparenza dei fenomeni e delle cose, inderogabile strumento conoscitivo per praticare l’arte mimetica.

La *forma* di Lomazzo rifugge, però, da definizioni precise: dopo averci detto che esiste una forma dell’anatomia, che vuole studiare muscoli e ossa per poter riprodurre il corpo – una forma materiale – Lomazzo propone subito una *forma contemplante*, “che per mezzo della contemplatione e dello studio delle Sacre Scritture insegna la forma armonica dell’istessa forma degli angeli, de i nove cori, della militia celeste, delle potenze, delle intelligenze, e de i custodi nostri, dell’ordine animastico, della Vergine Maria, dei Santi, delle Sante con la loro gratia e le altre sue circostanze”. A questa segue la *forma significante* (forma del mondo, immagini celesti, etc.) e tutte le immagini elementali; una più semplice forma visibile; e poi la *forma imaginativa*, relativa a quanto ci formiamo nell’immaginazione, la *forma fabbricativa* relativa agli edifici, la *forma spiritale* che inerisce i diavoli dell’inferno e la *forma accidentale* (bagliori, fulgori, saette). Lo specchietto definitorio di Lomazzo mostra sfaccettature che si intrecciano in forma ramificata e complessa: la forma di cui ci parla tocca diversi emisferi di realtà, mettendo a nudo una più generale concezione dell’immagine. Prima di tutto concerne diversi gradi del visibile: da quello corporeo viscerale (anatomico), a quello semplicemente visibile (uomini, animali), fino al divenire degli aspetti improvvisi e tonitruanti della realtà (gli accidenti) e alla reale tristezza fisica dei diavoli sotterranei. A questo livello “fenomenico” corrisponde la rete di segni che quel mondo di apparenze può istituire “scolasticamente”: non senza tangenze ermetiche-astrologiche ecco la *forma significante*, e stiamo già sconfinando oltre la *forma sensibile*, perché questa ci sta già lanciando messaggi altri, sta già interloquendo con noi; d’altro canto si entra nello spazio mentale, e la *forma imaginativa* interroga direttamente la nostra innata facoltà creatrice, per portarci, in ultimo, al livello più alto, quello contemplativo e spirituale che però appare piuttosto svincolato dagli altri non fondandosi sul visibile e quindi dandoci un senso di forma che non è facilmente allineabile agli altri: quella che insegna la scrittura, infatti, è *una forma armonica celeste*, in sé del tutto svincolata dalla pesantezza nera della materia, che anche nel *Trattato* non aveva nulla a che fare con la bellezza che è *luce*. Come dirà più avanti, parlare della forma significa passare dal particolare al generale, cioè attingere al modo generale della rappresentazione degli enti⁷³⁸.

A fare da fondamento all’idea lomaziana sta la concezione platonica delle Idee, interpretata in termini ermetico-neoplatonici. Dal sommo grado all’infimo grado della natura, infatti,

⁷³⁷ Lomazzo G. P., *Idea*, in Ciardi, *Scritti*, op. cit., p.123

⁷³⁸ Lo sguardo olistico e onnipervasivo che Lomazzo accoglie mostra le ragioni profonde del metamorfismo formale e concettuale tardo-cinquecentesco, riflesso di una visione aperta della natura e del cosmo in un intreccio ondivago di visibile ed invisibile, quasi penetrato da un’energia tanto immanente quanto trascendente. Su questi temi mettono l’accento diversi trattati storici. In particolare si rimanda a Klein R., *La forma e l’intelligibile : scritti sul Rinascimento e l’arte moderna*, Einaudi, Torino 1975, e a Ossola C., *Autunno del Rinascimento : "idea del tempio" dell’arte nell’ultimo Cinquecento*, Olschki Firenze 1971 (riedizione, Olschki 2014).

“tutte le cose per debiti mezzi passano di maniera che Iddio contenendo in se principalmente tutta la forza di tutti li doni comincia primieramente a comunicarli a gli Angeli che intorno al suo trono si rivolgono in modo che ciascuno è arricchito di un dono più che d’un altro secondo la loro proprietà di loro natura, li quali muovono poi i sette Governatori del mondo, cioè i pianeti, che per ordine co’l mezzo delle loro virtù porgono qua giù i doni ricevuti (...)”⁷³⁹.

Il principio divino, quindi, comunica attraverso le potenze angeliche ai pianeti che a loro volta trasmettono l’energia divina alle realtà inferiori, plasmando corpi, movimenti, paesi, personalità, caratteri, linguaggi. Ne deriva che la *forma* – contemplativa, interiore, o fisica che sia – è il derivato di un dialogo verticale e orizzontale, vive al crocevia di energie multiformi, e, in un certo senso, è un canale aperto di rapporti armonici e disarmonici. È chiaro quanto, in tale struttura di pensiero, si affermi la fiducia in una attiva operatività dell’immagine e della sua “formatività”. Se infatti le forze si imprimono psicagogicamente nelle nostre menti e nei nostri corpi, è chiaro come la funzione talismanica dell’oggetto e del suo linguaggio specifico venga gravandosi di una responsabilità segnica portentosa. La componente morfologica di un oggetto diventerà, qui, un canale, un ponte relazionale tra emisferi di realtà diversi, ordinati sulla scala universale. Questa fiducia sta alla base dell’enciclopedismo universalistico di Lomazzo, che deve comprendere tutto perché tutto partecipa di questo reticolo olistico; ma sta anche alla base del recupero di una metafisica della luce che si proietta, attraverso Damasceno e parallelamente rispetto a Paleotti, nel corpo vivo della pratica pittorico-filosofica. Anche Paleotti, d’altro canto, spostando l’equilibrio di immagine e spettatore sulla funzione ricettiva del secondo, ristabiliva e approfondiva, proprio sulla scorta di una ben radicata concezione dell’immagine agente, la sua forza plasmatrice: è un “trasmutare i sensi”⁷⁴⁰, un luogo di riforma e azione su di sé.

Come notava Lauro Magnani a proposito di Lomazzo, d’altro canto, “nella struttura del dipinto regolato secondo questi principi in particolare il moto dei corpi, la prospettiva e il colore, svolgono la funzione sia di coinvolgere psicologicamente lo spettatore sia di dargli una corretta interpretazione del soggetto, in conformità con quanto affermano i controversisti cattolici nel legittimare il culto attraverso le immagini”⁷⁴¹. Elemento, quest’ultimo, accettabile proprio in vista di questa sostanziale e vibrante unità retorica di linguaggio e pittura che autori come Gilio, Molano o Paleotti programmaticamente accettano e sottolineano.

È stato visto nell’approccio del milanese facchinesco una tendenza anti-classica e anti-borromaica, giustificata tanto nell’ambito di committenza del Lomazzo (ordini vicini all’eresia, come quello agostiniano), sia nell’ermetismo filosofico del *Trattato* e delle *Rime*. A questo proposito, però, valga l’apprezzamento di un autore non certo di parte anti-borromea, come il predicatore Panigarola, neppure sospettabile di filo ermetismo, che nell’opera dedicata a Demetrio Falereo, che vedremo in seguito, di Lomazzo proprio loda il

⁷³⁹ Lomazzo, *Idea*, op. cit., p.124

⁷⁴⁰ Paleotti, *Discorso*, op. cit., p.228.

⁷⁴¹ Magnani L., *Composizione e funzione dell’immagine secondo il trattato di Giovan Paolo Lomazzo*, in Maltese C., a cura di, “Argomenti di storia dell’arte”, 1980, pp.111-118, p.116.

Trattato. D'altro canto l'idea di una *forma* psicagogica era comune nell'emisfero filosofico di quel momento, se si pensa a quanto aveva scritto Ludovico Dolce nel *Trattato delle Gemme*, sostenendo la cattolicità (pensava ad Alberto Magno) dell'idea di un influsso celeste sulle cose e attraverso i materiali e le forme⁷⁴². Secondo Dolce, infatti, la *forma* complessionata di una pietra, le cui virtù derivavano dalle stelle e anche dalla forma, potevano influire sull'animo umano, che è guidato però dalla volontà, che deve spingere a fare il Bene. Come a sostenere la verità di un reticolo di influssi magici che non spogliassero l'uomo della sua responsabilità celeste

1.4. Condolore

Risulta chiaro come il tema "psicagogico" diventi quindi nevralgico nella concezione estetica di queste personalità, e come permetta di comprendere più precisamente non solo il funzionamento dell'immagine sacra, ma anche, di conseguenza, la scelta della sua qualità morfologica.

Nel Cinquecento una spiegazione psicagogica del notturno ci viene già da Benedetto Varchi. Nella lezione sulla *Canzone agli occhi*, scriveva che:

"il dolore che noi chiamiamo intellettuale non è altro secondo i filosofi che un restringimento dell'animo per cagione d'alcun male presente o molto vicino; e questo nasce ancora molte volte non solo per lo aver noi perduto alcuna cosa che fosse cara, ma ancora per lo non poter conseguire quelle che desideriamo, ... E crescono i dolori o più, o meno secondo che le cose desiderate sono o ci paiono più belle e migliori. E perché questo affetto e passione è fredda e secca, però s'accresce dai tempi e dai luoghi, perché come il sole rischiara non solamente l'aere, ma ancora gli animi nostri rallegrandoci, essi le tenebre gli offuscano contristandosi"⁷⁴³.

Presupponendo un vincolo necessitato tra immagine ed emozione, Varchi utilizza questa idea per farne derivare una critica alla lirica di Petrarca e spiegare l'uso di alcuni *topoi* notturni. La lirica nella notte mostra, secondo lui, la costruzione di un tropo essenziale che sia eloquente rispetto allo stato emotivo del narratore-protagonista. Il Petrarca avrebbe descritto l'atmosfera della notte perché la *tristitia cordis* che ne derivava gli permettesse di mostrare la distanza dall'amata, il vuoto che lo distanzia dalla desiderata. La notte, poiché genera una sofferenza visiva, si pone quindi come il luogo della distanza, attiva figurativamente uno stato della lontananza, sussume lo spaesamento che deriva dal rapporto contraddittorio con il visibile.

Un filosofo platonico come Agostino Nifo aveva altresì approfondito questa idea immaginando quanto la percezione delle cose influenzasse l'emozione del guardante. Nel *Dialogo De Re Anlica* scrive

⁷⁴² Dolce L., *Trattato delle gemme che produce la natura; nel quale si discorre della qualità, grandezza, bellezza, & virtù loro*. Compositione di m. Lodouico Dolce, da lui in tre libri diuiso, Sessa, Venezia 1617, cap.VII, p.13.

⁷⁴³ Varchi, *Canzone agli occhi*, in *Opere*, p.68

“Voluptatem efficiunt iucunda, de quibus Rhetoricum primo diligenter disservimus: talia sunt et res, et verba, et gestus qui verbis efficaciam afferunt. Res quidem, ut coelum: nam ut caelum intueri voluptatem affert, sic contra tenebrae dolorem pariunt. Ut similia: siquidem conversari cum similibus, voluptatis est causa: et per oppositum solitudo tristitiam gignit ut desiderabilia, nam cum desiderabilia obtinuerimus, summa voluptate movemur”⁷⁴⁴.

E si si nota come in questi scritti la qualità tenebrosa è sempre concepita come interagente, attiva, coinvolgente in senso viscerale.

Ora, se l'immagine visiva, come si capisce in Paleotti, “può imporre al suo spettatore una determinata lettura, senza che egli vi contribuisca in maniera attiva”⁷⁴⁵, operando immaginativamente sul terreno della sua mente per veicolare e convogliarne le energie, allora la *notte*, oltre che essere *natura* e *vero*, sarà soprattutto *azione*, colore *agente*. Essa si configurerà come primario strumento di commozione dal momento che mobiliterà, in virtù del suo radicalizzato effetto cromatico, effetti catartici ed emozionali che – lo abbiamo visto – una radicata cultura teorica e filosofica le avevano attribuito (orrore, meraviglia, stupore, terrore, etc.), funzionalizzandoli nei termini di un universalismo religioso riscoperto. Come scrive Elisabetta Selmi, si tratta della “necessità delle immagini per l'ostensione nel visibile del divino, di stimolo alla ridefinizione di una visività posta al servizio di una conoscenza/intuizione mediata, per signa o analogia, del divino, quasi in una sorta di ‘prova dei sensi’ il cui funzionamento psichico si trasmette interiormente in una mistica sollecitazione di affetti devoti”⁷⁴⁶.

In un sistema che pensa i processi di visualizzazione atti ad impegnare la funzione mediatrice dell'anima, acclarandone una posizione vincolante nella catena dell'essere e affacciandosi, come la *forma* di Lomazzo, tra il temporale e lo spirituale, tra la terra e il cielo, la scelta di un determinato timbro cromatico, associato ad immagini specifiche, non sembra porsi quindi affatto in termini accidentali, calamitando una cornice valoriale giustificata dal valore psicagogico delle immagini.

È chiaro come ne derivi una conseguenza decisiva nella comprensione non solo del ruolo dell'immagine ma, prima di tutto, della sua costruzione, nella sua vocazione plastica.

Ecco le notti, notti pesanti, notti di preghiera, senza le quali tanto poco poteva passare la natura dell'evento drammatico, la storia dell'evento cristico, la morale del significato allegorico, il simbolo del suo significato cosmico. Una notte necessaria, imprescindibile. Non a caso con Borromeo si cristallizza la celebrazione, importata dai barnabiti e da San Zaccaria con sostegno del suo collaboratore, un certo Fra Bono, dell'orazione notturna delle Quarantore, su cui torneremo in seguito ma che si configura, propriamente, come la messa a punto di una psicagogia nel nero funzionale ad un determinato approccio al sacro,

⁷⁴⁴ Nifo A., *Opuscula moralia et politica cum Gabrielis Naudaei de eodem auctore iudicio*, Roletus Le-Duc, Parigi 1645, p.258.

⁷⁴⁵ Ganz D., *Tra paura e fascino: la funzione comunicativa delle immagini visive del Discorso di Gabriele Paleotti* in Casey, J., *Imaging humanity / Immagini dell'umanità*. Lafayette 2000, pp.57-68. p.60

⁷⁴⁶ Selmi E., *Visibile teologia*, op. cit., p.288.

affine, se si può dire, al *tremendum fascinans* teorizzato da Otto. Per i tridentini sarà, piuttosto, il *Sacroorrore*.

Agiva poi la componente tipicamente stoico-ascetica del controllo e della purificazione della vista, della quale abbiamo già accennato alcuni aspetti: Giovanni Battista Velati scriveva che fosse necessario prima di tutto allenare gli occhi, “non tu stia meco nel monasterio fin tanto che tu non habbia imparato a non divagare con gli occhi”⁷⁴⁷.

Nei suoi *Sermoni sulla tribolazione* (1558) manoscritti presso l'Archivio dei Gesuiti di Roma, Diego Laynez spiega il funzionamento “doloroso” della vista dell'oscurità in funzione purificativa: è anzi interessante che essa venga a negare la *proporzione* corretta degli occhi; scrive infatti che

“l'occhio ha il suo conveniente obietto la luce proportionata, quando la vede si quieta et si contenta ma quando sei mesta in una prigione oscura ove tu fai vedere cose contrarie tette oscure et horribili et non vorria vederne e privo di quello et vorria, all'ora s'attrista e si tribula. Il medesimo dirò delle orecchie, il naso el medesimo, il palato e il senso del tatto, il medesimo il senso interiore della memoria intelletto e volontà”⁷⁴⁸.

Una scelta di intonazione ascetica pienamente conforme allo spiritualismo rinunciatario dispiegato dagli autori della cerchia. Nella *Guía de los pecadores* Luis de Granada riportava l'esempio di un monaco che, dopo avere avuto la visione dell'inferno si sarebbe nella propria cella: una riforma delle passioni richiede infatti, prima di tutto, una riforma dell'immaginazione e la prioritaria purificazione del senso della vista dai parerga del mondo⁷⁴⁹. A questo svuotamento nero dell'immaginario esteriore del mondo, va unito la purificazione dell'immaginazione tramite il dolore e la tribolazione. Si dà infatti una “tribolazione illuminativa”, come aveva scritto Laynez, per mezzo della quale realizziamo la vera luce interiore, come quando Tobia recuperò la luce mentre era cieco⁷⁵⁰.

1.5. Riflesso

Così la notte, questa “noche cruel, y noche desassossegada, en la qual no dormias ni dormian los que tenian por descanso atormentarte”, insieme alle torcere e alle lanterne, era traducibile su diversi piani simbolici che la rendessero comprensibile al pubblico ben oltre la mera narrazione. “Si tratta, come scrive Umberto Eco a proposito della cultura scolastica – di definire una forma artistica complessa in cui i singoli elementi non sono soltanto realtà materiali, come in una forma fisica, o stimoli emoventi come nella musica, bensì elementi significanti, ciascuno dei quali coinvolge nel gioco formale il particolare universo suggestivo

⁷⁴⁷ Velati G. B., *Introduzione alla vita spirituale, e perfezione christiana per ciascun stato in particolare, cioè de maritati, continenti, vedove, vergini, e religiosi*, per gli heredi di Gir. Bartoli, Genova 1593, p.326

⁷⁴⁸ Laynez D., *Sermoni della tribolazione* (ms.), ARSI, Opera Nostrorum, n.73, p.23 e ss.

⁷⁴⁹ Luis de Granada, *Guía de los pecadores*, 1556; (ed. 1953)

⁷⁵⁰ Laynez D., *Sermoni della tribolazione* (ms.), ARSI, Opera Nostrorum, n.73,42v. e ss.

che si trascina dietro.”⁷⁵¹. “Questi malvaggi, scrive per esempio Orozco, ti vengono a pigliare la notte, perché tali sono l’anime loro e le loro vie sono nell’oscurissime tenebre. Essi portano tocchi e lanterne per vedere lume e non sanno, i disgraziati, che tu sei la luce vera, che dai il lume al sole e alle stelle”⁷⁵². La torcia denota l’artificiale che non lascia spazio al divino, anzi lo tradisce, lo cattura lo processa e lo uccide. Questa sfumatura non è presente nei *Commentari* di Antonio Rizzardi, che comunque sottolinea, con la flessibilità che è adeguata alle simboliche, l’oscillazione dei significati considerati. “Lampades procedentes de ore Leviathan, ut est Iob 41 Sigificat auditores AntiChristi, qui quasi per sapientiam lucebunt, sed per nequitiam concremabunt”⁷⁵³.

Nell’interpretazione che ne dà Luis de Granada, il potere delle tenebre significa che i demoni possono infierire liberamente sul delicato corpo di Cristo, come si vede in una delle incisioni di Hyeronimus Nadal con l’*Arresto di Cristo* e una nube di diavoli sospesa sopra di lui.

In diversi passaggi delle sue opere Loarte riprende, a questo proposito, l’idea della meditazione come specchio di sé: “Bisogna che questa meditazione ci sia come uno specchio, nel quale specchiandoci frequentemente possiamo vedere con gl’occhi della mente nostra, quello che non abbiamo potuto ne potiamo vedere con quelli del corpo”⁷⁵⁴. Ne *I Cento ragionamenti sopra la Passione*, pubblicati per la prima volta presso i De Ponte di Milano nel 1585, dedicati alla duchessa di Urbino Lucrezia d’Este, collezionista, e scritti su consiglio dello stesso Borromeo, Francesco Panigarola metteva in luce questa sfumatura della concezione coeva della notte, analizzandone dichiaratamente il risvolto interiorizzante e morale, sia impiegato a descrivere la condizione interna dei personaggi rappresentati, sia col-legando all’immagine la nostra. Nel primo caso, la notte è la situazione favorevole per raccontare, nello spazio e nel paesaggio, la figura di Giuda e, di conseguenza, per molti dei brani dell’Antico e del Nuovo Patto:

“Giuda è sempre circondato di faci: “Ragionevolmente, perché haveva bisogno di lume quei che meritava al principe delle tenebre, ben si richiedevano lanterne a quello infelice che era caduto fuori delle stelle: Ben era dovere che si facesse mentione delle lanterne , ove s’era fatta mentione della notte; che a dirne il vero non è senza misterio che in questi tradimenti di Giuda s’inculchi così spesso mentione della notte. *Quia aliquanda sacra scriptura ex tempore ea designat, qua aperte non indicat*, dice San Gregorio nell’hom.12 in Ezech. Anco all’iniquo ricco fu detto *hac nocte repetant animam tuam a te*. Anco la sapienza di Salomone, la quale fu poi adoprata malamente, si dice che gli fu data di notte: anco gli angeli di Sodoma andarono di notte, ove ad Abramo erano andati di mezzo giorno: anco Pietro negò Christo di notte: la notte è tempo di pianto: *plorans ploravit in nocte*; tempo di pericolo: *ubi pernoctaveris pernoctabo* tempo di ladri: *sicut fores in nocte*: tempo di ira; *ascendamus in nocte, et discipemus domo eius*; tempo di calamità: *Probasti cor meum, et visitasti nocte*, tempo di peccato: *nox praecessit dies autem appropinquavit*; per la notte s’intendono l’occulte insidie: dice Greg. nel 20

⁷⁵¹ Eco U., *Estetica in San Tommaso*, op. cit., p.172,

⁷⁵² Orozco, *Sponsalio*, op. cit., p.62.

⁷⁵³ Rizzardi A., *Commentaria symbolica in duos tomos distributa. Antonio Ricciardo Brixiano auctore. In quibus explicantur arcana pene infinita ad mysticam naturalem, & occultam rerum significationem attinentia...*, apud Franciscum de Francischis Senensem, Venezia 1591, vol.I, p.333

⁷⁵⁴ Loarte, *Istruzione per meditare*, Roma 1570.

de'Morali: si figura la ignoranza, dice Origene sopra la Genesi all'hom. I gli errori, l'heresie, le fraudi, la morte, mancano l'infamie della notte, e di notte s'ordi, e di notte s'esegui il tradimento e però *cum facibus et lanternis*⁷⁵⁵.

Si nota l'urgenza di una appropriata simbolizzazione dei diversi elementi dell'immagine che, "signa data", costituirebbero gli inevitabili ingredienti del racconto. Che l'*Arresto di Cristo* avvenisse la notte alla luce della lanterna non costituisce, di certo, un argomento di particolare novità, come che si sentisse l'esigenza "spirituale" di sovraccaricare, con espressionismi descrittivi di larga portata: si nota però come filosofi e predicatori, facendo leva sul portentoso materiale delle simboliche medievali, avessero rinforzato, sul piano della scrittura devota o dal pulpito della predicazione, la possibilità di un approfondimento degli elementi mostrati.

Per quanto riguarda il respiro tropologico dell'immagine, nella *Continua memoria della Santa Passione* di Gaspar Loarte, per esempio, si comprende come le tenebre che si impadroniscono di Cristo la notte della Passione sono funzionali, nell'atto memoriale, a stabilire un nesso interiore con la condizione spirituale dell'anima (tenebrosa) perché questa possa guarire. "s'impadronirono le tenebre di te, che sei vera luce: ti benedico, e tendo infinite gratie, e ti priego humilmente, che con la tua gratia illumini l'oscurità dell'anima mia, acciò veramente conosca me, e conosca te, e conoscendoti ti ami perfettamente"⁷⁵⁶.

Con la precisione di chi è stato nutrito da una formazione scolastica, per spiegare allegoricamente il notturno del Gethsemani, Panigarola scrive che "ben sarà di notte":

*"In nocte non solo litteralmente: ma in nocte, perché alla vostra cecità si converrà questo tempo di notte, dice San Girolamo in San Mattheo al vigesimo sesto: perché non sarà ancora venuto per voi il giorno dello Spirito Santo in pienezza, dice Origene nel trattato trigesimoquinto in San Mattheo: perchè io alle cose voglio che si accomodino anche i tempi: onde dice Sant'Ambrogio nel decimo sopra San Luca, nel tempo della agghiacciata negatione di Pietro, frigus erat, dice il testo: e voi le tenebre vostre haverete in nocte: e non solo in nocte, ma in ista, in questa istessa, nella quale vi ho donato me stesso in bevanda, & in cibo. O ingrati, o ingrati, bene la presente notte sarà cæsta, non sarà hac, sarà vostra, non mia: non mia perché non haverete cara dell'honor mio: vestra sì, perché sarà tuta piena di errori, e di cadute vostre"*⁷⁵⁷.

Il francescano sviluppa così l'implicito del passo evangelico di (Giovanni) per istituire l'esplicito della natura moralizzata, li collega facendo dell'una l'espressione dell'altro. Nell'incidere il tempo dell'evento, come a doverne insistentemente rimarcare l'assoluto presente, ne rimarca l'interazione integrale con il guardante, assorbito in un tempo altro nel momento in cui lo commemora e "immerso" nella rappresentazione per il tramite di un

⁷⁵⁵ Panigarola, *Cento Ragionamenti*, op. cit. p.408. Si noti l'assonanza con Taulero G., *Meditationi pie et devote sopra la vita et Passione di Giesù Christo*, tradotte da Alessandro Strozzi, Giunti, Firenze 1572, p.94

⁷⁵⁶ Loarte G., *Trattato della continua memoria che si debbe hauere della sacra passione di Christo redentor nostro*. Brescia per Vincenzo Sabbio, 1583, p.40.

⁷⁵⁷ Panigarola F., *Cento Ragionamenti sopra la Passione di N. Signore*, 1597, vol.I, p.58.

naturalismo sempre più acuto capace di palesare, “incarnare” nella tela la realtà toccabile e vivibile della Passione. Non a caso Orozco, introducendo la Contemplazione del Monte Calvario, lasciava trapelare un’intensa malinconia, per non poter essere presente dinanzi alla croce, realmente, insieme alla Vergine e a San Giovanni. A tale programmatica “presentificazione” dell’evento sacro corrispondeva, sul piano pittorico, la “fabbricazione” di un *modus videndi* atto a costituire le naturali premesse di uno stile. I precisi riferimenti alla cultura fiamminga, per esempio, potevano favorire un senso del dettaglio e dell’inciso narrativo.

Queste tenebre nette e forti sono una forma poetica, per la quale l’ascetismo maestoso e rinunciante del cristianesimo riformato adeguasse il soggetto della Passione ad un linguaggio che lo rendesse evocatore, che anzi ne attivasse la forza catartica.

Tra Quattro e Cinquecento, insomma, si coglie una continuità di motivi iconici relativi alla figurazione della notte che hanno mantenuto una determinata qualità partecipativa nell’ambito dell’arte religiosa. I fondi neri del primo Rinascimento, quasi rivolti ad una “destorificazione” (De Martino) dell’immagine devozionale in uno scenario astratto capace di isolarla e “attivarla” anticipavano concettualmente le notti meditative del primo Cinquecento, coese all’eclatante scoperta del carattere virtuosistico della pratica pittorica e irrorate di una precoce naturalismo funzionale a materializzarne la presenza, aprendo poi ad una ricercata “simpatia” di spettatore e di immagine che il tridentino, forte di una tensione spirituale coordinata e sistematizzata, metteva al centro della sua teoresi, chiarificandone funzione e modi.

VI. Umiltà sublime

*Pittura non rozza, ma perfetta, fatta all'ombra notturna
d'una morte orribile e tenebrosa, ma formata al lume
ardente della sua infinita sapienza e della sua sviscerata
carità, là dove gli strali d'amore fecero ufficio di pennelli,
poich'altro che amorose saette non furono que' santissimi
chiodi che lo trafissero in croce*
(Marino, *Dicerie sacre*)

1. “Nihil aspectabile sine solis beneficio”

Il realismo magico del pittore cremonese Antonio Campi è stato spesso al centro di un'interpretazione controriformata, dovuta al suo documentato contatto con il vescovo di Milano Carlo Borromeo e alla sua attività per la nuova chiesa di San Paolo Converso delle Angeliche di Ludovica Torelli, senza dubbio uno dei luoghi più significativi per comprendere l'ispirazione ascetica ed “auto-riformata” della svolta sociale e mistica borromea. L'evidenza che ci interessa studiare è a Milano così esplicita da risultare praticamente paradigmatica non solo per l'esperienza diretta del pittore cremonese, ma anche per i diretti influssi della sua arte su artisti attivi negli stessi anni o poco dopo nei centri urbanistici vicini, come Lorenzo Costa a Mantova, Giovanni Paolo Cavagna a Brescia oppure, tra i molti, lo stesso Ludovico Carracci nella Bologna di Gabriele Paleotti. In generale, sono soprattutto due gli elementi che ci paiono nevralgici per inquadrare l'esperienza a lume notturno del Campi, elaborata a partire dalla fine degli anni '60 e sviluppata intensamente almeno fino alla maestosa e fremente *Imperatrice Faustina che fa visita a Santa Caterina in carcere* in Sant'Angelo dei Minori Francescani a Milano (**fig.93**).

Un primo punto è relativo alla funzione meditativa affidata alle immagini, esplicita soprattutto per le iconografie della *Passione di Cristo* in piccolo formato, che sappiamo essere molto diffuse in area lombarda e senza dubbio presenti nella raccolta di arte devozionale di Carlo. Questo aspetto, molto ben elaborato in sede critica entro le coordinate del fenomeno artistico e religioso tridentino, sembra giustificare quell'estremismo drammatico di cui abbiamo discusso in precedenza e che l'immagine era chiamata ad evocare in una tensione catartica, anche grazie a soluzioni luministiche ricercate e sottili. Il secondo punto, a questo inanellato, è di ordine diverso, e tocca più in generale il rapporto tra la parola e l'immagine. Se infatti è tradizionale il confronto tra una retorica della parola e una retorica della figura, elaborato in sede critica soprattutto da Antonio Possevino e da Gabriele Paleotti, non sembra che sia stato ancora notato che proprio la cerchia borromea vada elaborando una nobilitazione del “parlare oscuro”, soprattutto da parte di Francesco

Panigarola, a cui si affida una specifica funzione misterica e sacrale, tale da poter spiegare l'interesse di Antonio per un tenebrismo innovativo e radicale.

Questi due aspetti che si intrecciano in una proficua simbolizzazione dell'atto iconico, spiegano almeno in parte l'attrazione campiana per quello che era, in quel momento, un esperimento pittorico di frontiera, denso di futuro, e, soprattutto, centro di interesse non solo per la nobiltà spagnola di stanza in Lombardia, ma anche per lo stesso Re Filippo II, collezionista di arte romana, veneziana e lombarda⁷⁵⁸.



71. Antonio Campi, *Orazione nell'orto degli ulivi*, Inverigo, Santa Maria della Noce, 1577.

Tra le rappresentazioni dell'*Agonia di Cristo nell'orto del Getsemani*, quella presentata nel 1577 da Antonio Campi presso la chiesa di Santa Maria della Noce di Inverigo è senza dubbio tra le più impressionanti e indicative (fig.71). Spinto in uno spazio profondo e cieco, il paesaggio non si intravede se non per pennellate asciutte e torbide, quasi larve scure sotto un cielo offuscato di nubi. L'unico chiarore è quello morente della luna in alto, che sembra attraversata dalla foschia; essa, la "consolatrice", pare quasi spegnersi per lasciare il tempo della Passione, come voleva Bellarmino, alla solitudine e all'abbandono⁷⁵⁹. Il Cristo è spinto verso di noi, inginocchiato dinanzi ai nostri occhi a guardare l'angelo, che non illumina, penetrante da sinistra nella scena: lo vediamo di schiena, con quelle ali sottilissime da rondine ad indicare un cielo nero, reggendo la grossa croce. La sua posa è cordiale e

⁷⁵⁸ Nel famoso sonetto in cui Lomazzo critica la Santa Faustina in Sant'Angelo, oltre a paragonare, caso particolare, il notturno di Antonio alle magniloquenze di Vasari, ricorda come Filippo II ne avesse voluto una copia.

⁷⁵⁹ "e a noi piccoli e imperfetti il Dio apparirà non solo come una luna piena luce di consolazione, ma ora ci lascerà nelle tenebre densissime della notte e in un orrore svuotato di ogni lume". Bellarmino, *De ascensione mentis*, p.108.

perentoria, lascia trapelare uno sguardo ai nordici di Praga, forse, e non nasconde un vezzo leggero, nel capriccio della veste, quasi mantovana. Ma il Cristo è così violentemente mostrato al nostro sguardo, che sembra tradurre il rigore nervoso della posizione secca in un'impressione tesissima, la sua e la nostra, percepibile nelle vesti con quelle pieghe dritte, nel panneggio che si allunga spaccato sul suolo, nelle nervature del collo, nell'intreccio delle mani che si stringono in una forza di tensione, nel sangue che gronda dalla fronte, negli occhi ricolmi di attesa, in quella luminescenza, lontana, che attraversa il paesaggio venendo verso di noi, lontana e triste. Campi studia Correggio ma se ne distanzia. Riconosce che la notte può favorire uno sguardo diverso, ma non cerca la dolcezza del pennello, non le ombre diffuse dell'aurora, non lo sfumato tiepido che si sublima in impasti "piumosi". Egli cerca, invece, la frattura, la disarmonia, la cacofonia dei colori perché ha bisogno di innescare, con tutti gli strumenti che ha, una ferita agli occhi, quasi un lampo sferzante nella visione. Chiede all'immagine di disporsi sul margine della superficie dipinta: la avvicina alla soglia del nostro vedere. Usa le tenebre nere e folte della notte per isolarla, e toglie anche la luce, perché non vi siano segni di bene, e resti solo il dolore. Isola il dolore, lo omaggia in un'estetica della meraviglia sofferente. Anche il silenzio nell'opera di Campi è grave, pesante, retorico: ogni cosa qui ha bisogno di parlare, finanche quelle che non si vedono. Gli apostoli addormentati sono molto distanti. Campi non concede lo spazio agli occhi per dilungarsi nell'ambiente, è come se li trattenesse, li fermasse sul limite: si impegna a negare loro il piacere che la pittura di norma concede: si trattiene a raccontare, ad immedesimarsi, a tradurre con intensità il *verosimile* della storia evangelica (Luca 22, 39-44), eppure non sfugge il suo impegno col *decoro*, con una raffinatezza che respira sotto il colore, quasi "dentro" il disegno. Del resto questa propensione distanzia il lavoro di Campi tanto dall'estremismo magniloquente della tela di Lomazzo a San Carlo (un tempo in Santa Maria dei Servi), così gremita e cangiante, quanto dagli stessi sviluppi autografi, spesso non spinti fino a tal punto di realtà. Era altrettanto stolido e greve il *San Pietro penitente* della Cattedrale di Segovia, che sembra dei tardi anni '70 per via di quella luna a falce, quell'animo torturato dal rimorso che esplode, nuovamente, nello sguardo dell'osservatore. L'immagine della notte è, quindi, motivo di disarmonia, e l'intensificazione del suo effetto percettivo nell'osservatore che la guarda con occhi densi di attesa emotiva costituisce un fondamento di grande rilevanza. Vige il Controrinascimento cattolico dello Jedin. Come sapevano i teorici, infatti, la notte è spiacevole. Scriverà il gesuita Bellarmino agli inizi del Seicento: "Certe omnis venustas oculorum a luce pendet, & absente luce omnis colorum pulchritudo evanescit. Proinde nihil est pulchrius luce, Deus ipse, qui est ipsa pulchritudo, lux appellari voluit"⁷⁶⁰. La bellezza svanisce *absente luce*. L'allievo di Borromeo, Giovanni Botero, non parlerà diversamente: "Nihil enim pulchrum sine luce, nihil aspectabile sine solis beneficio, nam tenebrae et rerum colores confundunt et varietatem abscondunt"⁷⁶¹.

⁷⁶⁰ Bellarmino, *De ascensione mentis*, p.108.

⁷⁶¹ Botero G., *De praedicatoris Verbis Dei*, 1585, p.12.

2. Intorno ad Antonio Campi

2.1. Dipingere la notte

Nell'opera tarda di Campi che si esprime a partire dalla *Pietà* del Duomo di Cremona (1566) e si dispiega soprattutto nelle opere milanesi (nell'*Adorazione dei Pastori* di San Maurizio Maggiore a Milano, nelle tele e negli affreschi di San Paolo Converso o nella tela citata di Sant'Angelo a Milano, fino alla *Circoncisione* di Napoli) si possono evidenziare elementi di stile che come il dipinto della Noce, sembrano palesare, più o meno radicalmente, l'impressione di un'acuta ricerca emozionale, intensificata in soggetti di carattere religioso, attuata quasi "scavando" la verità naturale degli eventi, da una parte, fin nella cella tenebrosa della *Decollazione* o sulla graticolo tizianesca del *San Lorenzo* di San Paolo, e dall'altra estendendo tale verità in un gusto magniloquente, ancora di retaggio romano – raffaellesco e insieme michelangiolesco via Giulio Romano – nonché coordinato con i sapori delle corti oltre-alpine (quelle di Spranger, per intendersi, o di Van Haecht, oltre che dell'antico Altdörfer)⁷⁶². Da un punto di vista morfologico la temperie lombarda di quegli anni era nutrita, come bene vedeva di recente Andrea Spiriti, di una tendenza figurativa "che ha i propri baricentri nella Roma pontificia e poi nella Praga rudolfina: un cammino – scriveva – nel quale il modello raffaellesco (precocemente inteso e assimilato) e il costante michelangiolismo creavano una singolarità formale che nelle esigenze combinate del cattolicesimo carliano e della monarchia spagnola trova la propria singolarità"⁷⁶³.

A Milano si affermano correnti di cultura figurativa cremonese già a partire dalla metà del secolo: nel 1550 Bernardino Campi aveva iniziato la *Natività* per Sant'Antonio Abate e la *Trasfigurazione* per San Fedele risale al 1565. La prima opera documentata a Milano da parte del cremonese Antonio è la *Resurrezione* di Cristo dipinta nel 1560 per la francescana Santa Maria presso San Celso. È però solo tra il 1568 e il 1571 che si conferma una tendenza più direttamente interessata alle poetiche a lume notturno. Nello stesso anno in cui è terminata la *Natività* che il milanese Gio. Paolo Lomazzo realizza per le agostiniane di San Romano a Lodi (appunto 1568), è rifinito anche il primo notturno a lume di candela di Antonio Campi: siamo nel 1568 e le *Tentazioni di Sant'Antonio*, di collezione privata danese, fa mostra di una strana presenza di candela devozionale e di lampada diabolica in un dipinto tutto scuro con tanto di falce di luna e sensuali demoni tentatori⁷⁶⁴. Del 1567 erano stati due dipinti di confine, a fondo scuro ma senza lume artificiale: la *Visitazione* della Pinacoteca Ala Ponzoni, e la *Decollazione di San Giovanni Battista* della chiesa di San Sigismondo a

⁷⁶² Resta imprescindibile sul Campi Gregori M., *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Electa, Milano 1985. Sul Campi esiste un'ampia bibliografia: si può guardare in generale Stumpo F., *Il nobile sogno del cavaliere Antonio Campi : storico, pittore, architetto e molto altro ; l'uomo del Rinascimento cremonese*, Cremona Libri, Cremona 2014. Tanzi M., *I Campi*, Five Continents, Milano 2004; Klerck de., B., *I fratelli Campi: immagini e devozione ; pittura religiosa nel Cinquecento lombardo*, (prima ed. 1997), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2003.

⁷⁶³ Spiriti A., *Luca Cambiaso e la pittura milanese...*, in *La "maniera" di Luca Cambiaso*, p.175.

⁷⁶⁴ Tra i pochi precedenti notturni fiamminghi e alcune invenzioni parmensi, come quelle di Mazzola Bedoli.

Cremona. Allo scoccare del '70 sono collocati i due *San Gerolamo penitente* conosciuti (mercato antiquario, Galleria Sabauda di Torino) e il *San Gerolamo penitente* della Galleria Sabauda attribuito a Bernardino Campi è ascritto al 1570. La *Stigmatizzazione di San Francesco* in Pinacoteca Civica di Ala Ponzzone, di Giulio Campi, è del 1571. La *Decollazione di San Giovanni Battista* di San Paolo Converso, nella quale ancora spicca il dialogo tra fonti luminose diverse (la torcia, la candela), è stata meglio guardata con la sua anticipata datazione al 1571. La delicata e parmigianinesca *Orazione nell'orto* di collezione privata cremonese risale a circa il 1575⁷⁶⁵, pregevole prova di fiamminghismo nitido e gemmato, tra cultura padana e sentimento oltre-alpino, coeva l'*Orazione* di Torre Pallavicina (1575), e il *Cristo dinanzi a Caifa* dell'oratorio di Torre, nonché la citata tela di Iverigo (1577)⁷⁶⁶. Più o meno agli stessi anni potrebbe risalire il *San Pietro penitente* di Segovia⁷⁶⁷ come il *San Francesco stigmatizzato* della Pinacoteca Vaticana⁷⁶⁸. Nel 1575 era stata conclusa la *Natività* di Santa Maria della Croce a Crema. Nel 1577 il Trittico Cusani in San Marco a Milano, nel quale risplende anche la luce di candela della *Morte della Vergine*, che sembra citazione fiamminga (*Morte della Vergine* di Brueghel, Upton House a Warwickshire), ma addensata in un chiaroscuro terribile. Nel 1581 è completato il *Martirio di San Lorenzo* in San Paolo Converso, fino all'esemplare più noto della *Santa Caterina visitata dall'imperatrice Faustina*, 1584, in Sant'Angelo (**fig.100**).

2.2. La Cremona di Sfondrati

Rispetto ai fasti delle opere realizzate a Cremona alla metà del secolo, è con il secondo tratto degli anni '60 che l'arte di Antonio vede la svolta che accompagnerà le creazioni degli ultimi quindici anni di attività verso lidi culturali tridentini: un processo quindi avviato già a Cremona, in concordanza con la commissione a Giulio Campi da parte Marco Gerolamo Vida, vescovo cremonese di Alba, del *San Lorenzo dinanzi all'imperatore* per la Cattedrale di San Lorenzo di quella città (1566) e con la richiesta ad Antonio Campi da parte del nuovo vescovo di Cremona (1564) Nicolò Sfondrati, futuro papa Gregorio XIV, delle due opere

⁷⁶⁵ Tanzi M., *Un "Cristo nell'orto" di Antonio Campi*, in "Kronos", n.15, 2013.

⁷⁶⁶ Ferrari M. L., *La "Maniera de' Campi Cremonesi" a Torre Pallavicina*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia", 1974, n.3, pp.805-816, pp.813-816.

⁷⁶⁷ Il dipinto è stato collocato in un'età precedente da Marco Tanzi. Seguendo la sua lettura avremmo un precocissimo notturno campiano, per il quale sarebbe però difficile istituire un dialogo con la pittura coeva, che negli anni '50 non si dimostrava ancora interessata, nemmeno nei casi più direttamente vicini ai grandi esemplari di primo XVI secolo, verso un paragonabile sperimentalismo a lume lunare. Il possente romanismo di tale prova, usato per spiegare la sua precoce cronologia, può del resto funzionare anche per collocare il quadro in un momento più avanzato, nel momento cioè in cui prende più seriamente piede l'idea di una pittura notturna, occasionalmente corredata da stelle e luna, secondo un modello che il *Sant'Antonio tentato* di collezione privata danese mette bene, per primo, in evidenza.

⁷⁶⁸ Pavesi M., *Un dipinto di Antonio Campi alla Pinacoteca Vaticana*, in "Arte lombarda", 161, 2011, pp. 40-48.

che aprono il sentiero del suo riformismo, l'una il drammatico *San Michele che scaccia i demoni*, e l'altra l'innovativa *Pietà* (1566), che risente già di un serpeggiante naturalismo⁷⁶⁹ (fig.72).



72. Antonio Campi, *Deposizione dalla Croce*, Cremona, Cattedrale, 1566 ca.

In quegli anni Cremona era ai massimi livelli del suo splendore; “una città culturalmente all'avanguardia – spiega Politi – ove studi umanistici e floridezza economica vivacizzavano un tessuto sociale che altrove, come a Milano, si ristagnava sui fasti passati”⁷⁷⁰, dove la fecondità delle prime fondazioni accademiche (l'Accademia degli Animosi) si accompagnava, sul piano letterario musicale e figurativo, ad orientamenti sociali e politici, nell'orbita spagnola, volti all'ortodossia cattolica e ad una cultura letteraria proficuamente

⁷⁶⁹ Su questo argomento si veda sia de Klerck, *I fratelli Campi*, con bibliografia precedente; sia in particolare Giuliani M., *Gli Sfondrati committenti...* “Bollettino storico cremonese”, IV, 1977, 157-198. Restano imprescindibili i lavori di Valerio Guazzoni. In particolare cfr. Guazzoni V., *Pittura come poesia : il grande secolo dell'arte cremonese*, in Politi G., Andreozzi D., a cura di., *L'età degli Asburgo di Spagna (1535 - 1707)*, Bolis Edizioni, Azzano San Paolo (Bergamo) 2006, pp.350-415; Guazzoni V., *Aspetti del tema sacro nella pittura dei Campi*, in “Paragone, Arte”, 38.1987, pp. 22-42. Frigerio D., *I due quadri della “Passione” di Antonio Campi, dono di San Carlo Borromeo*, in “Barnabiti Studi”, 5, 1988, pp.241-272. Il discorso è ripreso in Gentile G., *Il contributo di Carlo Borromeo e l'epoca barocca*, in Zaccon G. M., Ghiberti G., a cura di., *Guardare la Sindone: Cinquecento anni di liturgia sindonica*, “Studia Taurinensia” n.23, Effatà Editrice, Torino 2007, pp.128-160

⁷⁷⁰ Politi G., *Mito e realtà di una decadenza*, in Politi G., *La Società cremonese nella prima età spagnola*, Unicopli, Milano 2002, p.XXXIX. Per la storia di Cremona di fine Cinquecento si possono guardare i saggi contenuti in *La città di Sofonisba. Vita urbana a Cremona tra XVI e XVII secolo*, Milano 1994; Abbiati A., *Lo spazio urbano, la società e il lavoro: un'ipotesi di ricerca sulla Cremona di fine Cinquecento*, in “Bollettino Storico Cremonese”, 1994, pp.59-85.

aggiornata: “La produzione delle Anguissola o dei Campi o ancora dei Monteverdi costituiva in fin dei conti la produzione artistica che traduceva la cultura di un’aristocrazia cittadina interessata in particolare alle arti visive e alla musica, ma certo non distante dal mondo delle lettere, in un’unità rinascimentale di dialogo tra le arti”⁷⁷¹. Antonio, in questo contesto, era per Politi una delle personalità senza dubbio più rappresentative dell’aristocrazia decurionale rurale della città. Estremamente colto, possessore di una vasta biblioteca e persino editore e storico, come Vasari, egli emblemizza le tendenze di una nobiltà “controriformista e filo-spagnola”.

Sono appunto gli anni della grande svolta tridentina e Cremona, avamposto iberico di riferimento strategico, apriva con l’elezione episcopale di Francesco Sfondrati nel biennio 1549 e 1550, e con Federico Cesi fino al 1560 ad una serie di svolte e scelte culturali chiaramente schierate, anticipate da personalità di prim’ordine tra cui spiccano Antonio Zaccaria fondatore dei Barnabiti e delle Angeliche, Marco Gerolamo Vida e Stefania Quinzani. Sarà soprattutto con l’attività di Nicolò Sfondrati e con Cesare Speciano vescovo fino al 1601, che la città cremonese si allineerà alle politiche culturali borromaiche diventando uno dei più attivi centri della rinascita tridentina settentrionale⁷⁷². Nel frattempo l’aggiornata editoria Draconiana aveva già pubblicato diverse opere connotate da un tenore devozionale e spirituale di marcato carattere ascetico, esemplificato dagli scritti del Gio Giacomo Gabbiano o da Bartolomeo Scalvo, che già De Klerck indicava come significativi nel panorama religioso del loro tempo e in rapporto al Campi.

Come aggiunge Marcocchi a proposito di quegli anni di svolta, “Sfondrati e Speciano non hanno semplicemente riordinato la diocesi, ma l’hanno in un certo senso ‘rifondata’, introducendo strutture pastorali nuove e trasformando radicalmente le antiche”⁷⁷³. L’azione pastorale dello Sfondrati aveva previsto il rafforzamento dell’ideologia sacerdotale intesa come premessa di qualsiasi più radicale svolta sociale, la fondazione del seminario per la preparazione del personale ecclesiastico (1566)⁷⁷⁴, frequenti visite parrocchiali e sinodi di aggiornamento, l’introduzione dei cappuccini nel 1566, quella dei barnabiti nel 1570, i quali avranno la responsabilità confessionale delle Angeliche di Santa Marta, i Teatini nel 1579⁷⁷⁵,

⁷⁷¹ Barbierato F., *Al governo della città. Aristocrazia e istituzioni in età spagnola*, in Politi G., a cura di., *L’età degli Asburgo di Spagna (1535 - 1707)*, Storia di Cremona, Bolis, Bergamo 2006, pp.58-105, p.99.

⁷⁷² Su questi temi si veda il lavoro di Busi G., *Tensioni religiose ed impulsi riformistici*, in Caprioli A., Rimoldi A., Vaccaro L., a cura di., *La Diocesi di Cremona*, Editrice La Scuola, Cremona. Per uno sguardo più generale si guardi Bendiscioli M., *Dalla Riforma alla Controriforma*, Il Mulino, Bologna 1974; ovviamente Chabod, *Lo Stato e la vita religiosa*, pp.297 e ss. Per Gregorio XIV si può partire da Pastor, vedi quale. Si veda inoltre Castano L., *Gregorio XIV (Nicolò Sfondrati) 1535-1591*, Torino 1957. In generale sulla Controriforma a Cremona si veda Marcocchi M., *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa a Cremona in età post-tridentina*, in *La Diocesi di Cremona*, op. cit., 1998, pp. 169-214.

⁷⁷³ Marcocchi, *Istituzioni*, op. cit., p.358.

⁷⁷⁴ La fondazione di seminari è un topos della svolta tridentina. Per quanto riguarda Cremona si veda anche Marcocchi M., *Il seminario nella storia religiosa e civile di Cremona, in Cento Anni., una storia che continua (1887-1987)* Cremona 1990. Berenzi A., *Storia del seminario vescovile di Cremona (1565-1925)*, Cremona 1925.

⁷⁷⁵ I teatini, fondati da Gaetano Thiene in stretta sintonia con la fondazione barnabita di Zaccaria, si stabilirono in Sant’Abbondio prendendo il posto dei soppressi Umiliati. Si veda Foglia A., *La vita del complesso di Sant’Abbondio dalle origini ai nostri giorni* in Bandera L., Foglia A., Roncai L., *Sant’Abbondio a Cremona*, Piacenza 1990.

i Somaschi nel 1558⁷⁷⁶, tutte espressioni di una sentita religiosità cristocentrica. Il recupero letterario delle *Laudi* di Jacopone da Todi nell'Italia di quegli anni, che si inserisce in questo clima di riscoperte primitive e di rinnovata devozione ascetica, spiega d'altro canto alcuni indirizzi artistici così intensamente segnati dalle svolte culturali in atto: la generale tendenza, molto evidente nella *Pietà* di Campi del Duomo, ad operare un allontanamento vistoso dai brillanti risultati del manierismo, assuefarli e impallidirli, quasi volendo raggiungere, insieme alla centralità visuale del corpo di Cristo, una coesa sentimentalità singhiozzante, al modo dell'affanno linguistico di Jacopone e della moda pauperistica che, in quegli anni, già con il Cacciaguerra e con la cerchia filippina, si stava facendo ampiamente strada anche a Roma⁷⁷⁷.

All'intreccio di questi motivi si inserisce l'intenzione di una coltivazione pittorica e culturale aggiornata e internazionale, la cui vocazione religiosa implica la decisa partecipazione ad un clima di cambiamento imperante e necessario. D'altro canto "cominciavano ad emergere così i primi contorni d'un ambiente preciso entro la nobiltà decurionale cremonese, caratterizzato dalla forte integrazione, oltre che nelle istituzioni laiche ed ecclesiastiche cittadine, entro le sfere di governo ducale prima e spagnola poi, dall'ortodossia religiosa e da una profonda cultura figurativa"⁷⁷⁸.

2.3. Elementi milanesi

L'amicizia stretta tra Carlo Borromeo e Nicolò Sfondrati giustifica in parte la predilezione da parte del primo per il cremonese nelle principali committenze sacre milanesi di quel momento. Nel 1564 i fratelli Campi erano già stati contattati dal Borromeo, forse proprio per tramite del Vida, amico del vescovo di Milano, per la realizzazione delle ante dell'organo della Fabbrica del Duomo di Milano⁷⁷⁹. Senza dubbio è comunque l'attività pittorica svolta per San Paolo Converso a rappresentare il momento di maggiore contatto con le correnti più calde del riformismo cattolico e, in particolare, con il Borromeo.

L'origine cremonese di Antonio spiega del resto la sua scelta per la decorazione di San Paolo della Angeliche, ramo femminili dell'ordine dei barnabiti. La mistica di questo scaturiva dagli insegnamenti del domenicano Battista da Crema, e si inseriva tra le

⁷⁷⁶ Sui Somaschi si può vedere Fava G., *L'orfanotrofio di S. Geroldo dei padri Somaschi in Cremona. Dalle origini alla soppressione napoleonica dei padri Somaschi (1588-1796)*, 2 voll. 1962.

⁷⁷⁷ Torneremo sul tema nel capitolo seguente, dedicato allo stile notturno cambiasesco, non separabile da queste tendenze generalizzate.

⁷⁷⁸ Politi, *Cremona*, op. cit., cit., p.XLI.

⁷⁷⁹ È il primo contatto tra il vescovo e i pittori. La scelta dei Campi nell'accesso ambito milanese aveva provocato malcontenti. L'opera sarà poi condotta da Giuseppe Meda. Si veda sulla questione Bora G., *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in Garneri M., a cura di., *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano 1977, Electa, Milano 1977, pp.45-54, pp.52-53; Cfr. Guazzoni V., *Pittura come poesia*, op. cit.; tra i saggi recenti sull'attività di Campi a Milano cfr. Allegri A., *Un momento trascurato di Antonio Campi a Milano*, in Agosti G., Stoppa J., a cura di., *Un seminario sul manierismo in Lombardia*, Officina Libraria, Milano 2017, pp.200-209.

espressioni di pensiero mistico e religioso più pericolosamente vicine all'eresia filo-luterana che, pure a Cremona, aveva avuto alcune varianti ed espressioni. La fondazione presso la chiesa di San Pietro al Po dei Canonici Lateranensi di Cremona, dove sarebbero stati attivi artisti di primo livello (da Giulio Campi ad Antonio Campi, dal Sammachini al Gambara, dal Malosso al Chiavegnino) alimentava una spiritualità profondamente ispirata agli scritti di Jan van Ruusbroec e di Johannes Tauler da parte dell'abate Colombino Rapari, ispirati al pensiero contemplativo di Fra Serafino da Fermo, i cui *Opuscula* erano stati pubblicati a Piacenza nel 1570. La spiritualità ascetica di Serafino da Fermo derivava, come quella della Torelli o di Zaccaria, dal pensiero di Battista da Crema ed era orientata ad un connubio di una tendenza al distacco dedotta dalla mistica tedesca ed improntata, però, ad un'austera religiosità. È in sintonia con questa propensione che Antonio entra in relazione per le sue principali commissioni milanesi.

Con il mecenatismo di San Paolo, il Campi entrava così in diretto contatto con alcune delle personalità più in voga della Milano di quel momento. Non solo, lo abbiamo detto, con gli esponenti di una religiosità mistica come era quella barnabita, o con le espressioni più alte della cultura del governo ecclesiastico, come appunto Carlo, assiduo del monastero delle Angeli dove era solito predicare e che, vista la consapevolezza artistica che lo animava, possiamo immaginare presente e protagonista delle committenze al pittore. Ma anche, di certo, con l'élite economica e politica di Milano, come quella rappresentata dagli *hombres de negocios* genovesi – sintomo ed espressione di una tendenza sociale e politica accesa filoliberica e non esente da reflussi religiosi specifici come quello del Divino Amore –, che come notava Gatti Perer proprio in San Paolo, nella figura di Domenico Sauli, avevano un rappresentante di riconosciuta levatura intellettuale⁷⁸⁰.

Si può notare in primo luogo come lo sviluppo del notturnismo di Campi fosse polarizzato intorno agli anni che lo vedono sempre più gravitante intorno ad aree di committenza ecclesiale, tanto cremonese quanto milanese, tra il 1564 dell'impegno non concluso per l'organo del Duomo, il 1566 della *Pietà* per lo Sfondrati, e il 1571 per il *San Giovanni* per i Barnabiti di San Paolo. Questo spinge a riconfermare, come del resto la storiografia ci ha insegnato a osservare, che la svolta "pre-caravaggesca" del cremonese fosse sensata entro una cornice di elaborazione culturale permeata di aspirazioni controriformate molto spiccate, rispetto alle quali sicuramente il nostro artista cremonese è stato tra gli intellettuali più organici⁷⁸¹.

Anche alla luce di questo, si può considerare come l'inedito esercizio linguistico che contraddistingue il suo lavoro, comunque non isolabile dal contesto in cui si muove, si proponga principalmente in rapporto alla realtà milanese, prima ancora che rispetto a quella

⁷⁸⁰ Si rimanda alla discussione relativa al contesto gesuitico tra Genova e Milano, che è parte del capitolo successivo.

⁷⁸¹ Bandera Bistoletti S., *Giulio e Antonio Campi in San Paolo Converso a Milano*, in "Paragone. Arte", 2006, pp.40-60. Si veda soprattutto lo studio Klerck de., B., *I fratelli Campi: immagini e devozione ; pittura religiosa nel Cinquecento lombardo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2003 (ed. originale *The brothers Campi : images and devotion ; religious painting in sixteenth-century Lombardy*, Amsterdam 1999). Si veda già il testo di Friedlander W., *Caravaggio studies*, Princeton Univ. Press, Princeton 1955.

della città natale: se si eccettua la *Natività* di Crema, quella dei Cappuccini di Cremona, o i lavori di Torre, comunque più tardi, i principali notturni campiani sono infatti senza dubbio ambrosiani. Questo aspetto non deve essere trascurato, perché impone un dialogo con una realtà pittorica, quella milanese, in cui l'eredità leonardesca era assunta, soprattutto con i lavori e le elaborazioni di Lomazzo, a vertice della più aggiornata compagine artistica. La presenza delle rinomate opere di Lomazzo e la consapevolezza intellettuale dimostrata da questi nei suoi trattati (pubblicati negli anni '80, ma scritti nei '70), poteva aver suggerito o influenzato una tendenza luministica che la cultura cremonese certamente conosceva ma che non aveva ancora condotto ai suoi massimi estremi.

Nel *Codice Huygens* sono contenuti anche importanti appunti di studio delle ombre, la cui datazione intorno al 1570 definisce ancora meglio la cadenza di un reiterato interesse per la possibilità espressiva e narrativa delle ombre e delle candele, in modo esplicito e approfondito⁷⁸². La tradizione che si era innestata nella città lombarda prevedeva diversi orientamenti artistici rivolti ad accogliere l'idea di una poetica dell'oscurità, pienamente comprensibile a partire dal ceppo leonardesco, sebbene quasi mai orientata ad escandescenze gravi di lumi e di ombre e solo raramente intesa a fare della *notte* il punto nevralgico del discorso figurativo. Gli sfondi giorgioneschi di Giovanni Agostino da Lodi tra Venezia e Milano e la sua bella *Cena di Emmaus* di collezione privata rappresentano senza dubbio tipologie figurative di grande interesse, soprattutto per l'equilibrio e lo spazialismo con cui pensavano l'oscurità⁷⁸³ (**fig.74**). Lo psicologismo emozionale di Giampietrino, d'altro canto, espresso in opere come la *Didone in suicidio* di collezione Borromeo all'Isola Bella, o il *Portacroce* della National Gallery⁷⁸⁴ (**fig.27**) non dovevano mancare di palesare la possibilità netta di una relazione intuitiva tra oscurità e devozione, esplicita appunto nelle opere religiose e martiriali di questi (cfr. la *Santa Caterina* degli Uffizi, tra le molte). Non mancavano nemmeno importanti riflessioni globali sull'ombra dipinta, come la affrescata Cappella del SS. Sacramento di Bernardino Luini in San Giorgio a Milano, con il suo imprescindibile retaggio cerimoniale⁷⁸⁵. D'altro canto, un teso e plastico chiaroscuro poteva essere trovato già nel "lume divino" di Gaudenzio Ferrari, o in alcune opere della bottega dei Piazza. Callisto aveva reso la *Deposizione* della Cappella Simonetta in

⁷⁸² Si veda come siano notturni gli studi del Foglio 91 del *Codice Huygens*, spesso pubblicato, o come sia notturno il cielo che gli astanti – probabilmente scienziati e ottici – del foglio n.89r. scrutano ricercando la posizione della luna in un paesaggio appositamente segnato dalla presenza di una civetta appollaiata sul ramo di un tronco reciso. La bibliografia sul tema è molto vasta e ramificata, come il dibattito critico che lo ha accompagnato. Possono essere ricordati almeno tre studi imprescindibili. Panofsky E., *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's art theory : the Pierpont Morgan Library Codex M.A. 1139*, London, Warburg Institute, 1940; Bora G., *Disegni di manieristi lombardi*, Pozza, Vicenza 1971, dove il codice era attribuito a Lomazzo; Marinelli S., *The Author of the Codex Huygens*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", Vol. 44 (1981), pp. 214-220.

⁷⁸³ Si vedano anche l'*Evangelista seduto* dello Staatliche Museen di Berlino, o i *Santi Giovanni Battista e Girolamo* di Santo Stefano a Venezia. In generale si rimanda a Bora G., *Giovanni Agostino da Lodi : attivo dal 1495 circa al 1520 circa*, in *I Leonardeschi : l'eredità di Leonardo in Lombardia*, Skira, Milano 1998, pp.251-274.

⁷⁸⁴ Marani P.C., *Giovan Pietro Rizzoli detto il Giampietrino*, in *I leonardeschi ...*, cit., pp.275-300.

⁷⁸⁵ Stewart P. A. W., *Ritual viewing in the chapel of Corpus Christi : Bernardino Luini's Passion cycle at San Giorgio al Palazzo*, Milan, in DeSilva J. M. a cura di., *The sacralization of space and behavior in the early modern world*, Farnham 2015, pp.101-139.

San Maurizio Maggiore a Milano uno degli oggetti più emblematici in tale prospettiva⁷⁸⁶ (**fig.73**), con quel tramonto sferzante e brillante stagliato dietro le sagome tetre delle figure, approfondendo i bellissimi notturni con la *Passione* che aveva realizzato per la chiesa dell'Incoronata di Lodi⁷⁸⁷. Con questi presupposti, del resto, Lomazzo era in procinto di elaborare non solo un grandioso ed enciclopedico sistema delle arti, dal sapore ermetico-filosofico e rivolto, per quanto riguarda lumi e colore, ad un'analisi tanto matematica quanto, però, espressiva e qualitativa dei lumi e delle ombre. In lui la consapevolezza psicagogica dei colori, dei lumi e delle ombre era tale da esprimersi, nei suoi lavori pittorici su tela o ad affresco secondo modulazione particolarmente insistite ed elaborate (su tutte si notino gli affreschi da lui realizzati in San Marco). Questo è quanto si coglie guardando anche la pala dei Servi con *Agonia nell'orto* del 1571 (**fig.86**), o la *Natività* di Lodi per San Romano, 1568, o la piccola *Agonia* dell'Ambrosiana, nerissima e cupissima, che ricorda certi lavori micragnosi di Lelio Orsi.

Il notturnismo di Campi si colloca in un contesto che è già chiaramente rivolto a sondare l'espressività di lumi e di ombre, tende a chiarirne la natura teorica e ne interroga la pregnanza emozionale in maniera diretta e consapevole⁷⁸⁸.

Questo denso chiaroscuro campiano, espressione quindi di una generalizzata tendenza anti-classica, come vuole Marini, "asservito ai fini di una messa in scena che ha scardinato la scatola prospettica dell'Umanesimo euclideo e si è proiettata, influenzandolo, nel campo della percezione sensoriale della realtà"⁷⁸⁹, diventa lo strumento più vivo ed esplicito per rispondere con formulazioni figurative nuove alle esigenze rappresentative della compagine borromaica, come dimostra non solo la qualità e la quantità di tali manifestazioni a lumi di notte, ma anche la loro coerenza rispetto ad analoghe formulazioni stilistiche sviluppate in parallelo o in seguito: fondamentali per esempio i lavori del tizianesco Simone Peterzano presso la già ricordata chiesa barnabita di San Barnaba con *Storie di Paolo e di Barnaba*, dipinti connotati da un orientamento visibilmente tintoretiano e contraddistinti da un'ispirazione luministica ricercata, soprattutto nella scena con il *Miracolo di Listri*. In altri casi, si coglie una determinante focalizzazione sulla presenza scenica di lumi artificiali in funzione espressiva, come accade nel *Cristo deriso a lume di lanterna* realizzato per le Angeliche della Torelli da Michele Da Monte poco dopo l'esperienza campiana, che resta comunque tra i casi più interessanti di un naturalismo di maniera. Piace anche ricordare, per spostare l'asse

⁷⁸⁶ Su questo dipinto nel contesto di San Maurizio Maggiore, si veda Bandera Bistoletti S., a cura di., *Bernardino Luini and Renaissance painting in Milan : the frescoes of San Maurizio al Monastero Maggiore*, Skira, Ginevra 2000.

⁷⁸⁷ Cfr. Novasconi A., *I Piazza, Banca Mutua popolare agricola*, Milano 1971; Cfr. Terzagni A., *L'Incoronata di Lodi*, Palladio, N.S. 3.1953, 4, pp.145-152.

⁷⁸⁸ Si può notare a margine come anche la letteratura milanese coeva non fosse per nulla esente da inflessioni anti-ciceroniane interessate, manieristicamente, ad una fenomenologia della notte in poesia: si potrebbero citare il Trivulzio o il Contile, per esempio, con abbondante messe di poesie dedicate all'ombra e alla tenebra, che mostrano come fosse sedimentata una ammanierata retorica dell'ombra. Per una panoramica critica essenziale si veda Albonico S., *Il ruginoso stile : poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Angeli, Milano 1990.

⁷⁸⁹ Marini M., *"Cremona fedelissima" tra Milano, Venezia e Ferrara : dai fratelli Campi al Caravaggio*, in Caroli F., a cura di., *Il Cinquecento lombardo : da Leonardo a Caravaggio*, Skira, Milano 2000, pp.539-549, p.540.

fuori Milano, la maestosa *Conversione di San Paolo* dipinta da Alessandro Ardeno per l'oratorio della Compagnia di San Paolo a Torino intorno al 1580, che fonda la sua regalità su un diluvio di luce pre-barocco, non senza importanti sentori in senso caravaggesco (Saul, il cavallo). Forme analoghe a quelle esplorate dal Campi, si è detto, le quali attendevano di diventare fulcro di un'estetica dell'oscurità non facendo che "massimalizzare" l'impatto visivo delle tenebre, ritagliandosi, anche rispetto alle importanti suggestioni di autori aggiornati come il Figino, una specificità tenebrista di forte rilievo.



73. Callisto Piazza, *Deposizione nel sepolcro*, Milano, San Maurizio Maggiore

74. Agostino da Lodi, *Cena di Emmaus*, Milano, collezione privata

3. La ricerca della notte

Esulando dalle committenze pubbliche dei Campi, sembra che Carlo fosse comunque un ispirato collezionista di notturni. Il nipote Federico ricorda quanto fosse affezionato ad una *Natività a lume di notte*⁷⁹⁰ di cui nulla sappiamo a proposito e che la presenza della *Natività* di Barocci in collezione Ambrosiana parrebbe riecheggiare in forme moderne. Dalla *Historia delle Angeliche di San Paolo* apprendiamo che San Carlo conservava nel suo camerino di preghiera il crepuscolare e nordico dipinto del Campi con "il monte Calvario in degnissima maniera"⁷⁹¹, che sarà poi donato ai barnabiti cremonesi e la cui realizzazione ha visto il vescovo impegnato in prima persona. È molto noto alla critica, anche per la sua

⁷⁹⁰ Si rimanda al testo di Jones P., *Federico Borromeo e l'Ambrosiana: arte e riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Vita e pensiero, Milano 1997,

⁷⁹¹ *Historia delle Angeliche* di Paola Antonia Sfondrati, citato in de Klerck, op. cit., appendice, p.251.

colorazione “martiriale”, il quadro notturno con *Agonia nell'orto* dell'Accademia Ambrosiana⁷⁹², ma che rivendica una precisa connotazione contemplativa, suggerita dall'iscrizione che vi fu apposta con fine memoriale.

Sono opere la cui risonanza stilistica solo in parte sarà riscoperta dal cugino Federico, nella cui raccolta ambrosiana figurerà un gusto maggiormente proteso verso la cordialità naturalistica dei paesaggi o al primitivismo dei leonardeschi dovutamente riscoperto, piuttosto che verso le brume scure che avevano saturato le committenze carliane.

Quanto evidenza il profilo paradigmatico del collezionismo di Carlo spicca per originalità soprattutto rispetto alle forme del gusto e del collezionismo coeve, dei quali alcuni modelli estetici simili, presenti in tutt'Italia, vanteranno pochi anni dopo un importante respiro europeo e internazionale. In questo senso, l'omologa riscoperta di tipi pittorici veneti e lombardi a Milano come a Roma permette di abbozzare uno scenario di apertura più generale a forme artistiche notturne che, ancora negli anni '80 del XVI secolo, rappresentavano anche nell'Urbe un'importante novità, nell'attesa della fortuna che si sarebbe potuta osservare, lo abbiamo visto, con Benedetto e Vincenzo Giustiniani in particolare, ma anche con Juan de Lezcano o a Genova con Marco Antonio Doria, tra i molti.

Anche in questo senso Benedetto risulta essere figura centrale, visto l'orientamento borromaico della sua spiritualità, che come ricorda Andrea Leonardi il cardinale genovese condivideva con lo zio Vincenzo Giustiniani, domenicano e inquisitore a Genova, in stretti rapporti con San Carlo come con papa Pio V⁷⁹³. Con una intensa distensione di gusto, in un certo senso, il Giustiniani era stato capace di tradurre il potenziale devoto da “camerino angelico” del cardinale di Santa Prassede in sistema estetico da grande collezione, preannunciando conglomerati collezionistici barocchi che avranno, poi, ben altro orientamento, sviluppando soprattutto la variante coscientemente proteiforme di un gusto metamorfico e miscelaneo già decisamente presente tra i quadri del Palazzo di San Luigi dei Francesi.

Si possono rintracciare però altre forme collezionistiche romane precedenti a quelle di inizio seicento, che evidenziano un affiorante notturnismo generalizzato ed embrionale, la cui risonanza apicale è da situare quindi nelle realtà settentrionali ma che pare configurarsi come una presenza maculare, diffusiva e piuttosto reticolare, accomunata da precisi orientamenti condivisi. In questo scenario il caso borromeo è tanto paradigmatico e anticipatore, quanto non isolato né singolarizzabile.

Di questi processi, la collezione e l'attività del cardinale Matteo Contarelli, prelato francese nominato cardinale di Santo Stefano al Monte Celio dal 1583 (Gregorio XIII), è un esempio assolutamente centrale. La vicinanza del Contarelli alla Compagnia di Gesù è storicamente attestata: fu il gesuita Francisco Rémon a pronunciare l'orazione funebre in San Luigi dei Francesi e, come ricorda Pietro Pirri, fu il Contarelli ad aver fatto costruire per il collegio dei Gesuiti di Tivoli la chiesa martiriale di Santa Sinfiorosa, contribuendo anche all'erezione della chiesa gesuitica di Roma con un prestito di 1100 scudi. È attestato

⁷⁹² Tanzi M., *Un Cristo nell'orto di Antonio Campi*, in “Kronos” 15, 2013, pp.219-225, p.219.

⁷⁹³ Leonardi A., *Per le dimore e il collezionismo dei Giustiniani a Genova. Tra il cardinale Vincenzo Giustiniani olim Banca e il mercante Vincenzo Giustiniani olim Longo*, Biblioteca Franzoniana Genova 2012.

quanto tenesse a che Giuseppe Valeriano, attivo nel 1585 a Napoli, rientrasse dalla città partenopea per un “suo parere intorno a certa fabrica che, il Contarelli, designa fare nel suo palazzo”⁷⁹⁴, lo stesso anno che il prelato morì⁷⁹⁵. È anche noto un legante con la tradizione oratoriana: Virgilio Crescenzi, che era patrizio di fiducia del Contarelli, vantava importanti amicizie con il De Lellis e Filippo Neri. Sotto il profilo artistico è stata notata in particolare la sua vicinanza all’arte veneta, dalla critica relazionata alla futura esperienza di Merisi. Ma Contarelli era stato in particolare il committente di Francesco Bassano per l’*Assunta* di San Luigi dei Francesi, e nella raccolta che possedeva, lo abbiamo accennato, figuravano iconografie di esplicita trazione notturna: numerose *Natività* non sono purtroppo meglio definite, così come un *Cristo all’orto* o due *Annunci ai pastori* non ci indicano con chiarezza di quale opere di stesse parlando, anche se l’iconografia dell’*Annuncio* sembra facilmente rimandare ancora al Bassano, ma queste opere erano accompagnate da altre di sicura (almeno per come definita) tipologia tenebrosa: un *Christo schernito di notte*, un altro quadro con *Christo schernito di notte*, un quadro con *Cristo morto di notte*, elementi dove l’aspetto notturno completa la descrizione iconografica, e un *quadro di notte con nostro Signore e San Gio. Battista*. Certo una propensione veneta in sé piuttosto interessante vista la sua precocità (l’inventario è del 1588), e che si può anche collegare alla presenza sul mercato artistico di opere veneziane in piccolo formato, come sappiamo dalla testimonianza di Karel Van Mander a proposito di pietre dipinte a sfondo passionista, intorno alla metà dell’ottavo decennio (fig.77), quando lo stesso genere di dipinti aveva anche puntuali evidenze collezionistiche⁷⁹⁶.

⁷⁹⁴ Lo si ricava da una lettera di Giuseppe Valeriano a Padre Maselli il 5 gennaio del 1585, trascritta in Pirri P., *Giuseppe Valeriano S.I. architetto e pittore 1542-1596*, Appendice documentaria, V.4., p.286; cfr. pp.77-78.

⁷⁹⁵ Per l’inventario vedere il saggio di Hochmann M., *A propos de quelques collections de prélats : le goût pour les peintres vénétiens et Corrège à Rome à la fin du XVI^e siècle*, in “Curiosité”, 1998, pp.277-283; Corradini S., *Il testamento del cardinale Matteo Contarelli e la sua quadreria*, in Volpi C., Calvesi M., Aloisio A., a cura di., *Caravaggio nel IV^o centenario della Cappella Contarelli*, convegno internazionale di studi, Roma 24 - 26 maggio 2001, Petrucci Stampa, Città di Castello 2002, pp.51-61. La figura di Contarelli, soprattutto per la committenza al Caravaggio da parte dei suoi eredi, è stata molto indagata dalla storiografia, che ha focalizzato l’attenzione soprattutto sull’altare merisiano in San Luigi dei Francesi. Per questo si rimanda in particolare a Tosini P., Gozzano N., Simonelli F., Röttgen H., a cura di., *La cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi : arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Gangemi, Roma 2005; in detto volume, si veda soprattutto Tosini P., *Matteo Contarelli committente a S. Luigi dei Francesi da Muziano a Caravaggio*, ivi., pp.11-26. Sulla biografia del Contarelli si veda anche Fragnito G., *Matteo Contarelli*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 28 (1983). È stato guardato anche Cardella L., *Memorie stor. de' cardinali della Santa Romana Chiesa*, V, Roma 1793, pp. 213 s.

⁷⁹⁶ La fortuna delle opere dei Bassano a Roma negli ultimi decenni del Cinquecento si manifesta tanto sul piano collezionistico quanto su quello della committenza ecclesiale. La Pala della *Trinità* per la cappella di Monsignor Taro nella chiesa del Gesù e l’*Assunta* che troneggia negli spazi di San Luigi dei Francesi per commissione Contarelli sono le espressioni pubbliche che riflettono un ecosistema privato particolarmente rigoglioso, soprattutto comprensibile, seguendo Alessandro Cecchi e Michel Hochmann, tra le fila del gusto toscano animato da collezionisti come Nicolò Gaddi, Prospero Orsini, Alessandro de’ Medici, per non parlare di Filippo Neri. Si veda Cecchi A., *La collection des taileaux*, in André G., Chastel A., Morel P., a cura di., *La Villa Médicis*, vol.2, 1991, pp.486-505; Hochmann M., *Rome et Venise*, p.430. Sul Bassano al Gesù di Roma si veda Zuccari A.,



75 Giorgio Vasari, *Immacolata Concezione*, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1541.

76 Domenico Monari, *Sepoltura di Cristo*, Collezione privata, primi anni '90 del XVI secolo

77. Jacopo Bassano, *Crocifissione*, Barcellona, Museo Nazionale di Belle Arti, anni '70 del XVI sec.

78. Antonio Allegri (Correggio), *Agonia nell'orto degli ulivi*, Londra, Apsley House, 1525 circa.

Aggiornamenti sulla decorazione cinquecentesca di alcune cappelle del Gesù, "Storia dell'arte", 1984, pp.27-33.
Più in generale si confronti Pecchiai P., *Gesù di Roma*, Soc. Grafica Romana, Roma 1952, p.95.

Restando tra i cardinali dell'Urbe, si può pensare anche al bolognese Filippo Guastavillani, anch'esso nominato da Gregorio XIII (1587), il quale possedeva una preziosa raccolta di opere, tra cui si può riconoscere una interessante vena lombarda, espressa nella *Madonna e Santi* del Correggio, ed una chiaramente veneziana, espressa da quadri con scene di genere di mano del Bassano, oltre ad altre opere di stampo devozionale o paesaggistico⁷⁹⁷. La collezione di Alessandrino Bonelli (1598) è anch'essa ricca di sfumature interessanti, soprattutto se rapportata all'attività religiosa e politica di Michele Bonelli, legato a Pio V. In rapporto a questi spicca un *Giudizio Universale* ascrivito a Beato Angelico, la cui copia il papa aveva richiesto allo Spranger⁷⁹⁸. Ma si notano anche un *Cristo morto* di Cambiaso, un'opera di Sebastiano del Piombo, uno *Sposalizio di Santa Caterina* di Correggio, indicatori di uno sguardo attento a forme di stile insistentemente venete e lombarde con Lotto, con Palma il Giovane, con lo stesso Tiziano o con Vasari, artista molto attivo per lo stesso Pio V tra il Vaticano e a Bosco Marengo, qui presente con una *Immacolata Concezione di Maria*, fortunata iconografia di lumi ispirata da Vincenzo Borghini (un esempio è conservato agli Uffizi, **fig.75**). Non senza significato è il fatto che la raccolta di opere d'arte di San Filippo Neri comprendesse la presenza di una *Natività* di scuola bassanese, definita da forti tinte scure, per quanto priva di lumi polarizzati, e comprensibile entro le coordinate di un'apertura tutta romana all'arte settentrionale, toscana in primis⁷⁹⁹.

Già questi esempi noti mettono in luce un piano di sensibilità "forestiera" che inizia a serpeggiare anche nella culla del prestigioso manierismo romano, mostrando l'interesse per soluzioni formali più pastose, cromatiche, e luministiche, segnale di una tentennante ma avvertibile trasformazione della base intellettuale che ne spiegasse i modi. La fortuna di Correggio in tutta l'Italia e la crescente presenza di artisti formati nella Repubblica di Venezia tra le fila del gusto romano sembra cioè corroborare la formazione di un linguaggio artistico che facesse da contraltare pratico di una disposizione teorica (quella dei nuovi ordini, per esempio), se non unitaria, comunque già proiettata verso un'esigenza comunicativa meno astratta ed aulica⁸⁰⁰. Era un aspetto, peraltro, che negli stessi anni non aveva mancato di sfiorare larga parte delle espressioni pittoriche romane, animate anche, proprio in quegli anni, da una forte presenza fiorentina, altrettanto protesa – si potrebbe aggiungere – verso luminismo accentuati, come dimostrano le opere di Giambattista Naldini, su tutte il *Battesimo* a Trinità dei Monti e il *Martirio di San Giovanni Evangelista* presso

⁷⁹⁷ Pasqualoni E., *Il cardinale Filippo Guastavillani (1541-1587): indagini sulle committenze artistiche del secondo cardinal nepote "creato" da papa Gregorio XIII*, in "Bollettino d'Arte", Serie VII, vol.7, luglio-settembre 2010, pp.23-44; per inquadrare ulteriormente il personaggio si veda anche Tosini P., *La committenza Boncompagni e Guastavillani nella chiesa dei Cappuccini a Frascati*, in "Prospettiva", Nn. 157/158 (gennaio/aprile 2015), pp.132-141

⁷⁹⁸ Sull'ideologia figurativa neo-medievale di Pio V si rimanda ai lavori di Fulvio Cervini. Si veda Cervini F., *Pio V, Vasari e l'arte "medievale"*, in Cervini F., Spantigati C., *Il tempo di Pio V, Pio V nel tempo : atti del convegno internazionale di studi*, Bosco Marengo - Alessandria, 11 - 13 marzo 2004, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp.193-208.

⁷⁹⁹ Barbieri C., *"Invisibilia per visibilia" : S. Filippo Neri, le immagini e la contemplazione*, in Strinati C., a cura di ., *La regola e la fama : San Filippo Neri e l'arte*, Electa, Milano 1995, pp.64-79

⁸⁰⁰ Il notturno veneziano come espressione della temperie culturale cinquecentesca è anche un tema di Suárez Quevedo D., *Sombras, luces y penumbras en ambientaciones y figuraciones artísticas a fines del siglo XVI e inicios del XVII*, in *Anales de historia del arte*, 13. 2003, 155-189.

l'omonima chiesa. Si può considerare, per esempio, come la temperie manierista e internazionale intorno ad Alessandro Farnese avesse prodotto risultati seguendo questa bussola di ispirazione: il *Compianto sul Cristo morto e angeli* di Taddeo Zuccari ne è un esempio particolarmente calzante, dal momento che illustra intuitivamente come il simbolismo cristocentrico ed eucaristico sostenuto con vigore dal Concilio fosse diventato cuore visivo dell'immagine. Si pensi anche all'Oratorio del Gonfalone, decorato sotto l'egida del Cardinal Farnese, per il quale Maddalena Spagnolo annotava anche la novità notturna, vedendo in esso la circostanza "che segna a Roma l'affermazione di un interesse per le pitture finte di notte, analogo a quello che abbiamo visto sorgere in Lombardia negli stessi anni anche dalla grande fortuna di quel genere di dipinti prodotti da Bassano e diventati ricercatissimi in quegli stessi anni"⁸⁰¹. Una sorta di spazio dialogale delle maniere internazionali che metteva in primo piano anche maestosi notturni lunari, ammanierati scenari di torce (per la quale la critica ha parlato di De Vecchi, Dal Forno, Carnevale, etc.)⁸⁰². Un altro caso degno di grande interesse, anche se in tutt'altra direzione, è quello relativo alla Cappella Capranica di Santa Maria sopra Minerva, dove le scene del Rosario realizzate da Marcello Venusti e bottega, concluse più tardi per intervento di Carlo Saraceni e accompagnate nelle pareti inferiori laterali da *Storie di Santa Caterina* realizzate da Giovanni de'Vecchi, adornavano la cappella per la Confraternita del Rosario formata alla Minerva da Pio V dopo la Vittoria di Lepanto⁸⁰³, dove spicca la presenza decisionale dell'allora cardinale Alessandro de' Medici, nominato cardinale da Gregorio XIII e futuro papa Leone XI, iscritto alla Confraternita insieme a Virgilio Crescenzi e Antonio Maccarani, intrinseco di Filippo Neri e di Cesare Baronio⁸⁰⁴. La cappella del Rosario si pone per questi motivi come una precoce situazione di committenza post-tridentina, parallela a quella del Gonfalone, e capace di esprimervi una più intensa vocazione sperimentale e luministica, che nei lavori del vecchio Venusti appare tanto evidente da essere stata letta in direzione pre-caravaggesca⁸⁰⁵. La scelta della tela e il tonalismo brumoso delle scene sono il retaggio di una pratica figurativa più predisposta al piccolo formato devozionale, genere in cui il venusti era particolarmente noto.

In questo coacervo di sperimentalismo, non si può inoltre non notare la predisposizione chiaroscurale di Giuseppe Valeriano, per esempio, soprattutto nell'avanzata *Ascensione di*

⁸⁰¹ Spagnolo M., *Correggio : geografia e storia della fortuna* ; (1528 - 1657), Cinisello Balsamo, Silvana 2005 p.139.

⁸⁰² Si rimanda al testo completo sull'Oratorio del Gonfalone. AA.VV., *L' Oratorio del Gonfalone a Roma : il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, Cinisello Balsamo. Cfr. Strinati C., *Marccantonio Del Forno nell'Oratorio del Gonfalone a Roma*, in "Antichità viva", 15.1976, 3, 14-22, 1976;

⁸⁰³ Si veda Tosini P., *New documents for the chronology and patronage of the cappella del Rosario in S. Maria sopra Minerva, Rome*, in "The Burlington Magazine", Vol. 152, No. 1289 (August 2010), pp. 517-522, p.517. Vedere anche: C. Strinati, *Santa Maria sopra Minerva, Marcello Venusti e Giovanni De' Vecchi nella cappella Capranica*, in Negro A., a cura di., *Restauri d'arte e Giubileo*, Roma 2001, pp.65-70

⁸⁰⁴ Tosini ricorda la rilevanza del contesto oratoriano per i personaggi implicati nella Cofraternita, e soprattutto la vicinanza del Maccaragni con il cardinale Benedetto Giustiniani.

⁸⁰⁵ Si veda Tosini P., *New documents for the chronology and patronage of the cappella del Rosario in S. Maria sopra Minerva, Rome*, The Burlington Magazine, Vol. 152, No. 1289 (August 2010), pp. 517-522, p.517. Vedere anche: Strinati C., *Santa Maria sopra Minerva, Marcello Venusti e Giovanni De' Vecchi nella cappella Capranica*, in Negro A., a cura di., *Restauri d'arte e Giubileo*, Roma 2001, pp.65-70

Cristo di Santo Spirito di Sassia, che focalizza l'insistenza con cui il *modus pingendi* di Sebastiano del Piombo è riscoperto nelle cerchie gesuitiche⁸⁰⁶.

In un'accezione non diversa, Hochmann metteva quindi a fuoco questo "adombrismo" pitturale rilevando come alcuni prototipi romani degli stessi anni fossero perfettamente allineati con le formulazioni nord-italiane: su tutti le immagini con la *Passione di Cristo* della Cappella della Passione della Chiesa del Gesù di Roma. Scriveva l'autore che "on peut rapprocher l'*Ecce Homo* de Gaspare Celio dans l'église du Jesus, de certaines toiles vénitiennes qui répondent exactement aux mêmes attentes, comme le tabernacle de Palma le Jeune à San Zaccaria"⁸⁰⁷. Si avvertiva quindi, a Nord come al centro dell'Italia, una diffusa e sfumata attenzione verso condizioni tonali che sciogliessero le astrazioni della maniera toscanoromana in una fluidificazione cromatica e luministica più capace di suggerire con effetti di lumi e di ombra o con modulazioni cromatiche un ventaglio di intensità emotive, attraverso fatti pittorici che chiedevano inedite ragioni drammatiche conformi ad uno spiritualismo sentimentale e ascetico, che abbiamo visto essere il primo e più chiaro spazio concettuale di fondamento per la svolta visuale che stiamo seguendo⁸⁰⁸. Qui uno stile plasmato di ombre e di sfumati diventa un comune argomento di ricerca, calamita le attenzioni delle élites dei committenti e degli artisti, non mancando di una basilare sapienza tecnica (la crescente fortuna di preparazioni oleose, di fondi rossi e bruni, alla maniera veneziana), registrata di recente da studiosi di tecniche artistiche⁸⁰⁹. È anche la ragione, in fondo, della fortuna incontrovertibile dell'arte di Tiziano e, soprattutto, del suo notturno *Martirio di San Lorenzo*, che diventa un prototipo diffusissimo in tutta la compagine padana⁸¹⁰. Appare forse più chiaro quanto risulti emblematica, allora, la situazione milanese, in cui il leonardismo tradizionale faceva da sfondo al recupero cremonese di una sensibilità neo-veneta che non negava il retaggio fortissimo della maniera internazionale ma ne consolidava l'elemento emozionale, drammatico, intensificando la dialettica dei lumi e delle ombre e facendo, quindi, della notte uno dei centri della sua rinnovata necessità estetica. D'altro canto Carlo Borromeo si era formato alla corte papale di Pio IV, lì aveva fondato la

⁸⁰⁶ Cfr. Pirri, op. cit.

⁸⁰⁷ Hochmann M., *Venise et Rome*, p.435. Per diversi autori la chiesa di San Zaccaria, insieme a San Giacomo dell'Orio, rappresenta uno degli snodi pittorici veneti che aprono alla fase tridentina dell'arte veneziana. In particolare, la prima vede la messa ad altare di un Cristo morto sostenuto da un Angelo il cui incarnato plastico spicca fuori dalla tenebra dello sfondo saturando lo spazio della tela, di forte ispirazione eucaristica. A San Giacomo il Palma aveva realizzato le tele del ciclo eucaristico della Sacrestia nuova. Si può notare che molti dipinti di San Giacomo sono connotati da un sapore pittorico fortemente luministico, quasi definendo una comune direzione espressiva. Vi spiccano soprattutto tele di Francesco Bassano nella cappella di testa destra, e due larghi lunettoni nello spazio presbiteriale con scene della *Passione* di Tizianello.

⁸⁰⁸ Si noti come l'emergere dei *Cristi passi* della Cappella della Passione del Gesù dal fondo scuro retrostante attualizzi ancora la dinamica figurativa seguita fin dalle esperienze quattrocentesche e presente alla cultura manieristica di stampo appunto toscanoromano: un caso iberico particolarmente interessante, di confronto, inerisce il *Trittico della Resurrezione* del Museo di Valladolid, realizzata da Benedetto Rabuyate e Gaspar de Palencia intorno al 1570.

⁸⁰⁹ Si veda Dunkerton J., Spring M., *The Development of Coloured Surfaces in Sixteenth-Century Italy, in Painting Techniques: History, Materials and Studio Practice*, Londra 1998, pp.120-130.

⁸¹⁰ Si pensi alle influenze che dimostrano artisti come Antonio Campi, Lorenzo Costa, Denys Calvaert, ma anche artisti meno noti come Orazio Bramerio a Piacenza.

sua Accademia della notte, e non si sbaglierebbe a considerare l'esperienza milanese come un'espressione peculiare e straordinaria della strategia de-centrata del papato.

Si possono ricordare altri esempi nord-italiani: oltre al caso emblematico del cardinal Garimberto⁸¹¹, l'inventario di Lucrezia d'Este, duchessa di Urbino, stilato nel momento in cui la sua collezione ferrarese entrava a far parte di quella di Pietro Aldobrandini nel 1592⁸¹², mostrava per esempio interessanti analogie con le raccolte internazionali coeve: *una notte con San Giovanni quando il menegoldo lo volsi pigliarsi che gli lasciò il lenzuolo*, di Antonio da Correggio, dipinto che come gli altri notturni di Allegri avrà una particolare fortuna nella Roma seicentesca, e due esplicite *notte* non meglio considerate e anonime, che possono essere affiancate, ancora una volta, a non meglio precisati *incendi*, in totale due, attribuiti ancora a Bles Civetta: da inserire quindi nel nostro repertorio paesaggistico di pieno Cinquecento. Dall'inventario di Lucrezia non traiamo le descrizioni di opere fondamentali alla nostra argomentazione come le due *Agonie nell'orto* di Correggio stesso (**fig.78**), una originale e l'altra in copia, che nello stesso momento a Milano Lomazzo considerava essenziali nella resa del lume secondario e divino, e non sono deducibili le componenti formali di dipinti per noi molto attraenti, come la *Natività* di Barocci, la cui versione Ambrosiana denuncia un candore luministico anch'esso correggesco e morbidamente notturno, o come un dittico della Passione con *Flagellazione* e *Sepoltura di Cristo* (**fig.76**), realizzato secondo l'inventario da Domenico Mona, pittore che a quell'altezza cronologica nella Ferrara della tarda maniera, aveva dato prova di interessanti soluzioni notturne, rese pubbliche almeno dal 1584 con le opere di Santa Maria in Vado.

Adottando uno sguardo panoramico dal respiro europeo, questi fili troveranno un'importante conferma storica nel gusto peculiare ricercato da Filippo II presso l'Escorial, dove non manca una riconoscibile concezione ideale dell'arte sacra, alla quale si affida un'incontrovertibile funzione sociale e politica. Perciò il notturnismo del *San Lorenzo* di Tiziano, alcune prove grandiose del Tibaldi o dello Zuccari, e la presenza di notturni cambiaseschi, bassanesi, o legati a Navarrete El Mudo, tra gli altri, rende conto di una coscienza particolarmente addestrata, se si riflette sul fatto che – ce lo ricorda Lomazzo in uno sferzante sonetto avverso al suo rivale⁸¹³ – anche una copia della *Santa Caterina in carcere* di Sant'Angelo di Campi era stata richiesta dal Re. Secondo Checa Cremades la ragione del notturno escurialense è così duplice e riflette le tendenze che si radicavano ovunque, in particolare nell'Italia spagnola:

⁸¹¹ Il Garimberti possedeva anche due copie del notturno *Giovane nudo che fugge* durante l'arresto di Cristo, tema ricorrente nel collezionismo tra XVI e XVII secolo. Si possono ricordare anche un Christo flagellato e mostrato al popolo, e un curioso dipinto su pietra, ben inserito in una diffusa presenza di oggetti lapidei soprattutto in Nord-Italia. Per la raccolta di Garimberti cfr. Brown C. M., *The picture gallery of Gerolamo Garimberti offered to the duke of Bavaria*, in "Journal of the history of collections", 2.1990, 199-203. Citato anche da Spagnolo M., *Correggio*, op. cit., p.138. Vedere anche Ekserdijan D., *Correggio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 1997, pp.163 e 166.

⁸¹² Pergola, Paola della. "L'Inventario del 1592 di Lucrezia d'Este", *Arte Antica e Moderna*, vol. 7, luglio-settembre 1959, pp.342-351.

⁸¹³ Lomazzo G. P., *Rime di Gio. Paolo Lomazzi milanese pittore*, Ponzio, Milano 1587.

“Si por un lado con la preferencia por estas ‘pinturas de noche, cada vez mas frecuente para la sensibilidad religiosa de la Contrarreforma, se trataba de privilegiar lo recoleto y íntimo de la devoción privada, y ahí la frecuente colocación de estas pinturas en lo oratorios privados, de igual manera se hacía hincapié no sólo en la importancia de la relación íntima y particular con la divinidad, sino también en un cierto sentido provincial de la imagen sagrada, unido a la idea de exaltación del valor de la oración que fue muy del agrado de los ambientes escurialenses”⁸¹⁴.



79-80.

Domenico Monio, *Natività di Gesù* e *Natività della Vergine*, Santa Maria in Vado, Ferrara, 1580 ca.

Ad ogni modo, ben prima di queste mature ed importanti tendenze romane, padane ed internazionali che presentivano gli sviluppi di molta arte barocca, e in anticipo sulla collezione milanese di Cesare Monti o di quella valenciana di San Juan de Ribera, che aveva i suoi modelli nella letteratura controversista italiana, Carlo collezionista stabilisce già, tra gli anni '70 e gli anni '80, un modello di raccolta religiosa coerente con questi futuri orientamenti sacri: tali oggetti di meditazione, dalla mera funzione catartica, erano disposti in spazi che ne rimarcassero il valore *compuntivo*, e la cui funzione partecipativa poteva legittimare una puntuale attenzione iconografica e, nel nostro caso, stilistica, come sembrano peraltro suggerirci molti dipinti centrati sulla vita di San Carlo: su tutti il *San Carlo in preghiera* di Francesco Guerrieri in San Pietro in Valle a Fano.

All'amico Panigarola che lo interrogava stupito sulle ragioni della presenza di tante immagini nella sua raccolta, il Borromeo aveva risposto che quelle portavano “grandissimo conforto e consolazione in occasione di infermità dalla contemplazione de' misteri della

⁸¹⁴ Checa Cremades, *Tiziano*, op. cit., p.82.

passione di nostro Signore e specialmente della sua agonia nell'orto e della sua sepoltura, principio e fine della santissima passione"⁸¹⁵, legittimando esclusivamente il metodo contemplativo alla base dell'impiego sociale e privato della figurazione.

Dalle subitanee fonti relative alla biografia di Carlo ricaviamo del resto alcuni dati sul citato oratorio domestico, che era ubicato nel Palazzo Vescovile ed emblematicizzava la prospettiva religiosa del Borromeo. Si trattava di uno spazio di solitudine, demandato alla pratica della penitenza e dell'auto-flagellazione, di retaggio medievale e di sonante eco cateriniano⁸¹⁶. Tale "studiolo", contraddicendo la quiete solare dell'umanesimo precedente (quello che il noto dipinto di Carpaccio con *San Gerolamo nello studio* aveva nitidamente simbolizzato), si presentava come un malinconico tugurio ricco di immagini della Passione, in cui l'assenza di luce naturale poteva generare un'atmosfera di tetra penombra animabile solo con luce artificiale, costituendo un vero e proprio scenario dell'interiorità, in cui fare "scorrere" le immagini dipinte e dare ad esse vita mentale, psicologica⁸¹⁷. Sotto il profilo tipologico, l'idea di un oratorio rinserrato si inserisce all'interno di una diffusiva riflessione sugli scenari della chiusura e dell'interiorità che percorrevano le intenzioni culturali di molta letteratura tardorinascimentale. Se infatti tale "camerino angelico" trovava preponderanti paralleli negli ideali ascetici dell'isolamento eremitico e della rinuncia al mondo inteso come esteriorità (dei sensi, prima di tutto), comprensibili prima di tutto nella riscoperta sempre più intensa delle radici primitive del cristianesimo dei Padri del deserto, non erano mancate importanti invenzioni architettoniche che avevano problematizzato la ricerca di atmosfere ombrose facendo di esse un elemento tipologico sempre più rinomato nello scenario artistico di fine XVI secolo, in termini tanto profani quanto spirituali. In Veneto valgano gli studi di Francesco Sansovino, nelle cui opere finali (San Giuliano, San Martino) Manfredo Tafuri aveva colto un rarefatto parallelismo rispetto alla smaterializzazione luministica di Tiziano o di Tintoretto⁸¹⁸. A Firenze valga invece, ben oltre il rusticismo delle grotte artificiali, il

⁸¹⁵ Panigarola F., *Vita scritta da lui medesimo*, Bologna 2008.

⁸¹⁶ Abbiamo ricordato in precedenza come i preganti del Divino Amore praticassero l'autoflagellazione al buio dei propri oratori. Sul tema penitenziale che si corredera a queste forme si ricordino almeno gli studi di Si veda in particolare Henderson J., *Penitence and the laity in fifteenth-century Florence* in Verdon T., Henderson J., a cura di., *Christianity and the Renaissance: image and religious imagination in the Quattrocento*. Syracuse University Press, Syracuse 1990, pp. 229-249.

⁸¹⁷ Si può ricordare una citazione tratta dalla biografia borromea di Possevino: "or questo suo Camerino da tutte le bande era pieno di Santi quadri e immagini che gli rappresentavano qualche misterii di nostro Signore, o le figure di qualche santi; e non solo da ogni banda, mà anco suo solaro del camerino dove dormiva haveva quando giaceva in letto alzando gli occhi un devotissimo ritratto di Nostro Signore orante nell'horto: immediate di poi fuori di quella Celletta dove dormiva haveva un piccolo Oratorio, pieno di bellissimi quadri; mà tra gli altri v'era un Giudizio universale che gli costò parecchi centinaia di scudi". Possevino G.B., *Discorsi della vita, et attioni di Carlo Borromeo prete cardinale di santa Chiesa del titolo di santa Prassede arcivescovo di Milano. Di Giouan Battista Posseuino mantouano*. Tornieri, Roma 1591, p.70.

⁸¹⁸ Si può guardare a Villa Garzoni di Pontecasale completata entro la prima metà del XVI secolo, per osservare come il Sansovino organizzi una inedita dialettica di luce e di ombra giocando sulla verticalità del loro dialogo. Sotto il cortile pensile, spazio della precisa *concininitas* razionale e luogo della nuda e distaccata raffinatezza decorativa, si apre una caverna "selvatica" connotata da un grottesca brutalità strutturale. Le crociere sui massicci pilastri, le concrezioni deformanti che si accalcano irrealisticamente sulle volte pesanti, "luogo del buio", sono la risposta ancestrale,

carattere ancestrale della tenebra che appare nitidamente rivendicato da Vincenzo Borghini nell'invenzione dello Studiolo notturno di Francesco I in Palazzo Vecchio, facendo di esso uno scrigno ermetico e primigenio, staccato dal mondo perché del tutto privo di finestre, e abitato dai racconti del mito e della magia che ne segnassero il carattere alchemico e trasformativo, rigorosamente oscuro perché primordiale, come fosse precedente alla generazione originaria della luce⁸¹⁹. In questi casi, l'intensità visiva della penombra e dell'oscurità, costituiva un elemento presente all'organizzazione simbolica degli spazi non solo intesi come portatori di una valenza sacra, ponendo in piena luce l'interesse diffuso e non segmentabile relativo alla ricerca di un'estetica "tenebrosa" nelle ambientazioni di ville e di palazzi⁸²⁰.

Entro tali coordinate, l'originale caso borromaico si inserisce comunque in stretto parallelismo rispetto ad esperienze più propriamente religiose la cui fecondità riflessiva si nutre di rinnovate determinazioni teoriche e concettuali⁸²¹. Paleotti aveva dedicato, per esempio, una parte del suo lavoro teorico all'interpretazione degli spazi chiusi e sotterranei, avallando un discorso impostato sulla memoria della tradizione antica degli ipogei, sul loro

"satirica" – per usare le categorie di Serlio – bassa, rustica, alla visione di insieme "alta" e "classica" dello spazio sovrastante. La dialettica unitaria tra il luogo della luce e quello dell'oscurità, cripta sepolcrale nascosta alla vista ma presente nella sua evidenza "altra" grazie a quel pozzo centrale che buca lo spazio uniformando gli ambienti verticalmente secondo una studiata scenografia luminosa e unitaria, traduce una visione olistica della fabbrica del mondo, in cui viene a convivere con screezio ma specularità, la notte insieme al giorno, l'ordine insieme al disordine. La cripta è incoronata da questa struttura solida e gigante che accorpa il pozzo centrale, e l'assenza brutta di decorazione richiama la valenza povera, ancestrale, di uno spazio di servizio che risponde all'aristocrazia artificiale e programmata della realtà sovrastante. Tafuri M., Birelli D., *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Marsilio, Padova 1969, p.135. Sulla "smaterializzazione tizianesca", p.147.

⁸¹⁹ Importanti le riflessioni sul tema in Dezzi Bardeschi M., *Il canto dei sogni : "tenera è la notte o Endimione"*, in Guarso G., *Oltre l'architettura*, a cura di, Alinea, Firenze 2003, pp. 175-196. La bibliografia sull'alchimia di Francesco I è vasta: qui si rimanda in particolari ai più recenti studi di Valentina Conticelli: Conticelli V., *"Guardaroba di cose rare et pretiose" : lo studiolo di Francesco I de' Medici ; arte, storia e significati*, Agorà Publishing, Lugano 2007. Conticelli V., *Lo Studiolo di Francesco I*, in Francini C., Palazzo Vecchio, Silvana ed., Cinisello Balsamo 2006, 250-257. Conticelli V., *Natura e il Genio sulla volta dello Stanzino di Francesco I: fonti letterarie, iconografiche e alchemiche*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 46. Bd., H. 2/3 (2002), pp. 321- 356. Per il lato pittorico può essere interessante l'insieme di studi sull'*Allegoria dei sogni* di Naldini. Cfr. Hamburg H., *Naldini's Allegory of Dreams in the Studiolo of Francesco de' Medici*, in "The Sixteenth Century Journal", Vol. 27, No. 3 (1996), pp. 679-704.

⁸²⁰ Non sembra che il tema abbia raccolto finora uno specifico interesse critico. Lo studio di un'estetica architettonica dell'ombra e della tenebra, che troverebbe paralleli nei modelletti di Tintoretto citati da Ridolfi o nella strategia luministica di Caravaggio, potrebbe fare emergere un importante "margine" della tradizione decorativa cinquecentesca, in stretta analogia ai percorsi che stiamo tracciando, come un'iconologia dello spazio chiuso, di cui le grotte artificiali, seppure da una prospettiva pagana, sono perfetti esemplari. Su questo tema si può consultare Fagiolo Dell'arco M., *Il teatro dell'Arte e della Natura*, in Fagiolo Dell'arco M., a cura di, *Natura e artificio : l'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Officina, Roma 1979, pp.37-143.

⁸²¹ Si consideri a proposito di spazi chiusi ermetici e sotterranei un passaggio particolarmente emblematico segnato nell'Antirinascimento di Eugenio Battisti: "Il 'notturnismo' ci sposta verso la sacra grotta, ed è in Francesco I, come in Filippo II (il cui fosco appartamento, dietro l'altare maggiore della chiesa, nell'Escorial, è già pitagoricamente una morte in vita) il prodotto di una vera crisi religiosa". Battisti, *Antirinascimento*, op. cit., p.214.

impiego catacombale e sulla funzionalità intrinsecamente misterica e martiriale di questi luoghi, innescando di conseguenza l'ideale di una decisiva concordanza tra uno spazialismo tellurico di intonazione oscura e quanto ne derivava sul piano storico-simbolico e contemplativo. Non a caso proprio a Bologna, il citato Guastavillani aveva realizzato nella propria villa suburbana uno scenario di grotta artificiale abitato da figure di Santi e di eremiti⁸²², proponendo visivamente una sorta di connubio originale tra le conformazioni rocciose e naturalistiche della grotta e della sua penombra primigenia e l'interpretazione sacra della stessa. I casi ipogei ricordati da Paleotti ineriscono invece i Confessii della Cattedrale di San Pietro⁸²³. Conforme a questo orientamento, Borromeo sarà il committente a Pellegrino Tibaldi dello *scurolo* del Duomo di Milano. Tale valorizzazione dell'oscurità intesa come spazio di preghiera e di meditazione, carico di una memoria antica ravvivata dalla gravità senza forma del buio, sta a testimoniare una concordanza sottesa tra la sua percezione catartica e i modi potenziali della sua funzionalità in immagine, mettendo la cecità della notte tra i temi che, ripercorsi e pensati da emisferi culturali complessi e plurali, avevano nell'intersezione reticolare borromaica, ed a Milano in particolare, un luogo di riflessione imprescindibile. L'idea di un oratorio domestico dove rinserrarsi per la preghiera poteva comunque avere anch'essa un'origine gesuitica, dal momento che, per esempio, Francesco Borgia possedeva in Spagna un cappella domestica del Palazzo di Gandia, decorata con scene della Passione in monocromo⁸²⁴. Si può anche ricordare, per rimarcare un ascendente mistico di ispirazione iberica, la tipologia della cella del Paradiso riscontrata in ambito carmelitano scalzo da Saverio Sturm in tempi leggermente più avanzati: spazi alti, privi di finestre e decorati in forma larvale con scene religiose, il cui elemento determinante era la tenebra pervasiva, la "notte oscura", che fungeva da naturale premessa "aniconica" alla contemplazione dei misteri raccontati⁸²⁵.

Alla luce di queste informazioni, che comunque attendono un'analisi ben più approfondita ed epidermica, sembra di poter legittimamente confermare quanto scritto in introduzione. Sia per quanto riguarda un lenticolare processo di apertura ad un linguaggio artistico adeguato alle sue funzioni sacre, che per quanto concerne le forme e i modi della sua fruizione, il caso milanese dell'ambito borromeo costituisce un avamposto fondamentale, avendo tra le altre cose nel notturno un tassello originale e nuovo.

⁸²² Si veda Matteucci Armandi A. M., *La villa del cardinale Filippo Guastavillani*, Compositori, Bologna 2001. Pasqualoni E., *Il cardinale Filippo Guastavillani op. cit.*

⁸²³ Sul tema del sotterraneo e della catacomba si rimanda al più recente studio di Bianchi I., *La politica delle immagini nell'età della Controriforma : Gabriele Paleotti teorico e committente*, Ed. Compositori, Bologna 2008.

⁸²⁴ Cfr. Mahiques G., *Garcia Mahiques, Francisco de Borja y la visualidad jesuitica* in Hernán E. G., del Pilar Ryan M., a cura di., *Francisco de Borja y su tiempo: Política, religión y cultura en la Edad Moderna*, 2011, pp. 577-596

⁸²⁵ Sturm S., *Visione aniconica : archetipi e tipologie degli spazi contemplativi carmelitani d'età moderna*, in Magnani L., a cura di., *Immagine, meditazione, visione*, "Archivio italiano per la storia della pietà", Volume n.29, 2016, pp. 365-397



81. Tiziano, *Agonia nel Gethsemani*, Madrid, Museo del Prado
 82. Juan Navarrete el Mudo, *Entierro de San Lorenzo*, El Escorial, 1578-79

Di questo processo è testimonianza ulteriore la fortuna luministica nell'opera di artisti attivi nelle città che fanno da cerniera tra il Ducato spagnolo di Milano e la Repubblica di Venezia. Si pensi all'arte di Paolo Cavagna nella Bergamo di Gerolamo Ragazzoni, che sulla scorta degli ammanierati stilemi di Lotto e di Moretto, mette a punto un prezioso gusto "internazionale" fatto di luminescenze puntuali ed incisive tanto nella *Giuditta con la testa di Oloferne* del Duomo di Santa Maria Maggiore quanto nelle tele con *Daniele nella fossa dei leoni* e *San Francesco stigmatizzato* della chiesa di Santa Croce, fino al *Battesimo di Cristo* di Sant'Agata a Martinengo (fig.84), concentrati tutti negli ultimi decenni del secolo, secondo una direzione che nel Bergamasco degli anni '80 si nutriva soprattutto di arte veneziana, articolata, per esempio, intorno ai lavori di Jacopo Palma il Giovane e della bottega di Jacopo e Francesco Bassano⁸²⁶. Tra le più interessanti per il nostro discorso, si ricordano sia le due tele di Leandro Bassano realizzate per Sant'Alessandro in Colonna, dove la luce del Bambino e il lume di candela dell'Ultima Cena dialogano a distanza in notturni serafici, o la *Natività* di Francesco Bassano per i SS. Nazario e Celso di Ugnano. Anche secondo Passamani, che accenna al dibattito sul tema luministico per la Brescia di Angela Merici⁸²⁷, la ripresa dei modelli cremonesi e la valorizzazione della cultura veneta

⁸²⁶ Olivari M., *Presenze venete e bresciane* in Zampetti P., Dell'Acqua G. A., a cura di., *I pittori bergamaschi*, 1987, pp.201-212. Si potevano vedere opere della bottega bassanesca a Santa Maria Maggiore, a Sant'Agata del Carmine, a Sant'Alessandro in Colonna e nel Palazzo del Podestà.

⁸²⁷ Passamani B., *Manierismo bresciano* in Gregori M., a cura di., *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Milano 1986, pp.203-216.

che si gioca sull'inizio degli anni '80 aveva permesso ad artisti come Pietro Maria Bagnadore, Tommaso Bona, Girolamo Rossi o Pietro Marone lo sviluppo di un rinnovato senso della luce. Si pensi al dipinto del Bona al Pio luogo degli orfani con *Apparizione di Sant'Orsola*, 1590, alla *Natività di Maria* di Santa Maria dei Miracoli, alle due *Natività* di Bagnadore, una al Santo Cristo (**fig.83**), l'altra in San Carlo. La presenza nella chiesa di Santa Afra⁸²⁸ di esemplari riferiti alla tradizione veneta, li ricondotti da Ascanio Martinengo, canonico lateranense, teologo e filosofo attivo tra Brescia e Padova, che aveva contribuito ad ornare la chiesa “di eccellentissime pittura, fatte à concorrenza da i primi Pittori d'Italia”⁸²⁹, disponendovi anche una piccola e documentata collezione di dipinti veneziani, costituisce già un terreno ideale di riferimento: Sant'Afra si sarebbe fatta ricettacolo per l'ultimo tratto di secolo della pittura manierista del nord-Italia più aggiornata: da Tintoretto a Palma il Giovane, da Passerotti a Laurentini detto l'Arrigoni⁸³⁰, fino all'opera splendida di Francesco Bassano con *Battesimo notturno di Santa Afra*, abbastanza da predisporre i pittori bresciani ad intuizioni figurative altrimenti non recuperabili.

Ancora legate allo sperimentalismo luministico di Campi sono alcune esperienze dell'arte mantovana coeva, tra cui spicca in particolare la fase tarda della produzione di Lorenzo Costa il Giovane, tra i molti. Si veda soprattutto come la chiesa patrizia di Santa Barbara fosse stata teatro di un interesse esplicito verso un manierismo asciutto e rarefatto di luminescenze e di ombre profonde⁸³¹.

Pagine successive:

- 83. Pietro Maria Bagnadore, *Natività*, Brescia, San Carlo, 1590 circa.
- 84. Giovanni Paolo Cavagna, *Battesimo di Cristo*, Martinengo, Sant'Agata

⁸²⁸ Peli M., *Sant'Afra : la nuova costruzione del 1580 e il patrimonio artistico della chiesa*, in Belotti G., *Sant'Angela : la società, la vita, le opere, il carisma*, Brescia : Centro Mericiano, 2004, pp.245-259. In generale sulla chiesa, Magrinello E., *Storia e arte della parrocchia di Santa Afra in Sant'Eufemia*, Eustacchio editore, Brescia 1976.

⁸²⁹ Lo notava già il Rossi negli *Elogi storici di Bresciani illustri*, 1620, (p.424) “Soleva temperare i suoi studi, col trattenimento della Pittura, e della Scultura, nelle cui professioni teneva giudizio non inferiori agli scultori e agli Pittori istesso. Raccolse un complitissimo studio di quadri e di Statue pellegrine”.

⁸³⁰ Si rimanda a Anelli L., *Un Paolo Veronese a Brescia : la versione (1580) del “Martirio di Santa Afra”*, “Civiltà bresciana”, 6.1997, 3, 64-66; Guzzo E., *Apporti foresti al tardo-manierismo bresciano : Bartolomeo Passerotti e Giovanni Laurentini detto l'Arrigoni*, “in Arte cristiana”, n.76, 1988, pp. 153-158. Dell'Arrigoni è nota una *Natività notturna* nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Rimini.

⁸³¹ Vedere Gozzi T., *Lorenzo Costa il Giovane*, “Saggi e memorie di storia dell'arte”, vol.10, 1976, pp.33-62.



4. Il silenzio e l'oscurità

Nel suo noto scritto relativo alla retorica di età moderna, Marc Fumaroli inscriveva la Milano di Borromeo, vescovo dal 1564, tra i centri che furono più significativi per l'elaborazione programmatica di un linguaggio del sacro che fosse conforme alle intenzioni culturali avallate dal recente Concilio di Trento, nella piena consapevolezza del valore letterario e utile di una posizione mediana tra il ciceronismo profano promulgato da autori di scuola bembiana e gli eccessi agostiniani ed ascetici delle prospettive iberiche. Notando come la realtà borromiana fosse venuta configurandosi, con gli anni '70, all'insegna di un vero e proprio "laboratorio" di eloquenza dove mettere a coltura stili e modalità retoriche tanto dense dell'eredità antica quanto proiettate, secondo categorie talvolta nuove, verso una concreta aspirazione omiletica, era evidente come ad essere investita di tale pervasivo compito creativo fosse una élite intellettuale orientata ad innescare nelle specificità locali una tensione comune⁸³².

Assecondando la tradizionale relazione di pittura e retorica, presente già nei secoli precedenti ed ora ribadita dai controversisti di area cattolica, il primato dell'interiorità e dell'ispirazione divina che le retoriche borromaiche affidano all'eloquenza non mancavano

⁸³² Fumaroli M., *L'age de l'éloquence : rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève 1980 (ed. italiana Adelphi, Milano 2002)

di sostanziare la stessa concezione dell'arte. La cosa è molto chiara se si guarda alla stessa struttura del *Tractatus de Poesi et Picturae* del gesuita Possevino, informato da una evidente reciprocità di parola e immagine, ma appare ancora più nitidamente nel *Discorso* di Paleotti del 1584, non solo perché questi avvicina programmaticamente retorica e pittura, ma soprattutto perché ad entrambe sceglie di affidare un'origine interna all'uomo (la sua *luce* interiore) che giustificasse la loro simbiosi sul piano della manifestazione. Il passaggio merita di essere letto integralmente:

“Sì come il fine del parlare,— dice — dato da Dio agli uomini, non è altro anch'esso in universale che il rappresentare fuora i concetti che s'hanno dentro nell'animo, con quelle espressioni che si chiamano *signa data*, e da questi concetti poi derivano altri diversi fini loro particolari, che sono come effetti corrispondenti alle cause che hanno indotto a muoversi la lingua nostra in questo o in quel modo; così l'imagini, oltre l'essere formate a questo fine di assomigliare un'altra cosa, riguardano ancora altri fini loro proprii e particolari ...”⁸³³

Istituendo tale deciso parallelismo tra la parola e l'immagine, Paleotti può focalizzare la sua attenzione sulla restituzione “fuora” di concetti già presenti nell'anima, così da collegare la parola espressa a quel “continente interiore”, come lo chiamava Ossola, che il Cinquecento aveva imparato a pensare e a studiare, quasi descrivendo il linguaggio come l'espansione significata di un'intelligenza dimorante in noi *a priori*. La cosa converge sul tema dello stile inteso nella sua eloquenza ammirabile: come scrive Federico Borromeo, “i colori sono simili a parole che percepite con gli occhi entrano nell'anima non diversamente da come fa la voce attraverso le orecchie ... così un sacro dipinto risulterà una grande opera se colori e linee siano usati in maniera tale da suscitare nell'anima sentimenti pii e infondere paura e tristezza e qualunque altra emozione opportuna”⁸³⁴.

Non solo non sembra incoerente tentare un'analisi del proficuo notturnismo spirituale di matrice borromaica e l'espressionismo omiletico dell'*umanesimo cristiano tridentino* ambrosiano, ma pare anche che l'attenzione al meccanismo retorico per come si configura tra le fila intellettuali dei pensatori riformati schiuda interessanti possibilità di lettura applicabili agli orientamenti figurativi, alla loro convergente “*performance* rappresentativa”⁸³⁵.

4.1. Sublimità ed umiltà

Ci si propone di spiegare alcuni aspetti del linguaggio artistico e religioso tridentino, pienamente rappresentato a Milano, proiettando analogicamente il farsi delle poetiche e delle retoriche coeve all'interno della prassi formale e figurativa che stiamo seguendo, tenendo presente che in generale l'atteggiamento intellettuale suggerito da autori come

⁸³³ Paleotti G., *Discorso*., cap.XIX del Primo Libro, p.209 dell'opera.

⁸³⁴ Borromeo F., *Della pittura sacra libri due*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1994, p.19; Cfr. Pamela J., capitolo III.

⁸³⁵ Patrizi G., *Narrare l'immagine : la tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli, Roma 2000, p.43.

Botero, Ancina o Modio, per citare tra i principali della compagine controriformata, comportava l'idea di una sacralizzazione dell'atto creativo, per cui la tecnica dell'eloquenza (come quella della pittura) era chiamata necessariamente a trasfigurarsi spiritualizzandosi nella sua più alta funzione soteriologica a partire, quindi, da una propedeutica purificazione interiore, imprescindibile per chi avesse la funzione sociale e religiosa di indirizzare se stesso e gli altri alla salvezza. "Lo zelo oratorio deve quindi accompagnarsi, ricorda Fumaroli parafrasando Luis de Granada, alla compunzione, alla devozione, alla penitenza"⁸³⁶, in modo che ogni parola possa penetrare e commuovere più in profondità, dal momento che la purezza di chi la pronuncia la rende sincera, agente, capace di autentica conversione. In questo senso, l'elaborazione di un linguaggio adeguato a questo alto compito deve essere pensata come il tentativo di confezionare una modalità della parola che espletasse intuitivamente e con austera semplicità l'immediata funzione mistica ed icaistica della parola, adeguandola alla penetrazione dell'anima dei fedeli, alla conquista della loro interiorità. Nell'opera di Giovanni Botero, allievo di Carlo e fecondo scrittore, questi elementi venivano espressi nell'accostamento antifrastico di *genus humile* e *genus sublime*, accordati a generare una semplicità espressiva, coordinata dalla virtù della prudenza⁸³⁷, e rivolta al raggiungimento di un effetto "semplice e proprio per questo sconvolgente", coerente con la predicazione del Cristo e per questo adatta ad accordare il piano alto della teologia al piano "basso" della popolazione in una inscindibile unità. Tale severità pauperistica di stile scaturisce secondo Botero, da un'associazione inattesa e contraddittoria che bilancia un atteggiamento espressivo umile e dimesso da un punto di vista formale, scevro di orpelli decorativi, né *molle* né *artificioso* né *ornato*, in favore di una *gravitas* alta, capace di penetrare *in intimos sensus*.

Già questa propensione retorica stabilisce importanti coordinate applicabili anche al piano figurativo, dal momento che propone una prospettiva linguistica che, tradotta in senso pittorico appare alimentata da una duplice caratterizzazione. Da una parte la purificazione dai *parerga* inutili al significato del soggetto, favorendo "l'unità concettuale del quadro, la sua potenza drammatica, l'emergere solenne – quasi biblico – delle figure da un fondo scuro sono il felicissimo risultato stilistico di questi precetti"⁸³⁸. Mentre dall'altra parte si impegna a favorire una lingua della gravità che abbiamo visto essere perfettamente coerente con i contrappunti chiaroscurali della prassi figurativa in quanto sviluppati dalla teorica. La permeabilità significativa di sublime ed umiltà, ovvero del basso e dell'alto, del semplice e

⁸³⁶ Fumaroli, *l'età dell'eloquenza*, p.155.

⁸³⁷ "Ea enim est prudentiae, vel sapientiae potius tua fama, atque opinio, ea auctoritas in omni genere doctrina, quae rem quamvis humilem sublime efferre quamvis tenuem amplificare, quamvis infirmam sustinere possit" Botero G., *De praedicatoris verbi Dei, libri quinque. Iussu illustrissimi, ac reuerendissimi, d.d. Caroli cardinalis Borromaei*, apud G. Chaudiere, 1585, nota introduttiva.

⁸³⁸ Battisti E., *Barocco e compromesso*, in Battisti E., *Rinascimento e barocco*, op. cit., p.297. I dipinti di Mola, La Tour, Ribera, nella prospettiva di Battisti si inseriscono perfettamente in tale direzione. Certo, come abbiamo potuto vedere, la lunga tradizione di "figure emergenti dal buio" costituisce comunque una premessa importante: si pensi a Morales, in particolare, ma anche a Giampietrino o a Bergognone, per parlare dei primi maestri esperti, dopo Leonardo, sul tema. Importanti anche le considerazioni di Pamela Jones a proposito dei Santi a fondo scuro della collezione ambrosiana. Jones P., *Federico Borromeo e l'Ambrosiana: arte e riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Vita e pensiero, Milano 1997.

del magnifico, sovrapposti senza contraddizione in una medesima tensione nutrita del paradosso della loro reale coesistenza, mette a nudo la comprensione mobile dell'impressione figurativa, finalizzato a sprigionare un effetto contraddittorio e terribile (si ricordino i temi del *paradosso* e della *meraviglia*). Questo linguaggio tanto tremendo e affascinante quanto dimesso e “reale”, non appare svincolato da una più generale vicinanza ai temi dell'evidenza naturalistica, attratta da un riferimento diretto alla circostanza referenziale, attraverso e nella quale si co-estende un'esigenza di superamento emozionale e quindi spirituale, quasi chiamando ad una sostanziale trasfigurazione mistica della natura nell'arte. Si tratta di un tema nevralgico della riflessione tridentina, che aveva intriso, per esempio, la lettura aristotelica del Maggi, incline ad una comprensione moralistica della catarsi dello Stagirita, come della precoce tensione naturalistica del teatro di Giraldi Cinzio, attento a mostrare agli spettatori il “terribile e il miserabile” per muovere gli animi a compassione attraverso un accostamento deciso al naturale⁸³⁹.



85. Antonio Campi, *Decollazione di San Giovanni Battista*, Milano, San Paolo Converso, 1571
 86. Gio Paolo Lomazzo, *Orazione nell'orto degli ulivi*, Milano, San Carlo, 1571

⁸³⁹ Stefano Fossa studi. Qui propone un confronto tra le Orbecche di Cinzio Giraldi e le Canace di Speroni per suggerire l'intensità orrorifica e sanguigna del primo, coesa ad un impulso didattico fondato sul realismo della scena, e il gioco metaforico ed edonistico sotteso alla Canace.

Elaborato con i suggerimenti di Panigarola, durante una sosta diurna presso il Sacro Monte di Varallo e continue meditazioni di notte e di giorno sugli scenari della morte di Cristo, rivivendo quanto Carlo aveva vissuto i giorni prima della morte, “questo breve trattato del sublime cristiano” (Fumaroli) ha quindi il suo vertice concettuale nel tema, classico, della croce, da intendersi a simbolo *kenotico* relativo alla parola poetica in funzione catartica ed emozionale. Il dipinto martiriale con *Decollazione di San Giovanni Battista* di San Paolo a Milano è qui particolarmente indicativo: la notte agisce infatti ad un radicale svuotamento dello spazio, e, coerentemente, descrive *verosimilmente* la prigione in cui il Battista fu ucciso. Ben oltre la dinamica narrativa, la tenebra satura con il suo nero lo spazio, si addensa portentosamente sopra le figure e al contempo le isola, le schiaccia verso il basso, le scava sulla superficie dipinta, con una violenza singolare. A poco servono la candela e la torcia nel loro scambio dialogico, se non a fare fermentare l'impressione stonata della scena, dare ad essa l'effetto di una sospensione e di un sobbalzo che viene determinato dal gioco misurato del pieno e del vuoto, del chiaro e dello scuro. Allora la figura mantiene un delicato equilibrio tra il registro *basso* della realtà e della povertà annichilente della scena, e il registro *alto* di struggenti dissonanze ammanierate, maestose, michelangiolesche e praghesi, cerca un *sublime* del pathos fremente, *tremendo*. Il Campi sa interpretare Savoldo cogliendo la carica eversiva delle sue candele per alzarla, sublimarla su un piano di maggiore terribilità; coglie l'emozione di Lotto per astrarlo e renderlo stridente; il suo notturno in grande formato, il primo milanese dopo quelli lodigiani di Lomazzo, è assalito da una pesantezza fantastica che l'oscurità palesa e esaspera. Si capisce come la *notte* permetta qui di dare linfa vitale ad una temperatura figurativa finalizzata alla persuasione e al coinvolgimento dell'osservatore, contribuendo a costruire un'atmosfera emotiva connessa con il suo intuitivo significato simbolico ed adeguata a renderlo esplicito, epidermico, attraverso la promozione di determinate soluzioni figurative. Ne deriva una pressoché inedita magnificazione dell'oscurità, tanto densa e scura da non trovare eguali coevi su pala d'altare. D'altro canto, come scriveva Antonio Minturno nel libro del *Poeta*, tra le forme dell'ammirazione sacra le tenebre (e nella fattispecie quelle della morte di Cristo) rappresentavano l'apice, abbastanza da lasciare passare il senso di un'aspettativa emozionale collegata alla forma *notturna*:

“Nec desuerunt, scrive, quae perterrere animos deberent. Nam sacris literis proditum est, Solem omnino defuisse, coelum undique interdum tenebris esse offusum, terram montibus quassatam, montes abscisos, et sepulchris in vitam mortuos excitos, tam multa ac tam horrenda evenisse, ut nihil terribilius quisquam videre potuisset”⁸⁴⁰.

Questa idea, legata alle formule della *Admiratio Passionis* comuni a mistici come Landolfo di Sassonia⁸⁴¹, Alonso de Orozco (*Sponsalitia Spirituale*⁸⁴²) o Gaspar Loarte (nelle nell'*Istruzione*

⁸⁴⁰ Minturno A., *De poeta*, pp.183-184.

⁸⁴¹ Landolfo di Sassonia, *Vita Christi per Ludolphum Saxonium Sacri Ordinis Carthusium ex Evangelis e Scriptoribus orthodoxis excerpta ad vetustorum Exemplarium fidem accuratissime recognita*, Apud Iacobum Huguetan, Lugduni MDLI

per meditare la Passione di Cristo parla anch'esso di una forma ammirativa di meditazione sulla Passione⁸⁴³), coglieva bene l'ispirazione emozionale e terribile della notte che Campi elaborava in un contesto che cercava, chiedeva e sperava nelle possibilità trasformative del linguaggio⁸⁴⁴. Ammirare la Passione, d'altro canto, non significa altro che fare della disarmonia il centro emozionale, paradossale (e quindi sublime)⁸⁴⁵, grande e maestoso, della partecipazione immaginativa. Si tratta, in fondo, di un paradosso tipicamente agostiniano, che glorifica il negativo perché intravede nel suo stridore assoluto il segno della Divinità⁸⁴⁶.

D'altronde l'intenzione di sfruttare lo spaesamento emozionale condizionato dalla presenza della tenebra favorendo una sofferta partecipazione ammirativa e "condolorosa" (Loarte) è, in primo luogo, argomento di interesse letterario e teatrale, come dimostrano un ampio numero di passaggi deducibili dalla trattatistica e dalla letteratura coeva.

Il Davide di Pietro Aretino, nei *Salmi*, "si aviò in luogo oscuro, che si stava sotterra come carcere del suo peccato, nel quale entrando, il suo errore fu spaventato da le tenebre de lo speco"⁸⁴⁷. Anche San Pietro nelle *Lagrima* di Tansillo scende nella grotta abitata di mostruosi animali notturni per praticare la penitenza e vedere nelle tenebre i propri mostri interiori. Quando il sole si oscura, "E mirando le tenebre angosciose/ a gli occhi del pensier se gli appresenta/ qual'esser de l'horror grave ede eterno/ se questo è tal ch'adombra il vero inferno"⁸⁴⁸. A questi sommessi lirismi lacrimosi, che si nutrivano di una simbolica tellurica in funzione prettamente tropologica, si possono unire testimonianze

⁸⁴² "Gli huomini, Signor mio, ti spogliorro per crocifiggerti, e 'l sole ti vesti nascondendo i raggi suoi, oscurandosi miracolosamente. Il che fu fatto con ragione. Perché se la vera luce illuminava dalla cima della croce, e infondeva raggi di splendore nel cuore di quelli, che confessorno per vero Dio; cosa giusta era, che la luce partecipata e la pura creatura negasse la sua luce, accioche quella novità facesse più maravigliare; e spaventasse quel popolo ingrato". Alonzo de Orozco, 6: *Libro sexto. Chiamato sponsalizio spirituale, con la gratitudine christiana, & la passione di Christo* Venezia 1581, pp.78-79.

⁸⁴³ Loarte G., *Istruzione e avvisi per meditare la Passione di Cristo*, 1570.

⁸⁴⁴ Se la via imitativa si traduce come una sorta di *Contemptus mundi* / *abhorreamus delectabilia et dulcia degustare, et potius velimus vilibus et amaris cibari: quia ipse fuit felle et aceto potatus?*), e il secondo modo della "compassione" prevede la *ruminatio in corde* dei flagelli e degli obbrobrii subiti dal Cristo, così da essere pieni di amarezza, (amaritudine repletus) ed avere abbastanza materia per piangere, l'ammirazione deriva dal pathos della distanza concettuale che la Passione mette in rilievo, non solo il deus blasphematur, Christus conculcatur, la vita occiditur, ma anche il *sol obscuratus*, la *luna denigratur*, le *sidera disperguntur*. Queste cose ci elevano nell'ammirazione, prosegue. È interessante notare come il verticalismo dell'ascesa convivesse, negli stessi anni, con la riscoperta del tema dell'ammirazione sublime. L'ammirazione, *admiratio*, la meraviglia sacra non deriva, qui, dal paradosso profano del contrasto mirabile, dall'impossibile risolto in immagine, ma dalla vertigine che *a sanie foetidissima splendor eternus*, la grave e terribile convivenza e sovrapposizione della *Luce divina* nell'ignoranza violenta, che genera una distonia tenebrosa. Landolfo di Sassonia, *Meditationes Vitae Christi*,

⁸⁴⁵ Longino indica infatti il paradosso tra le forme del sublime, come indica anche Patrizi nella *Deca ammirabile*.

⁸⁴⁶ Questo aspetto nevralgico del brutto cristiano è di fatto centrale. Ha scritto importanti pagine sul tema, sotto il profilo teologico, Viladesau R., *The beauty of the cross : the passion of Christ in theology and the arts, from the catacombs to the eve of the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford 2006, che ricostruisce l'idea di tale bellezza brutta. Per una storia estetica che comprenda il brutto, non solo nell'accezione cristiana, si può vedere Bodei R., *Forme del bello*, Il Mulino, Bologna 1995, capitolo 4.

⁸⁴⁷ Aretino P., *I sette salmi della penitentia di David*, 1534.

⁸⁴⁸ Tansillo L., *Lagrima di San Pietro*, Canto V, p.55r.

pratiche relative all'arte teatrale. Negli scritti di Leone de' Sommi, in particolare, l'attivazione del pathos della notte perfettamente leggibile nella sua componente psichica e psicagogica:

“Ma io mi son trovato a condur, una volta tra le altre, una tragedia, ed essendo stata la scena allumata giocondissimamente per tutto il tempo che i successi de la istoria allegri, quando cominciò poi il primo caso dolente della inopinata morte d'una reina, onde il coro, esclamando, stupiva come il sole potesse patire di veder tanto male, feci (sì come avevo preparato) che in quello istante la maggior parte dei lumi de la scena che non servivano alla prospettiva forono velati o spenti; la qual cosa cagionò un profondissimo orrore nel petto degli spettatori. Il ché riuscì mirabilmente per universal giudicio”⁸⁴⁹.

Vi si avverte soprattutto l'idea di sfruttare l'oscuramento per ingenerare un'emozione mirabile triste. Tale “profondissimo orrore”, che diventa quasi l'*analogon* scenico dell'*orrore* e del *terribile* vasariano, ha un terreno di fertile elaborazione anche sul piano della scenografia religiosa quaresimale, che si svilupperà con il Seicento pur avendo nel XVI secolo importanti precedenti concettuali.

Molti studi recenti su temi affini in ambito tridentino, pur avendo riconosciuto come le celebrazioni notturne fossero momenti centrali nella vita religiosa antica e pur concedendo alle tecniche dell'illuminazione un valore essenziale, hanno raramente considerato la qualità visiva dell'oscurità, che invece ci sembra senza dubbio centrale nell'epoca che stiamo considerando, già considerando Ignazio come erede di una ben precisa tradizione “purgativa”.

Il fatto diventa evidente proprio nelle celebrazioni delle Quarantore che si diffusero lungo il Cinquecento in Italia e in Europa. Qui la notte era funzionale ad ingenerare una determinata condizione emotiva e spirituale, essenziale per l'adeguato accostamento della popolazione ai misteri della Pasqua, e funzionale per un'azione ergativa di ordine parenetico e penitenziale, ricca di un'intonazione simbolica cosmico-catartica.

Gli *Acta Ecclesiae* di Milano cristallizzavano quindi nella prassi della cittadinanza quanto già persisteva in forme più fluide dai secoli precedenti, canonizzandone il ruolo sociale e al contempo definendo una estetica della *gravità* funzionale alle celebrazioni centrate sulla Passione e sul Sepolcro. Ne derivava l'idea di una tenebra attraente e paurosa, tremenda e affascinante, sempre più addentro all'intelligenza creativa di artisti e poeti. Nell'*Avvertenza* di Borromeo si leggeva per esempio del modo di ornare l'altare dell'Esposizione del Santissimo Sacramento adornandolo di una temibile austerità cimiteriale, in un'ottica consapevolmente spiritualizzante: sia “il luogo lugubre e mesto che riesca oscuro acciò i lumi compaiano meglio ed esso rendi maggior divozione”:

⁸⁴⁹ De' Sommi L., *Dialoghi dell'Ebreo Leone de Somi in materia di rappresentazioni sceniche copiati dall'originale*, ms. della biblioteca palatina di Parma, cod. 2664; e De' Sommi L., *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di Ferruccio Marotti, Il Polifilo, Milano 1968; entrambi in Marotti F., a cura di., *Storia documentaria del teatro italiano : Lo spettacolo dall'umanesimo al Manierismo : Teoria e tecnica*; Feltrinelli editrice, 1974. 276, pp.241-270, p.264.

Per far questa Orazione, il santissimo Sacramento si collochi sopra l'Altare maggiore e fuori del Tabernacolo maggiore, con un velo di seta che copra il tabernacolo piccolo che ha dentro il Santissimo Sacramento: e sia tanto lungo, che faccia due ali dalle parti, cioè sin'alli duoi corni dell'Altare, uno dell'Evangelo, l'altro dell'Epistola. Si ornì il luogo dove si mette, con religiosa politezza, non usando moschetti, nè altri ornamenti profani, nè razzi con istorie, ed imagini lascive, o altrimenti profane. E s'orni la Cappella solamente; e dove si possa comodamente, si facci oscura la detta Cappella, se che non abbi altro chiaro che de i lumi, e come si acconciano i Sepolcri la Settimana Santa nelle Chiese Romane, per accompagnare il ministero dell'istituto di questa Orazione, e per eccitarsi più a devozione. Le candele o cerei al più sieno dieci, almeno sei, di onesta grossezza: e vi siano anco lampadi, che non siano però più di dodeci o tredici. Nella cappella, o luogo dove sarà posto il santissimo Sacramento, non intraranno dentro i cancelli i laici⁸⁵⁰.

Uno spazio tetro, “che non abbi altro chiaro che de i lumi ... per eccitarsi più a devozione”, in cui si mette in gioco una cosciente dialettica luministica intesa a costruire non solo uno spazio di luminescenze singolarizzate sul vuoto nero povero dell'oscurità, ma una vera e propria dinamica visiva che assumesse il chiaroscuro come movente “lugubre” di maggiore devozione. A Milano questo orientamento psico-spirituale si inseriva nella storia della teatralità sacra, che l'età spagnola aveva visto trionfare al crocevia di devozione laicale e prospettiva ecclesiastica⁸⁵¹.

Come a dire che lo stato di raccoglimento e di *tristitia cordis* innescato dall'oscurità potesse favorire una specifica sacralizzazione dello spazio nel momento in cui lo svuotava di attrazione estetica. Radicandosi nell'antifrasi, la notte diventava indispensabile perché gli osservatori, predisponendosi all'atto culturale, potessero “concipere con sacro orrore spirito di compunzione”⁸⁵². Tale idea di *sacro horrore*, *tremendum fascinans*, si può leggere in rapporto alla riscoperta dei temi del sublime che abbiamo ricordato in precedenza, come sarà molto chiaro soprattutto con il Seicento⁸⁵³. Come scrive Emanuele Tesauro, “i templi oscuri, gli Antri solinghi, le Ombre notturne, cagionano veneratione e un sacro horrore”⁸⁵⁴.

⁸⁵⁰ *Avvertenze per l'Orazione delle quarant'ore 1577*, in *Acta Ecclesiae Mediolanensis* (1582), p.681.

⁸⁵¹ Stewart P. A. W., *Ritual viewing in the chapel of Corpus Christi : Bernardino Luini's Passion cycle at San Giorgio al Palazzo, Milan*, in DeSilva J. M. a cura di., *The sacralization of space and behavior in the early modern world*, Farnham 2015, pp.101-139.

⁸⁵² Cargnoni C., *I frati cappuccini : documenti e testimonianze del primo secolo*, 5 voll.,1988-1993, vedere vol.3.

⁸⁵³ Inizia a ermogliare da poco una bibliografia sul tema, segno di un futuro denso di proposte. Si rimanda qui a Dekoninck R., Delfosse A., *Sacer Horror: The Construction and Experience of the Sublime in the Jesuit Festivities of the Early Seventeenth-Century Southern Netherlands*, in “Journal of Historians of Netherlandish Art” n.8, 2016. Per il Sacro Orrore da un punto di vista filosofico: Otto R., *Il Sacro*, SE, Milano 2016 (ed. originale 1917).

⁸⁵⁴ Tesauro E., *La filosofia morale derivata dall'alto fonte del grande Aristotele stagirita*, Macerata 1681, p.471.

4.2. Aposiópesi pittorica

Si possono considerare due elementi retorici intorno a questo aspetto: il primo è relativo alla straordinaria e sorda presenza della notte che prende corpo verticalmente sopra le scene di molti dipinti di Campi, ricavando un protagonismo scenico assoluto nell'immagine, cosa che induce parallelismi critici rispetto alle annotazioni di Paleotti intorno alla figura retorica dell'*aposiópesi*. Il secondo elemento, inanellato al primo, si coglie guardando alla trattatistica coeva relativa alla predicazione, che lascia trasparire talvolta un interesse per un'"oscurità" del dire potenzialmente rapportabile all'immagine. Il primo aspetto è chiarito quindi da Paleotti a proposito della figura retorica dell'*aposiópesi*. In un passo del secondo libro del *Discorso* il vescovo bolognese, mentre spiega il significato e le modalità delle imperfezioni dell'arte rappresentativa, ci offre alcune chiavi di lettura molto utili per intendere la consistenza espressiva delle immagini aporetiche. La terza imperfezione sottolinea infatti un problema formale, che è relativo ad una sorta di scompenso all'interno dell'immagine, alla frattura di un equilibrio e di una simmetria ricercata a causa di una diminuzione-aumento, di un vuoto-pieno, le cui cause non sono però spiegate. "Ricordiamo che ci è una sorte d'imperfezione, scrive Paleotti, per dir così, perfetta, et una diminuzione con augumento, a guisa di quella figura de' retori chiamata ἀποσιώπησις, che col tacere significa cose maggiori". Si trattava di un tema molto diffuso nella retorica antica, presente in Quintiliano, Longino, Demetrio: anche secondo Longino il silenzio è motivo di maestà e Panigarola ne stima certo l'utilizzo nella predicazione⁸⁵⁵. Dal vuoto e dal silenzio poteva essere espressa magnificenza e grandezza. Ne derivava l'idea di poter sfruttare il disequilibrio di vuoti in senso espressivo, cogliendo l'accento a qualcosa di invisibile per esprimere cose più grandi e maggiori. Paleotti eloquentemente scrive:

"Così nella pittura si possono e si devono spesso dipingere le cose in tal maniera, che, col tralasciarne alcuna e solo accennarla destramente, s'imagini lo spettatore cose maggiori tra sé medemo; la qual fu lode di gran meraviglia principalmente attribuita a Parasio, come scrisse Plinio, soggiungendo queste parole: *Extrema corporum facere, et desinentis picturae modum includere rarum in successu artis invenitur; ambire enim debet se extremitas ipsa et sic desinere, ut promittat alia post se, ostendatque etiam quae occultat*. Ond'è celebre l'atto che fece quel pittore detto Timante, del quale scrive l'istesso Plinio che, avendo dipinta Ifigenia che stava per essere sacrificata in presenza de molti e tra gli altri di un suo zio e di suo padre, non li dando animo di esprimere pienamente la mestizia del padre, li coperse la faccia con un velo: *Cum maestos*, dice egli, *pinxisset omnes, praecipue patrum, et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere*; dal cui esempio veggiamo alcuna volta molto giudiziosamente farsi da valenti pittori, che, nel rappresentare le Marie a' piedi del Signore nostro crocifisso, volendo esprimere la grandezza della amaritudine loro, sogliono figurarne alcune col capo chinato in seno, e con le mani e manto coprirsi la faccia, per dare segno di maggior cordoglio e di acerbità inesplicabile. Questo però, se bene più tosto appartiene all'arte del disegno, ci è parso nondimeno di non tralasciarlo, potendo anco servire alla tessitura

⁸⁵⁵ Panigarola, *Predicatore*, op. cit., seconda parte principale, particella LIX, p.297.

delle cose storiche, dove alle volte lo usare simile arte serve ad isprimere più efficacemente quello che si intende⁸⁵⁶.

Si nota subito come il controversista proponga un passaggio immediato dalla figura retorica quintiliana al meccanismo percettivo e cognitivo dello spettatore: non vedendo chiaramente, o cogliendo solo un accenno della cosa, sia essa dettata dalla linea o dal velamento della scena, l'osservatore è costretto a completarla con l'immaginazione ed è spinto ad ingrandire "fisicamente" o ad esacerbare "emotivamente" l'elemento percepito. In un certo senso, la mente dello spettatore contribuisce a donare senso all'immagine, ad integrarla e ad attivarla empaticamente. Questo punto si collega alla concezione paleottiana dell'immaginazione, chiamata a "completare" l'esperienza dell'immagine favorendo una profonda partecipazione con essa. Questo mette nelle mani degli artisti uno strumento di straordinaria levatura, perché permette di pensare all'immagine come uno spazio espressivo "completabile" dall'esperienza mentale che il guardante vi investe. Il discorso del controversista è del resto molto sottile, perché pur introducendo la questione discutendo della *linea* di Parrasio, fissando le coordinate di un'invisibilità dei margini del rappresentato (infatti parla degli *scorvi*, così centrali nella problematica lombarda di quegli anni), poi passa ad un invisibile emozionale suggerito attraverso uno stratagemma iconografico, per sfociare nuovamente in uno stratagemma *pittorico*: oscurare il viso, aprendo in questo modo alla consapevolezza di una psicagogia dei lumi, conforme alle elaborazioni coeve di Lomazzo, e qui finalizzata ad una diretta compartecipazione psico-emozionale. Prodi coglieva nell'ultimo esempio paleottiano un riferimento luministico che si collega alla cultura caravaggesca prossima ad essere elaborata a Roma su presupposti lombardi⁸⁵⁷, ma molti sono i dipinti del secondo Cinquecento, soprattutto di scuola veneta, che avevano sfruttato il velo d'ombra per evocare la sofferenza di Gesù e potevano quindi a loro volta avere influenzato lo scrittore: su tutti, quelli di Tiziano e di Tintoretto⁸⁵⁸. Il *topos* del volto adombrato si troverà ribadito nel *Museum* di Federico Borromeo a proposito della *Pietà* di Tiziano conservata presso la Pinacoteca Ambrosiana⁸⁵⁹, ed era stato ripreso, a Firenze, nelle *Bellezze di Firenze* di Francesco Bocchi (1591)⁸⁶⁰, che si limitava a suggerire per il *chiaroscuro* degli affreschi di Andrea del Sarto nel Chiostro dello Scalzo, che "è cosa maravigliosa à dire, che col color chiaro e con lo scuro, il quale poco è opportuno nell'esprimere gli humani affetti, abbia tuttavia espresso Andrea nella figura di Zaccheria non so in qualmodo mirabile il silenzio, il quale fermato il Sacrificio e il Terribile dell'incenso si

⁸⁵⁶ Paleotti G., *Discorso*, p.382.

⁸⁵⁷ Prodi P., *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Mulino, Bologna 2014

⁸⁵⁸ Molto importante in questo senso è la *Caduta dei sogni dell'uomo* di Tintoretto, Institute of Arts.

⁸⁵⁹ "Poiché queste due figure [San Giovanni, Santa Maddalena] avevano esaurito ogni possibile immagine di mestizia, rimaneva arduo il compito di mostrare degnamente il dolore della Santissima Vergine. Perciò Tiziano, imitando l'antico ed eccellentissimo pittore ritrasse la Madre di Dio abbracciata al Figlio Morto, mentre gli imprime un bacio, circondata dalle tenebre. Così ha espresso più di quanto abbia dipinto e ha messo in evidenza anche quello che ha nascosto", Borromeo F., *Museum*, ed. a cura di Gianfranco Ravasi, Gallone, Milano 1997, p.15.

⁸⁶⁰ Si è consultata l'edizione a quattro mani seicentesca: Bocchi F., *Le Bellezze della città di Fiorenza: Dove à pieno di pittura, di scultura, di sacri tempj...*, Semartelli, Firenze 1591, p.238.

mostra muto ed immobile ed è dall'altre figure nell'aria molto diverso"⁸⁶¹ (**fig.87**). È probabile che queste idee fossero diffuse tra gli esponenti della temperie borromea, e che l'occasione di rendere l'emozione delle figure attraverso i silenzi del nero, i "terribili scuri" del nero, fosse avvertita anche tra i pittori, data la diffusione di tali escamotages filo-veneti. Il caso forse più emblematico è rappresentato dalla *Deposizione* dipinta da Jacopo Tintoretto per i Gesuiti di Santa Maria dell'Umiltà, in cui l'ombra gioca effettivamente un ruolo determinante nella rappresentazione degli affetti mesti dei personaggi (**fig.112**)⁸⁶². Si pensi poi alla *Deposizione nel sepolcro* di Carlo Urbino presso la Pinacoteca civica di Crema (**fig.88**), o, a Bologna, alla *Deposizione di Cristo e Santi* di Cesare Aretusi in San Benedetto e San Francesco da Paola. Esulando dal contesto prettamente italiano, forse il più riuscito notturno espressamente arpocratico è quello del *Seppellimento di San Lorenzo* firmato da Juan Navarrete el Mudo per El Escorial di Filippo II intorno al 1579: un'opera di impatto grave e maestoso, dove la notte di Tiziano (il *Martirio di San Lorenzo* della *Iglesia vieja*), è riletta e silenziata per suggerire visivamente ciò che il personaggio in primo piano ci chiede di fare: tacere⁸⁶³ (**fig.82**). Ad ogni modo il Campi impone tra i primi (da Pordenone?⁸⁶⁴) una dialettica sciografica fortemente intrisa di queste alterazioni visive platealmente rivolte a connotare intensamente la scena. Il *Transito della Vergine* del trittico Cusani San Marco a Milano (**fig.92**), anche per via del soggetto, ne è probabilmente l'esempio più radicale, anche perché prendendo le mosse dal quadro con identico soggetto di Jan Brueghel, allunga i tendami del baldacchino fino alla cornice alta del quadro, dando l'impressione di uno sconfinamento spaziale che risulta addensato di ombra, "infinitizzato" verso l'alto, reso fisicamente assordante. Si tratta comunque di una strategia figurativa che si sarebbe riscontrata anche altrove: non altrimenti avrebbero fatto Jacopo e Francesco Bassano per la pala con la *Natività* di San Giorgio a Venezia (1592), o avrebbe fatto Caravaggio soprattutto nella sua attività meridionale (si pensi allo spazio grande sopra il Cristo nella *Flagellazione* di Capodimonte). Si pensi anche ai due dipinti laterali che corredano la cappella dell'Assunta di Santa Maria in Vado a Ferrara, su commissione di Giovanni Battista Domenichi poco prima dell'episcopato del borromaico Giovanni Fontana, dove la *Natività di Cristo* e la

⁸⁶¹ Ibidem.

⁸⁶² Su questo aspetto notare le considerazioni Salviucci Insolera L., *La luce nell'arte dei Gesuiti : alcuni esempi chiarificatori*, in Salviucci Insolera L. a cura di., *Dolce è la luce : arte, architettura, teologia*, Roma 2019, pp.91-103.

⁸⁶³ Mulchay R., *Juan Fernandez de Navarrete el Mudo pintor de Felipe II*, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V con el patrocinio de Iberdrola, Madrid 1999, p.XIII. Vedere anche Díaz Díaz T., "El entierro de San Lorenzo", *posiblemente el mejor cuadro de Juan Fernández de Navarrete "El Mudo"* (Padre Sigüenza), in Campos Y Fernández de Sevilla F. J., *El Monasterio del Escorial y la pintura : actas del simposium*, 1/5-IX-2001, EDES, 2001, pp. 561-579, p.574. Sul tema dell'arte veneziana presso la corte di Spagna, su cui accenneremo ancora qualcosa, si veda Checa Cremades F., *Tiziano y la monarquía hispanica : usos y funciones de la pintura veneciana en Espana (siglos XVI y XVII)*, Nerea, Madrid 1994, p.78. Sulla notte di Tiziano, vedere Puppi L., Lonzi L., a cura di., *La notte di San Lorenzo, genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*, Terraferma, Crocetta del Montello (Treviso) 2013. Si rimanda anche all'intervento Gentili A., *Luci nella notte : il "martirio di San Lorenzo" di Tiziano*, in Art e dossier, 29.2014, 306, pp.70-75.

⁸⁶⁴ Si pensi agli ampi spazi "verticali", espansi in ombre fitte, degli affreschi di Santa Maria di Campagna a Piacenza, soprattutto nella *Natività della Vergine*.

Natività di Maria di Domenico Mona sono due notturni, aperti in ampi spazi oscuri⁸⁶⁵ (figg.79-80).



⁸⁶⁵ Cristofori R. P., *Giovanni Battista Domenichi e Santa Maria in Vado: un committente «vigilantissimo» per Domenico Mona*, in “Museoinvita”, 2016, anche leggibile in <https://www.museoinvita.it/cristofori-domenichi/>. Sull’arte ferrarese in questa fase storica si rimanda ai lavori di Frabetti G., *L’ autunno dei manieristi a Ferrara*, Ferrara 1978. Frabetti G., *Manieristi a Ferrara*, Cassa di Risparmio, Ferrara 1972.



90. Cesare Aretusi, *Deposizione di Cristo dalla croce*, San Benedetto, Bologna.

91. Bastianino, *Resurrezione di Cristo*, Ferrara, San Paolo

92. Tiziano, *Deposizione nel sepolcro*, Milano, Pinacoteca ambrosiana

Pagina precedente:

87. Andrea del Sarto, *Annuncio a Zaccaria*, Firenze, Chiostro dello Scalzo

88. Carlo Urbini, *Deposizione nel Sepolcro*, Crema, Pinacoteca Civica (prov. da San Domenico)

89. Antonio Campi, *Transito della Vergine*, Anta del trittico Cusani, Milano, San Marco, 1577

4.3. La parola oscura

Un altro elemento da tenere in considerazione è relativo al valore misterico demandato al tema retorico del parlare *oscuro e confuso*, ripensato anche a partire dall'opera retorica di Demetrio Falereo, che con il *Predicatore* di Panigarola assume una connotazione forte, concettualmente riferibile anche alla pratica visiva, o comunque capace di segnare linguisticamente la tenebra finalizzandola ad una ricercata intensificazione emozionale: non a caso, *terribile e paurosa*.

Per quanto già la “riscoperta” letteraria di Dante nel cuore del Cinquecento avesse favorito l'accentuazione letteraria di forme dell'oscurità del dire, riconoscibile, anche con precisi analogie notturne, in opere precoci come la *difesa della lingua fiorentina et di Dante* di Carlo Lenzoni (1556), è soprattutto con la riscoperta degli scritti di Falereo che tale elemento pare assumere una rilevanza più profonda. La diffusione dell'opera sullo *Stile* di Demetrio era iniziata con la pubblicazione dell'*editio princeps* curata da Aldo Manuzio nel 1508, e si era radicata in Italia con quella commentata da Pietro Vettori per Giunti nel 1562⁸⁶⁶ con una fortuna che ha i massimi splendori tra Panigarola⁸⁶⁷ e Tasso, tra gli altri⁸⁶⁸. Nell'opera dello scrittore antico il parallelismo tra la parola dell'oratore e la metafora notturna è considerata al capitolo n.101, a proposito delle *allegorie* e dell'effetto spaesante che alcuni retori sapevano incutere nei loro ascoltatori attraverso di esse:

“quel che è alluso, incute più paura ed è passibile di diverse interpretazioni; al contrario quel che è palese e manifesto è normale che susciti disprezzo, come l'uomo nudo. Ecco perché i misteri si esprimono per allegoria, perché intendono suscitare turbamento e terrore come quando si è nel buio della notte. L'allegoria è come il buio della notte”⁸⁶⁹.

I commenti filologici che saranno sviluppati intorno a tale σκότος-νύξ si inseriscono, nel maturo Cinquecento, entro le coordinate di una grande riscoperta delle potenzialità simboliche ed emozionali della parola. Insieme agli scritti del *Sublime*, ad essere problematizzata è la possibilità della lingua di esprimere l'ineffabile, di innalzarsi fino a sconfinare in un'alterità sacrale: l'allegoria sibillina di Falereo esemplifica nella confusione dei codici tipica della profezia un atteggiamento nuovo verso le potenzialità espressive del linguaggio che venivano, ora, guardate e discusse con un interesse molto sottile⁸⁷⁰. A questo

⁸⁶⁶ Petri Victorij Commentarij in librum Demetrii Phalerei de elocutione positus ante singulas declarationes Græcis vocibus auctoris: ijsdemque ad verbum Latine expressis, Giunti, Firenze 1562; Una seconda edizione, sempre fiorentina, è del 1594.

⁸⁶⁷ Panigarola F., *Il predicatore di F. Francesco Panigarola...ouero Parafrase, commento, e discorsi intorno al libro dell'Elocutione di Demetrio Falereo. Oue vengono i precetti, e gli essempli del dire, che già furono dati a ' Greci... E la vana Elocutione de gli Autori profani accomodata alla sacra Eloquenza... Con due tavole, una delle questioni, e l'altra delle cose più notabil*, Bernardo Giunti, Venezia 1609.

⁸⁶⁸ Sulla fortuna critica dell'opera di Falereo si rimanda alle poche pagine dedicategli in Demetrius Phalereus, *Lo stile*, a cura di Marini N., Edizioni di storia e letteratura, Roma 2007, Introduzione.

⁸⁶⁹ Demetrius, *Lo stile*, S101, p.85, ed. citata.

⁸⁷⁰ Dal punto di vista storico-artistico, si è notato come una “eloquenza” del chiaroscuro fosse già stata interpretata da Leonardo, con le note conseguenze della Firenze di primo Cinquecento, la cui

proposito, risalta la lettura storica del *sublime* tassiano proposta da Mattioli per il Seicento e da Lehtonen per il secolo precedente, per il quale spicca “questa esigenza di svalicare la mera tendenza formale dello stile” (Mattioli)⁸⁷¹ secondo una tendenza di moda sul finire del XVI secolo che portava l’attenzione sull’opera di Longino, in stretta affinità con le riletture aristoteliche tese a pensare il linguaggio come “canale emozionale”, di per sé aperto ad un’ulteriorità espressiva che era particolarmente consona e persino naturale alla rilettura di questi testi dell’antichità con una coscienza nuova: un carattere, come specificava Lehtonen spiegando Pizzimenti, “that represents the radical and transcendent character of the sublime as not simply instructing, persuading, or moving, but *rapturing* unresisting readers”⁸⁷².

D’altro canto, se già dallo scritto longiniano appariva l’idea di una profonda consonanza tra *sublime* e *notturno*, sarà soprattutto l’ambito farnesiano (Orsini) e gesuitico romano (Muret) a riscoprirne l’essenzialità espressiva, soprattutto a partire dalla fine del secolo e con l’inizio del Seicento⁸⁷³.

Il commento di Vettori al passo del Falereo inquadrava comunque la questione da un diverso punto di vista, sottolineando la componente oscura del discorso e facendo di questa un’occasione misteriosa ed iniziatica:

“Unde mysteria in allegoriis dicuntur, ad pavorem gignendum et horrorem, quemadmodum in tenebris et nocte. Similis autem est et allegoria tenebris et nocti”⁸⁷⁴; “nam tenebris ea noctuque agebantur et secretis ut existimare licet, abditisque locis: quibus etiam rebus similis est alleogria. Mysteria noctu tractari solita constat”⁸⁷⁵.

Che questo passaggio si fosse giocato per un autore vicino all’entourage di Varchi e, quindi, anche del Vasari, potrebbe aprire qualche spiraglio di interesse sulla genesi concettuale dell’oscurità dipinta che abbiamo guardato in precedenza, ma è soprattutto con l’intenzione spirituale del discorso retorico di fine Cinquecento che se ne avvertiranno i reflussi più densi e imperativi. Sarà infatti Torquato Tasso a svolgere in diversi passaggi dei suoi scritti una puntuale riflessione sul tema, ispirandosi a Falereo attraverso la lezione di Vettori e

intenzione religiosa era diventata già ben chiara con i lavori di Fra Bartolomeo di San Marco, non a caso ricordato anche da Paleotti tra gli esempi dei pittori cristiani nobili. Non è escluso che la più matura comprensione della maniera oscura dimostrata nelle *Vite* del 1568 non potesse dipendere dalla conoscenza della dinamica culturale che, tra Benedetto Varchi e Pietro Vettori, stava animando le Accademie fiorentine di quegli anni, che metteva al centro anche la rilevanza di questi retori antichi.

⁸⁷¹ Lehtonen K., *Peri Hypsous in Translation: The Sublime in Sixteenth-Century Epic Theory*, in “Philological Quarterly” 95.3/4 (2016). Mattioli, *Il sublime e lo stile: suggestioni cinquecentesche in da Longino a Longino*, 1987

⁸⁷² Ivi., p.454.

⁸⁷³ Sul tema del sublime cinquecentesco la letteratura inizia solo di recente ad essere abbondante. Se ne sono già citati alcuni testi. Qui vale la pena ricordare Costa G., *Il sublime e la magia: da Dante a Tasso*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1994. Mattioli E., *Interpretazioni dello pseudo-Longino*, Mucchi, Modena 1988. Laurenti R., Russo L., *Da Longino a Longino: i luoghi del sublime*, Aesthetica edizioni, Palermo 1987.

⁸⁷⁴ Vettori P., *Phalerei*, p.97.

⁸⁷⁵ *Ibidem*.

valorizzando l'oscurità come condizione specifica della parola poetica, segno appunto di *gravità* e di *meraviglia*. Le critiche rivolte dal “positivista” Galilei al “mistico” Tasso non erano poi lontane dal cogliere nell'aggrovigliata *meraviglia* da Wunderkammer che era segno di uno sperimentalismo proteso a comprendere il metamorfico, l'indefinito, l'ombroso, il mostruoso. Il Tasso affronta la questione dell' *oscurità* nel corso del dibattito sull'*Apologia della Gerusalemme Liberata* (1586). Il forestiero-Tasso affida ad essa un onore prima non considerato, in opposizione al parlare chiaro di “soverchio splendore” della precedente cultura cortese rinascimentale. I due estremi sono, infatti, da una parte l'Ariosto, rappresentante modello di quell'estremo che “è soverchio nell'essere luminoso, come sarebbero alcune pitture che fossero fatte senza ombre” e dall'altra Dante “oscuro”, costituendo entrambi due paradigmi estremi tra cui si collocavano Petrarca, Bembo, lo stesso Della Casa o il Guidiccione. Ma se è vero, come viene accettato, che gli uomini si fanno soprattutto conquistare e “muovere a meraviglia” dalle parole straniere, le uniche degne di “riverenza” e “venerande”, ne deriva altresì che, in una logica che sopraeleva l'idea di sospensione emozionale come cuore e vertice dello scrivere poetico, “s'alcuna cosa ci si mostrerà manco luminosa, ci parrà simile a quella oscurità la quale accresce l'onore con l'orrore, non solo ne' tempi, ma nelle selve”⁸⁷⁶. Questo aspetto intersecava certo l'ideale di un *parlare disgiunto*, sublime e meraviglioso, che era, come sappiamo, il punto nevralgico dell'epica tassiana. Nella Ferrara di Tasso, in quegli anni, risultano forse più comprensibili i risvolti poetici di un Bastianino, che in San Paolo, per esempio, sublimava nella *Resurrezione* ad altare maggiore le forme giganti michelangeloesche in un colorismo veneto e denso di ombre, dal maestoso respiro drammatico (**fig.91**), in linea con larga parte della pittura italiana coeva (**figg.113-114**)⁸⁷⁷. Ma il fatto è interessante non solo perché il Tasso ne applica la potenza nei suoi scritti, pervadendo la stessa *Liberata* di scenari ancestrali ed ombrosi, ma perché si lega, nel suo pensiero, ad una concezione intrinsecamente religiosa del discorso poetico che ha, come per Michelangelo o per Vittoria Colonna, una matrice neoplatonica, non a caso espressa pienamente nel ficiniano *Minturno*, il cui singolare apice estetico è colto nel vuoto tenebroso del *Sancta Sanctorum* e non nel “soverchio” splendore del sole naturale, quasi maschera illusoria del Sole vero: la Divinità invisibile. Tale desinenza spiritualizzata del parlare scuro, raccolta dall'intenzione *horror* che ne deriva, oltre a definire la propensione estetica di larga diffusione tardo-cinquecentesca (chiaramente

⁸⁷⁶ Tasso T., *Apologia della Gerusalemme Liberata*, pp.692-693.

⁸⁷⁷ In questo contesto valgono soprattutto le considerazioni di metodo di Andrea Emiliani, che proponeva una lettura analogica tra linguaggio tassiano e linguaggio figurativo, trovando negli artisti veneti il corrispondente della sfumata e oscura sensibilità poetica dell'autore ferrarese. Emiliani A., a cura di., *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto : un laboratorio tra le arti sorelle* (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 ottobre - 21 dicembre 1997), Marsilio, Venezia 1997; Emiliani A., *Torquato Tasso e gli artisti*, in Venturi G., a cura di., *Torquato Tasso e la cultura estense*, Archivum Romanum, 1999, 2, pp.657-668. Emiliani A., *Torquato Tasso : tra parlar disgiunto e dipendenza di sensi : un modello didattico per la comprensione dell'ultima stagione di Tiziano*, in Puppi L., *Tiziano*, Milano 2007, pp. 69-75. È dedicato a tali questioni il numero di “Schifanoia” del 2001 legato alla mostra sopra citata. Venturi G., a cura di., *Tasso, Tiziano e i pittori del "parlar disgiunto" : un laboratorio tra le arti sorelle*, “Schifanoia”, nn.20/21, 2001, Modena, Roma 2002. Berdini P., *Poétique et exégèse: Les nocturnes du Tasse et de Bassano*, in Careri G., *La Jérusalem délivrée du Tasse: poésie, peinture, musique, ballet; actes du colloque organisé au musée du Louvre, Paris, les 13 et 14 novembre 1996*, Klincksieck, Paris, 1999, pp. 201 – 226.

anche pittorica), tocca un sentimento che la cultura tridentina considerava e ricercava appieno: la spiritualizzazione del linguaggio. E infatti proprio Panigarola, nel citato *Predicatore* scritto per Borromeo, non mancherà di annotare proprio a tal proposito questa sfumatura spirituale.

La cosa diventa sempre più chiara con la fine del XVI secolo e i primissimi anni del '600. Nel *Predicatore ovvero Demetrio Falereo dell'elocutione* il Panigarola precisa la questione in una delle opere più indicative della temperie creativa e letteraria di quegli anni⁸⁷⁸. La celebrazione cultuale che qui si trova (ma assente nel testo antico) in riferimento al passo sopra indicato, era anche solo in parte sfiorata nel commento che ne aveva fatto il Vettori. Nella parafrasi di Panigarola, invece, essa appare piuttosto accentuata in un senso esplicitamente religioso: "I misteri anch'essi e le cose sacre, quasi tutti in allegorie venivano detti, per dar maggiore horrore, si come per la medesima cagione anche di notte, o nelle tenebre si celebravano. E bene in un certo modo simile è l'allegoria alla notte e alle tenebre"⁸⁷⁹ (i corsivi indicano i passaggi aggiunti nella parafrasi del predicatore). Lo scritto del francescano mostra così una precisa contezza dell'impatto etico ed emozionale del linguaggio oscuro proprio in virtù del valore religioso che gli è connaturato. Si avverte perciò una dialettica: Panigarola dice che "sopra il tutto conviene nella nota tenue altri procuri di parlare chiaro, facile e intelligibile", seguendo la notazione aristotelica della chiarezza del dire, che corrisponde soprattutto alla "definizione" delle parole e dei concetti senza fumi o ambiguità, e quindi istituendo una grammatica evocativa intessuta di parole "proprie", non straniere, né metaforiche, né equivocate, "perché ove il parlare non è chiaro manca il suo proprio fine" e dove il "parlare è oscuro si genera l'oscurità sofistica", cioè quel tipo di intellettualismo improprio e autoreferenziale che porta al nulla: la *sofisticheria* capricciosa di molto manierismo. Dall'altra parte, però, "Sopra il tutto i tropi nelle Scritture sagre frequentissimi si possono oscurare grandemente le voci e i concetti, se altri non ne ha pratica e avvertenza". A proposito dei "casi obliqui", prosegue quindi:

"che la causa per la quale i casi obliqui oscurità è sempre magnifica e dalla compositione per casi obliqui fanno magnificentia è, perciocchè la discreta, e non soverchia oscurità è sempre magnifica e dalla compositione per casi obliqui non è dubbio che sempre maggior oscurità nasce, che da quella che si fa adoperando i retti. Vi è maraviglia, perché anche di sopra habbiamo veduto ad altre occasioni che la oscurità discreta produce magnificenza, è che però in molti luoghi che vuole esser chiaro bisogna che manchi d'esser tanto magnifico"⁸⁸⁰.

Ne deriva una colorazione oscura, sebbene non tremenda o eccessiva, della *meraviglia* e della *magnificenza*, che, se coniugata con le coeve espressioni poetiche legate al mirabile o al sublime (definito infatti "altezza del dire" o "stile magniloquente"), sfiora corde espressive molto sottili, perché offre uno spazio di riflessione proteso all'interpretazione misterica e

⁸⁷⁸ Su Francesco Panigarola si veda Ghia F., Meroi F., a cura di., *Francesco Panigarola : predicazione, filosofia e teologia nel secondo Cinquecento*, Olschki, Firenze 2013. Vedere anche Giunta F., *Il Predicatore di Francesco Panigarola: un nuovo modello di eloquenza sacra per il seicento*, in "Acta Neophilologica", 01 December 2012, Vol.45(1-2).

⁸⁷⁹ Panigarola F., *Tomo terzo del Predicatore*, particella LVII, ed. 1643, p.287.

⁸⁸⁰ Ivi., p.216.

virtuosa dell'indefinito, del tetro, dello sfumante, nel momento in cui vari tenebrismi, fossero essi correggesca, o tizianesca, o poi merisiana, saturavano le committenze sacre. Si ricordi, a margine, che Panigarola mostra di conoscere bene l'ambito pittorico in cui si muove, e ha un contatto certo con il Figino, allievo di Lomazzo. La multiforme oscurità del francescano, quindi, è varia ed eterogenea, se usata discretamente è magnifica, ma soprattutto può generare *terribilità e spavento*⁸⁸¹, ma anche *gravità*. Che poi questa propensione visivo-retorica si coniugasse apertamente con una tensione morale e simbolica non fa che stabilire ulteriori nessi interpretativi, che non serve ora mettere in rilievo.

Per quanto inerisce questo "vedere in specchio ed enigma", si trattava di un'idea fondata, in realtà, su una millenaria tradizione: nel *Commento al Vangelo di Giovanni* San Bonaventura scriveva che "il tempo della notte indica il tempo della legge per l'oscurità che accompagna le figure della lettera della Legge"⁸⁸². La ragione tropologica era già precisamente segnata, perché l'intrinseca incapacità dell'uomo di guardare agli effetti di Dio con chiarezza pura, dopo la caduta originale, era certo: "... per mezzo di uno specchio oscurato come vediamo noi ora, giacché col peccato i nostri occhi si sono annebbiati e tutte le creature si sono oscurate; per cui vediamo attraverso lo specchio e come in enigma"⁸⁸³. Francisco de Osuna scriveva che "l'acqua della profetia o figura è tenebrosa e oscura da essere intesa e questo nelle nuvole dell'aria, che sono i profeti elevati in contemplatione"⁸⁸⁴. Nel corso dell'età tridentina, non raramente predicatori e scrittori mettevano al centro la nostra incapacità di osservazione della realtà, associandola all'esperienza di un tenebrismo del guardare di ordine prettamente morale ma inesorabilmente associato, per omeomorfismo, alla contemplazione della morte di Gesù. Francesco Panigarola, nei *Quaresimali* romani del 1577, sposa la contemplazione della *Crocifissione* proprio al vedere oscuro:

"se per gli horti, se per i tribunalij, per i Calvarij contemplar ti lascio da gli altri, io a rimirarti in croce fermo ogni mio pensiero, e in te mi volgo per ragionare di quello che si faccia quando sia crocifisso, e certo gli occhi cervieri e forti, anche nelle profondi valli, e dentro alle caverne scorgono, ma quelli di nottole e deboli apena rilevati in altro, e mezzo all'aria scorgano e gli intelletti illustri, e efficaci, anco nella valle dell'Olivetto e dentro alle cupe e tenebrose cause de' Giudei possono contemplar misterj altissimi, et eccessi delle passione di Christo: la dove io con occhio se non di nottola, debolissimo almeno non è maraviglia se per scoprire qualche misterio anche io; non

⁸⁸¹ Panigarola F., *Tomo terzo del Predicatore*, particella LVII, ed. 1643, p.3, 16.

⁸⁸² Bonaventura, *Commento al Vangelo di Giovanni*, 21,12.,vol.2, p.377: come si legge nel capitolo decimo della Lettera agli Ebrei"; È il parlare sibillino del canone veterotestamentario, prima di tutto, che legittima il confronto allegorico con la notte come circostanza ambientale dell'indefinito e della falsa apparenza da rischiarare, in sé incapace di salvezza. "La Legge porta ancora l'ombra dei beni futuri, non la vera rappresentazione delle cose. Coloro che vanno a pesca di notte, cioè nel tempo della Legge, non prendono nulla perché secondo Ebrei capitolo sette, la Legge non conduce nessuno a perfezione. Di mattino, cioè nel tempo della Grazia, appare Cristo" Bonaventura, *Commento al Vangelo di Giovanni*, 21,12.,vol.2, p.377.

⁸⁸³ Bonaventura, *Commento al Vangelo di Giovanni*, 1,43., vol.2, pp.83-84.

⁸⁸⁴ Osuna F., *Abecedario*, prima parte, Venezia 1583, p.134

in Christo risguardo quando è giù nella valle, ma quando è già asceso al monte e inalzato in croce”⁸⁸⁵.

Questa nobilitazione linguistica dell’oscurità nel cuore del Cinquecento manierista apre a considerazioni molto suggestive sul valore misterico della parola poetica che non manca di innescare precise consonanze con l’arte visiva. La tenebra infatti chiede che sia la percezione visiva ad innescare il processo trasformativo dell’uomo: in essa si riflette l’anima, assorbendone tensione morale, emozionale, spirituale, in un addensarsi indefinibile di possibilità relazionali. Il senso ultimo dell’oscurità, nello spazio del sacro “dove i codici si confondono” è un aperto-chiuso, interroga le sorgenti dell’uomo perché ne svuota l’esteriorità sprigionando i suoi fantasmi interiori; li rende maestosi per osservarli o per conviverci, per nutrirli o per combatterli.

L’arte che si svilupperà in area subalpina risentirà chiaramente di queste tendenze espressive, assumendo il dialogo di lume e di ombra a vertice dell’esplorazione pittorica di quegli anni, spesso rimarcando soprattutto ombre dense e maestose, secondo una coordinata estetica capace di cogliere la grave implicazione simbolica e tropologica dell’oscurità. I temi della *Passione di Cristo*, e non solo, avevano trovato in Morazzone, in Cerano, nei Procaccini, o nel cremasco Urbini, nel bergamasco Cavagna, ma anche in Nuvolone, nel primo Cairo, etc., tra XVI e XVII secolo, gli interpreti più capaci di costruire pesanti poetiche della tenebra. Gli apparati decorativi di chiese come la francescana Santa Maria in Passione o la teatina Sant’Antonio Abate, per fare esempi espliciti, costituivano tra le altre gli spazi ecclesiali in cui si fosse messa in maggiore evidenza la colorazione “vasarianamente terribile” degli scuri, non senza una evidente coordinazione con altri nuclei urbani di quel momento: si pensi agli studi barnabiti di Lorenzo Garbieri per San Paolo Maggiore a Bologna, per larga parte dell’arte seicentesca di Bergamo: per esempio, le tele della cappella dell’Annunziata di San Lorenzo, poco al di sotto del centro di Bergamo alta, di fronte alla tenebrosa *Crocifissione* di Francesco Zucco della chiesa omonima. A Milano la *Crocifissione* di Sant’Alessandro in Zebedia di Camillo Procaccini (1623-1626) o la *Crocifissione* di Cerano in Pinacoteca di Brera dal Seminario di Venegono Inferiore (Varese). Si tratta di un processo che andrà sviluppandosi soprattutto a partire dagli anni ’90 ma che l’arte di Lomazzo, più minerale e cristallizzata, e quella di Antonio Campi avevano già dispiegato con la fine degli anni ’60, in profondo anticipo rispetto alla compagine lombarda, e seguendo gli esemplari veneti della loro epoca.

Ecco che riusciamo a definire alcuni punti di lavoro che rendano conto dell’insieme sfaccettato appena visto: sembra di poter affermare che, data la circostanza laboratoriale che si innesca in tutte le discipline creative e umanistiche nella Milano di Carlo Borromeo, l’emersione inedita di un linguaggio spirituale caratterizzato dal dipinto a lume di notte, tra

⁸⁸⁵ Panigarola F., *Prediche Quadragesimali*, predicate da LVI in San Pietro di Roma, Pietro Miloco, Venezia 1577, II parte, p.481.

le altre cose, mette a fuoco con evidenza due fronti di studio inanellati, valevoli chiaramente in tutti quei contesti segnati dall'esigenza di uno sperimentalismo devozionale di ispirazione caldamente tridentina. Diremo allora che il manierismo di Campi fosse abbastanza elaborato e "artificiale" da poter raccogliere, in un contesto come quello milanese, la sfida di un'esplorazione dell'anti-norma notturna con tutta l'intellettuale contezza che le era propria, facendo di quella un riflesso decisivo di una nuova e fulgida sensibilità spirituale, orientata in termini iberici e allenata sul retaggio della riforma cattolica primo-cinquecentesca. Qui il notturno diventa un fenomeno di centro, perché capace tanto di farsi veicolo di un'attenzione tropologica all'immagine, quanto di veicolare, con l'invisibile e oscura tenebra che lo contraddistingue, un sentimento del sacro tremendo che passasse, si direbbe, attraverso il colore e la forma.



93. Antonio Campi, *Santa Caterina visitata in carcere dall'imperatrice Faustina*, 1584, Milano, Sant'Angelo

VII. Pittura “per forza di levare”

“ ... ci sono cento passi nei quali si tradisce un segreto desiderio e volontà, una smarrita, insicura, inconfessabile volontà di predicare né più né meno che ritorno, conversione, negazione, cristianesimo, Medioevo, e di dire ai suoi discepoli ‘non è vero! Cercate altrove la salvezza!’.

Nietzsche, Genealogia della morale

1. Scenario

Nel panorama del notturnismo nord-italiano, il caso del genovese Luca Cambiaso presenta caratteri di forte originalità. Gli elementi che fanno della sua opera una tappa imprescindibile per lo studio delle poetiche luministiche tardo-cinquecentesche inerisce soprattutto l'inclinazione patentemente religiosa che in quella “capitale della Controriforma” (Costantini) che era Genova si inserisce con originalità nella cornice del dibattito tridentino sull'immagine. L'aderenza ad un colorismo veneto fortemente chiaroscurato, coesa ai presupposti toscano-romani che iscrivono la sua poetica, ha permesso al Cambiaso di alimentare tipologie morfologiche dall'inedita forza espressiva, contraddistinte da un pauperismo sempre più accentuato e palese, che trova nelle figurazioni a lume di candela, elaborate nel decennio che precede il viaggio presso l'Escorial (1581), l'esemplificazione senza dubbio più spiccata. Il legame strettissimo che vincola la realtà filo-iberica genovese alla circostanza economica, politica culturale e religiosa milanese, evidenziato dall'attività di alti esponenti dell'aristocrazia ligure e messo a fuoco, nella fattispecie, dalla presenza di religiosi (in particolare Gesuiti) impegnati nella predicazione e nella pastorale tra Genova Roma e la città ambrosiana, favorisce l'osservazione di un ecosistema culturale aperto, nel quale l'azione artistica cambiasca pare essere rappresentativa di uno scenario ben più ampio e sfrangiato.

Gli elementi che giustificano un interesse polarizzato sull'opera cambiasca sono soprattutto tre. In gran parte delle sue opere tarde, dalla *Sacra Famiglia* di Palazzo Bianco e al *Cristo nel Gethsemani* di Portoria, dal *San Gerolamo a lume di candela* di Loano al *Cristo davanti a Caifa* dell'Accademia, dal *Flagellato* di collezione privata alla *Pietà* Sauli di Carignano, per non parlare dello straordinario numero di quadri presenti in collezioni private tanto antiche quanto moderne, la notte polarizza l'attenzione visiva e concettuale della scena, dando origine ad una produzione che appare continuativa e definendo uno scenario mecenatismo e collezionistico di grande rilievo, dalla risonanza mediterranea. La connotazione intimista che in tutti questi casi viene messa in evidenza rende conto molto bene della caratteristica specifica della sua arte, che rispetto alle ricerche pittoriche dei suoi contemporanei spicca in particolare per il fatto di fare coincidere una compassata tendenza tenebrosa a invenzioni

iconografiche spesso orientate a sottolineare, con una rara delicatezza, la dimensione narrativamente intimista e domestica dell'esperienza sacra. Solo il Bassano nei pressi di Venezia, auspice l'influenza diretta delle terre nordiche e quindi della più raccolta quotidianità che connotava i dipinti fiamminghi, aveva restituito un paragonabile senso di pauperismo a lume artificiale, facendo come per Luca dei lumi di candela uno dei centri della sua novità poetica. Ad attrarre l'attenzione è di contro, prima di tutto, proprio questa idea di fare della *notte* un polo peculiare del discorso artistico, assumerla a soggetto della rappresentazione e proporla con continuità in una produzione che anticipa alcune delle sfumature di genere successive. Avere fatto della notte, cioè, un *topos* visivo specifico, dalla risonanza collezionistica mai prima sperimentata, sembra essere il carattere che rende l'opera di Cambiaso precoce nello scenario europeo e feconda sotto il profilo del dialogo tra l'arte e la religione.

Si deve notare in secondo luogo l'estrema rilevanza del collezionismo di opere di Cambiaso fuori dall'orbita propriamente genovese, aspetto che apre importanti risvolti relativi alla fortuna di determinate formulazioni visuali offrendo un respiro più vasto al fenomeno. Si pensi non solo, quindi, alla diffusione di opere cambiasesche nel collezionismo a Genova nel Seicento⁸⁸⁶, o a Milano (con il caso emblematico del vescovo Cesare Monti⁸⁸⁷) ma anche ai casi extra-genovesi. La sua presenza nelle collezioni farnesiane, dove dipinti dell'ultima maniera erano cercati da Giulio Clovio per il Farnese per tramite del vescovo Cipriano Pallavicini è già il segno di un importante allineamento, come la diffusione di cambiasismi a Roma, nel contesto delle già indicate propensioni lombardo-venete, si rifletteva soprattutto nelle opere già ricordate di Benedetto Giustiniani e di Vincenzo Giustiniani, nella *Madonna dove è una Candela sopra un'tavolino accesa* appartenente al Cardinale Maffeo Barberini (1623), o nel *Cristo avanti a Pilato, ove si vede un Razzo con una torcia in mano* del Marchese del Carpio (1682). Al di là della polarizzazione escurialense, è soprattutto la presenza di Cambiaso nella Napoli spagnola a mettere in luce la portata della sua rinomata esperienza artistica testimoniata dalla sua presenza negli inventari di collezione di numerosi aristocratici di primo XVII secolo, come si deduce dai repertori di Gerard Labrot e dalla narrazione del *Forestiero* di Capaccio (1634)⁸⁸⁸ e talvolta in spazi del collezionismo religioso, come accade

⁸⁸⁶ Si vedano gli inventari pubblicati in Boccardo P., Di Fabio C., *L'età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Gian Francesco Serra, scheda n.5, Skira, Milano 2004. Si può pensare in particolare al "sopraporta di Nostro Signore nell'orto" della collezione Brignole (n.48, 1648), all'"orazione di Cristo all'orto grande" di Marco Antonio Doria (1620), ai dipinti di Vincenzo Imperiale come il "Cupidido finto di notte", la "Presca del Signore", al "Christo morto imbraccio alla Santissima Madre con Angioli", alla "Madonna del Candeliero", al "Christo cercato dalle turbe con Giudda del orto", opere che sembrano ben riflettere le ultime linee del pensiero finale di Cambiaso.

⁸⁸⁷ Bona Castellotti M., *Le stanze del Cardinale Monti: 1635 - 1650*; la collezione ricomposta, Leonardo Arte Segrate Milano, 1994

⁸⁸⁸ Labrot G., *Documents for the History of Collecting: Italian Inventories 1, Collections of Paintings in Naples 1600-1780* Saur, München 1992. Capaccio G. C., *Forastiero. Dialogi di Giulio Cesare Capaccio, accademico otioso*, per Domenico Roncagliolo, Napoli 1634. Il Capaccio nel *Forestiero* ricorda opere di Cambiaso nella raccolta di Matteo di Capua (pp.856-857), di Don Antonio Carmignano che possedeva un San Giovanni Battista, di Giovanni Francesco da Ponte (tre dipinti di Cambiaso, un "Christo alla colonna ignudo", un "San Gerolamo che sta legendo", un "San Francesco in oratione"); opere di Cambiaso erano d'altronde molto diffuse: Lanfranco Massa, nobile, ne possedeva tre, "un Nostro

per il *Cristo dinanzi a Caifa* (opera di bottega) conservato presso il Museo del Pio Monte di Misericordia. Una presenza, quella cambiasca, che ad uno sguardo complessivo non sembra avere inciso realmente sulla compagine artistica partenopea, se non forse per casi specifici come quello delle Flagellazioni a lume di candela di Fabrizio Santafede, legate senza dubbio alla *Flagellazione* di Merisi a Capodimonte ma forse debitrice anche, stante una sospesa influenza neoveneta, a prototipi di *Flagellazione* cambiaschi molto diffusi a Napoli; una presenza, però, che testimoniava soprattutto l'ampio raggio della fortuna storica che sostanzia l'arte religiosa di Luchino facendone un caso davvero paradigmatico delle tensioni tridentine internazionali (figg.94-95).

L'oscurità del Cambiaso cerca del resto una sua specificità. Essa non vuole il rumore frastornante della notte del *San Lorenzo* di Tiziano, né il pathos drammatico e terribile dei martiri di Campi. Sembra anzi costruire scenari del silenzio, adottando moduli tonali che accentuino la semplificazione delle forme e sfruttino il cupo della notte per allentare la pregnanza dei dettagli e la divagazione dei parerga.

Ne deriva un terzo elemento imprescindibile, di ordine ermeneutico, che si deve considerare. Ad accomunare l'interpretazione del notturnismo di Cambiaso da parte di molte letture storiografiche, la ricerca di un intimismo religioso è stato al centro di diversi sguardi critici. Eugenio Battisti vi leggeva un'interessante lezione quietista⁸⁸⁹, quasi preannunciando i rivolgimenti spirituali sviluppati un secolo più tardi, la Müller Profumo vi assaporava invece un gusto protestante e filo-eretico⁸⁹⁰, giustificato da un raccoglimento che sembrava segnare una distanza rispetto all'ortodossia esteriore del dogma ufficiale; Lauro Magnani acconsentiva invece ad un lettura ignaziana⁸⁹¹, contestualizzando l'opera cambiasca tarda a stretto contatto con la committenza della allora gesuitica Annunziata di Portoria e facendone quindi una delle più rilevanti espressioni della dinamica tridentina direttamente post-conciliare, non senza influenzare, in un certo senso indirizzare, la svolta naturalista del Merisi. Se il quietismo è argomento troppo precoce da un punto di vista storico, e una lettura di un Cambiaso cripto-luterano non sembra essere verificabile attraverso le fonti, anche perché – notava Romano Canosa –, la “dimensione eretica

Signore alla colonna”, un “Nostro Signore con la croce”, e un’orazione nell’orto degli ulivi”. Altri collezionisti sono Giovanni Francesco Salernitano, Gaspare di San Giovanni Toffetti, Ferrante Spinelli principe di Tarsia, Giovanni Giacomo d’Amore, Beltrato di Anversa, Davide Imperiale, Martino Diaz Pimienta, Lorenzo de Ruggiero, Giovanni Vandeneiden Carlo de Cardenas, tra i molti che dimostrano la fortuna lenticolare dell’opera cambiasca.

⁸⁸⁹ Battisti E., *Rinascimento e barocco*, 1962, p.184. Interessante la lettura di Torriti che già nel 1970 (verificare), avvertiva una possibile lettura dell’intimismo finale di Cambiaso come un congedo dalla tradizione artistica urbana, “ripugnanza al gusto uniforme dei canoni pittorici che gravava sulla città e il ‘notturnismo’ delle opere più tarde di Luca”, parlando dell’alchimista Valerio Corte, pp.276-277, sul quale adesso si può leggere. È vero in un caso come nell’altro come la notte-nigredo potesse configurarsi come condizione di solitudine e di amarezza, per favorire stati di ricerca altra, spirituale o scientifica.

⁸⁹⁰ Müller Profumo L., *Le opere "geometrizzate" di Luca Cambiaso*, in “Arte lombarda”, 15.1970, 2, pp.33-40.

⁸⁹¹ La lettura di Torriti che già nel 1970, avvertiva una possibile lettura dell’intimismo finale di Cambiaso come un congedo dalla tradizione artistica urbana, “ripugnanza al gusto uniforme dei canoni pittorici che gravava sulla città e il ‘notturnismo’ delle opere più tarde di Luca”; Magnani L., *Luca Cambiaso tra due ‘ri-forme’*, in “Arte Lombarda”, XXIV, n. 50 (1978), pp. 87-94.

media o medio-bassa, fu assai lontana da quella riscontrata nelle altre città e territori italiani”⁸⁹², non è affatto casuale che del Cambiaso si fosse data una storia critica segnata dal tentativo di riconoscerne radici spirituali eterodosse. Se si seguirà qui soprattutto l’accezione ignaziana, adeguata a spiegare la propensione notturna dell’artista, la pluralità di letture spirituali delle sue notti di candela, così precorritrici di George de la Tour o di Gherardo delle notti, hanno d’altronde messo in rilievo quanto, della sua proposta poetica, avesse a che fare con un tentativo autenticamente intimista, capace di attingere a correnti ascetiche pienamente afferenti alle forme della cultura ortodossa del momento, ancorché spesso volte al margine della loro accettabilità: si pensi proprio al caso, cui accenneremo, del pre-quietismo (non a caso) del gesuita Gagliardi, e dei principali esponenti della corrente gesuita zelante.



94. Luca Cambiaso, *Flagellazione di Cristo*, Collezione privata;

95. Fabrizio Santafede, (attribuito), *Flagellazione*, Palermo, Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis, 1609.

⁸⁹² Canosa R., *Storia dell'Inquisizione in Italia : dalla meta del Cinquecento alla fine del Settecento*, vol. III, Torino e Genova, Sapere, Roma 2000, p.131.

2. Antonio Campi e Luca Cambiaso

Per quanto riguarda i notturni, la similitudine che avvicina le scelte espressive di Campi alla tendenza neo-veneta di Cambiaso ha calamitato molto spesso l'attenzione degli storici, che hanno interrogato il dialogo tra il cremonese e il genovese sotto il profilo prevalentemente stilistico, sottolineando spesso la possibilità di un dialogo che, seppur senza prove risolutive, è stato intuitivamente letto a partire dalla vicinanza con cui i due artisti hanno approcciato, con una cadenza cronologica praticamente sovrapposta, le potenzialità retoriche e narrative della notte. Se escludiamo dall'analisi il citato *San Pietro* di Segovia di data incerta ma che Tanzi assegnava ad un momento precoce (alla metà degli anni '50), il "primo" notturno datato del Campi è il *Sant'Antonio in tentazione* di Copenhagen: collezione privata, 1568. Allo stesso turno di anni sono stati collocati, su base documentaria e per motivazione stilistica, sia i dipinti della Cappella Lercari in San Lorenzo a Genova, predisposti dal Cambiaso in una macchina predisposta dal Bergamasco, sia l'insieme delle molte opere conservate presso la chiesa della Santissima Annunziata di Portoria, realizzati da Luca a partire, appunto, dalla fine degli anni '60 e connotati da un originale impiego di formulazioni stilistiche orientate a scoprire, in virtù del colore veneto che le contraddistingue, un certo gusto per ombre profonde e vacue, un sapore di lumi tenui, un terribile e lagunare gioco di corpi. Come la *Decollazione di San Giovanni* (1571) in San Paolo Converso di Campi apriva alla fase delle committenze barnabite nella riformante circostanza borromea (fig.85), così i notturni di Cambiaso si inserivano, con le opere di Portoria, in quello che sarebbe stato fino al 1584 l'epicentro culturale e spirituale dell'ordine dei Gesuiti a Genova. Furono gli studi di Lauro Magnani a fare luce su questa convergenza epocale, densa di possibilità ermeneutiche di altissima portata, soprattutto perché osservabile, alla luce del crocevia religioso che vi si instaura, da punti di vista molteplici, suffragati dall'interrelazione che l'ordine del Gesù presente nella chiesa garantiva non solo rispetto ad altri centri urbani, tra cui appunto e soprattutto Milano e Roma, ma anche relativamente ad una impressione culturale dal respiro europeo, colta però negli anni del suo primo affiorare. Anche il Cambiaso, come il Campi, dialoga con quelle élites intellettuali ed aristocratiche che fabbricano il concreto della svolta tridentina della sua città (i Sauli, il Lercari, il Pallavicino, tra i molti), ne è l'espressione, ne esprime l'aspirazione politica – di tendenza iberica, ma che guarda a Roma, Venezia, Milano – e religiosa, che guarda all'antichità del Divino Amore come alla "modernità" di barnabiti o gesuiti. In questo senso i percorsi dei due pittori si configurano in senso omeomorfo e rappresentano momenti e intuizioni diverse di un simile fenomeno in atto⁸⁹³.

Problematizzata da Giulio Bora⁸⁹⁴ e da Andrea Spiriti⁸⁹⁵, da Lauro Magnani e da Maria Cali⁸⁹⁶, la questione del rapporto tra il genovese e il cremonese si configura ancora come

⁸⁹³ Magnani L., *Luca Cambiaso : da Genova all'Escorial*, Sagep, Genova 1995. Si veda in particolare il capitolo conclusivo del libro.

⁸⁹⁴ Bora G., *Cambiaso "lombardo"*, in Boccardo P., Boggero F., Di Fabio C., Magnani L., a cura di., *Luca Cambiaso : un maestro del Cinquecento*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp.131-139

complessa e irrisolta. Bora ha interrogato la questione annotando come il *Cristo davanti a Caifa* di Torre Pallavicina di Antonio Campi mostrasse la medesima impostazione spaziale presentata da Cambiaso in opere di analogo soggetto, presenti non solo a Genova, ma emblemizzate dal *Cristo davanti a Caifa* della Ligustica⁸⁹⁷; tale somiglianza poteva dipendere da un contatto diretto, che potrebbe essere storicamente ipotizzabile per il fatto che a Milano, e precisamente in Sant'Eufemia, chiesa attigua a San Paolo Converso e dalla storia intrecciata con essa, fosse presente un'opera auspicabilmente tarda del Cambiaso (la scomparsa *Circoncisione di Cristo*)⁸⁹⁸, cronologicamente coerente con quelle più significative della fase barnabita di Campi. Si consideri che in San Paolo è conservata oggi un'altra tela genovese, che rappresenta il *Martirio di due Santi nella fossa dei leoni*, proveniente anch'essa da Sant'Eufemia ma di età e autore ancora ignoti (pur sembrando riferibile alla scuola di Bernardo Castello)⁸⁹⁹. Con ogni probabilità nei pressi di Sant'Eufemia si dava una continuativa presenza ligure, sulla quale però i documenti d'archivio sembrano tacere ancora. I quadri di Cambiaso conservati presso le raccolte vescovili di Milano potrebbero costituire una traccia interessante di lavoro, ma la *Natività* di Brera (molto precoce, 1552-53 ca.) proviene dalla collezione seicentesca di Cesare Monti⁹⁰⁰, e di questa non possiamo recuperare le reali origini. Degli altri quadri, citati anche da Soprani, nulla conosciamo che rispolveri il possibile contatto di Luca con l'episcopato milanese o che espliciti una indimostrabile convergenza con i luoghi e gli spazi del Campi. La loro presenza nei luoghi del potere ecclesiastico milanese è di per sé eloquente, ma non riesce a mostrare un nesso precisabile o, comunque, inequivocabile.

Molto rilevante il confronto, proposto da Magnani, tra le opere della fase genovese della cremonese Sofonisba Anguissola, sposa in seconde nozze di Orazio Lomellini nel 1579⁹⁰¹.

⁸⁹⁵ Spiriti A., Luca Cambiaso e la pittura milanese di pieno Cinquecento e di primo Seicento : problemi e ipotesi, in Magnani L., Rossini G., a cura di., *La "Maniera" di Luca Cambiaso : confronti, spazio decorativo, tecniche ; atti del convegno, Genova, 29 - 30 giugno 2007*, San Giorgio Editrice, Genova 2008, pp.175-185, XXXI-XXXII

⁸⁹⁶ Per esempio si può vedere Calì M., L. *Cambiaso*, G. B. *Castello e la cultura romana*, in "Confronto", 12/13.2008/09, pp.76-123

⁸⁹⁷ Su questo tema si può reperire una vasta bibliografia. Si rimanda alla scheda compilata da Baldriga, S. Danesi Squarzina, *Luca Cambiaso, Cristo davanti a Caifa*, in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra a cura di S. Danesi Squarzina, Roma, Palazzo Giustiniani, 26.1-15.5. 2001, Berlino, Altes Museum, 15.6-9.9.2001, Milano 2001, pp. 220-221, n. B4.

⁸⁹⁸ La *Circoncisione* era stata commissionata per Sant'Eufemia, dove la ricorda il Lomazzo, e fu poi trasferita in San Paolo Converso, dove scomparve. Bora sottolinea l'importanza del dipinto per suggerire un possibile incontro tra i due pittori. Bora G., *Cambiaso "lombardo"*, in Boccardo P., Boggero F., Di Fabio C., Magnani L., Bober J., a cura di., *Luca Cambiaso. Un maestro del Cinquecento europeo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007pp.131-139, p.137; Magnani L., *Luca Cambiaso*, op. cit., 1995; Suida Manning B. *Luca Cambiaso : la vita e le opere*, Casa Ed. Ceschina, Milano 1958, p.138.

⁸⁹⁹ Morandotti A., *San Paolo Converso in Milano*, Società Milanese per l'Arte, Milano 1983

⁹⁰⁰ Cfr. Bona Castellotti M., *Le stanze del Cardinale Monti : 1635 - 1650 ; la collezione ricomposta*, Leonardo Arte Segrate Milano, 1994

⁹⁰¹ "A proposito della fortuna dell'artista genovese in ambito lombardo, "quello cremonese in particolare con il quale lo poneva in rapporto anche il tramite di Giovanni Battista Castello, geograficamente e culturalmente una porta aperta sull'area padana per l'aggiornamento del pittore

La *Madonna con Bambino* di questa è però del 1588⁹⁰², e la sua femminile *Sacra Famiglia a lume di notte* è del 1592⁹⁰³, certo segni di un interesse stabile verso soluzioni “genetiche”, ma collocati entrambi in un momento più tardo rispetto alla dinamica discussa, direzionata sulla fine degli anni ‘60.

Proprio questa attardata comprensione, in un certo senso, potrebbe rivelare come le intuizioni di Cambiaso non avessero avuto prima una fortuna stilistica evidente, se non per gli aspetti che pure citavano tanto Lomazzo quanto Armenini, cioè i disegni cubizzanti e gli studi geometrici, e non però i notturni su tela, che non sono ricordati neppure da Lomazzo (che però dal 1572 era cieco) o da Armenini, entrambi molto attenti a queste sfumature espressive⁹⁰⁴; né sembrano riconoscibili da citazioni puntuali fatte dal Campi stesso o da altri lombardi coevi. Se si pone il problema di una reciprocità tra i due, sembra che non possediamo prove reali che mostrino la presenza di notturni cambiaseschi fuori da Genova in un momento abbastanza precoce da spiegare l’origine del notturnismo campiano. Né sembrerebbe, di converso, che opere di Campi fossero presenti a Genova. L’unica testimonianza è ad oggi un dipinto ricordato nella collezione di Gian Francesco Serra inventariata nel 1664, dove compare un “San Geronimo vestito da cardinale colla penna in mano figura intera dalla mano di Antonio Campi alto palmi 71/2 e largo palmi”⁹⁰⁵ sebbene non si possa trascurare la presenza di un artista lombardo come il Bergamasco, i cui rapporti con il cremonese sono noti⁹⁰⁶. Certo, gli artisti si muovono almeno quanto le opere, ma la convergenza intorno al 1568 e agli anni direttamente seguenti rischia di segmentare a tal punto la questione da renderla praticamente insondabile.

genovese, ma anche ambiente estremamente sensibile alla sperimentazione del Cambiaso. Se si è già indicata la via percorsa da Anguissola, più fertile sembra la traccia lasciata in Antonio Campi, in prima istanza per i suoi notturni, per i quali è stata sottolineata la derivazione nordica e la suggestione cambiasesca”, Magnani L., *Luca Cambiaso*, p.280. Il riferimento è al testo di Bora in Gregori, *Campi*, pp.191-193.

⁹⁰² Si veda in generale Gregori M., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, scheda di Rossana Sacchi, Leonardo Arte, Milano 1994, pp.266-267. Nello stesso catalogo: Sacchi R., *Tra Sicilia e Genova: Sofonisba Anguissola Moncada e poi Lomellini*, in Gregori M., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, scheda di Rossana Sacchi, Leonardo Arte, Milano 1994, pp.153-176.

⁹⁰³ *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, op. cit., scheda di Rossana Sacchi, pp.266-267; Si veda,

⁹⁰⁴ Non pare essere affatto bastare che Lomazzo citi il Cambiaso tra i maestri dei lumi del suo tempo nel quarto libro del Trattato, come vuole Cali. L’elenco di Lomazzo, infatti, mostra la presenza di artisti, come Federico Barocci, che nel momento della pubblicazione del *Trattato* non parevano interessati alle questioni dell’ombra e della notte. Lomazzo stava parlando, infatti, non tanto di figure in notturna o a lume polare, ma di una più generale consapevolezza luministica, serenamente dissociabile dallo specifico del notturno dipinto.

⁹⁰⁵ Boccardo P., Di Fabio C., *L’età di Rubens: dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Gian Francesco Serra, scheda n.5, Skira, Milano 2004, collezione di Gian Francesco Serra.

⁹⁰⁶ Su questo punto vedere Di Fabio C., *Precisazioni sul “Bergamasco” nella cappella Grimaldi in San Francesco di Castelletto*, in Luca Cambiaso: ricerche e restauri; atti del convegno; Moneglia (GE), 11 - 12 maggio 2007, Genova 2009, pp.185-204; e Boccardo P., *L’attività di Giovanni Battista Castello il Bergamasco a Genova: un artista e la sua cultura tra Roma e Fontainebleau*, in Luca Cambiaso, 2007, op. cit., pp.85-111.



96. Ignoto autore tedesco, *Cristo condotto da Caiifa*, Pinacoteca civica, anni '60 del XVI secolo, Pavia,
 97. Luca Cambiaso, *Cristo davanti a Caiifa*, Genova, Genova, collezione privata.
 98. Antonio Campi, *Cristo davanti a Caiifa*, da Torre Pallavicina, 1577

Il citato *Cristo davanti a Caifa* di Torre Pallavicina sembrerebbe a questo punto dimostrare una prossemica più precisa⁹⁰⁷ date le tangenze esplicite che dimostra rispetto ai dipinti di Cambiaso (il controluce dei soldati, la struttura stessa della scena, con l'ingresso laterale di Gesù, la posizione opposta a Cristo del giudice-pontefice, la luce artificiale, etc.); eppure tale dipinto di Torre è piuttosto tardo (1577) e se pure si potesse dimostrare un'effettiva convergenza rispetto allo studio di Cambiaso, comunque non dimostrerebbe una precedenza di uno rispetto all'altro nell'elaborazione del tema, dato il fatto che entrambi, a quell'altezza, di notturni erano diventati specialisti. Inoltre sembra di poter portare, per il quadro di Torre e per quello dell'Accademia genovese, almeno un riferimento stilistico esterno che provi a spiegare le idee di stile considerate convergenti. Presso le collezioni di Pavia un'incisione tedesca di autore ignoto, che rappresenta il *Cristo condotto da Erode* (circa 1560, Norimberga), presenta un assetto compositivo tanto simile alle opere in questione da suggerire una provenienza compositiva "altra" per entrambe (**figg.96-98**)⁹⁰⁸. Nel *Cristo davanti a Caifa* ex collezione Gentile, in particolare, il complesso di figure sulla sinistra con il Cristo catturato e un soldato in controluce mostra una affinità totale con l'incisione, che a sua volta pare collegata al ciclo della Passione inciso da Albrecht Altdorfer, citato da Campi anche nella gestualità di Caifa.

D'altro canto Antonio, come abbiamo visto, deduceva il notturnismo pittorico degli anni '70 da una sintesi maestra del gusto esorbitante di Romano e del luminismo di Correggio, impastato del colorismo fiammingo di Savoldo e orientato in un'ascendenza nordica molto marcata: quanto bastava perché le sue notti apparissero spiegabili prescindendo dalla svolta cambiasca, pure connotata da diversa ispirazione emozionale. Lo stesso vale, ovviamente, anche viceversa, perché avremo modo di guardare come i riferimenti pittorici di Luca, soprattutto tra l'Emilia e il Veneto⁹⁰⁹, spiegassero molto bene la nuova predisposizione anni '70 senza che questa debba essere vincolata agli sperimentalismi milanesi. Allora la "suggestiva immediatezza" dell'uno accanto al "severo intimismo" dell'altro, per citare Magnani⁹¹⁰, oltre a definire due personali interpretazioni di un fatto iconografico comune, registravano anche la convergenza di strade diverse su territori di ricerca tangenti, ma probabilmente non secanti, espressioni originali di quel tridentino che, seguendo Battisti, "portò ad un irrigidimento delle immagini, congelate come da una improvvisa ondata di

⁹⁰⁷ A proposito di questo quadro Bora spiegava l'interesse di una evidente assimilazione: "quest'ultimo tanto prossimo al dipinto dello stesso soggetto di Cambiaso, conservato al Museo dell'Accademia Ligustica a Genova, da non pensare a una conoscenza diretta da parte di uno dei due artisti o a uno scambio", Bora G., *Cambiaso lombardo*, op. cit., p.137.

⁹⁰⁸ L'incisione è conservata presso i Musei di Pavia; Thieme U., Becker F., *Allgemeines lexikon der bildenden Künstler*, XXXVII, 1980, p. 437.

⁹⁰⁹ La lettura non è stata criticamente quieta. Discostandosi dalla posizione della scuola genovese, per esempio, Maria Calì leggeva la fase notturna di Cambiaso all'insegna di un geometrismo di matrice romana (michelangiolesca) che il lume artificiale avrebbe messo in rilievo, esaltandone il geometrismo e avvalorandone la tensione astrattizzante, cioè perseguendo la linea interpretativa longhiana, e calcando l'eco romano anche di questa seconda fase. in ultimo Calì M., *Aggiunte ai Notturni di Luca Cambiaso*, in Vargas C., Migliaccio A., Causa S., a cura di., *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, Napoli 2011, pp.207-216.

⁹¹⁰ Magnani L., *Luca Cambiaso*, op. cit., p.280.

gelo ... i cui Santi, ... restando così eroi del silenzio e della notte, sulla cui tacita preghiera veglia spettrale la fiamma d'una torcia o d'una candela, simbolo del fluire della condizione umana”⁹¹¹. La cosa comunque è essenziale, perché riporta l'attenzione su come artisti che vivono realtà diverse ma concatenate sviluppino, in parallelo, una sottile attenzione per temi similari assumendoli a luogo di un dialogo inedito con la pittura e con le sue più profonde finalità. Il cuore del dialogo deve quindi essere portato, in forme prioritarie, sul contesto generatore di queste tendenze. E verso questo, prima di tutto, nuovamente muoviamo.

3. Convergenze storiche

3.1. Barnabiti e genovesi e zelatori.

Nel processo culturale che aveva segnato la svolta religiosa borromaica, un ruolo preminente era stato svolto da alcuni importanti esponenti dell'élite economica e culturale genovese presente a Milano. La presenza genovese nella “città rituale” del Borromeo è stata riscoperta in quello che fu uno dei principali focolai del futuro riformismo carliano: il quartiere di Santo Sepolcro⁹¹², dove il vescovo avrebbe voluto insediare l'Oratorio di San Filippo Neri⁹¹³, già dal primo Cinquecento era stato lo spazio urbano dove era ubicata tanto l'abitazione del genovese Domenico Sauli, padre del barnabita San Alessandro Sauli, sede di aggiornati cenacoli intellettuali che vedevano l'attiva partecipazione dei membri più in vista del dibattito religioso coevo (dal Giberti, al Vida, al Paleario), quanto l'Oratorio del Divino Amore, stanziato a inizio secolo presso la chiesa della confraternita di Santa Corona e protetto tra gli altri proprio dal Sauli, a riprova di quella tendenza auto-riformista che si sarebbe pienamente avvertita solo in seguito⁹¹⁴.

⁹¹¹ Battisti E., *Rinascimento e Barocco*, Einaudi, Torino 1960, p.258.

⁹¹² Su tale questione la bibliografia si addensa: un lavoro generale che guardi alle principali tappe della chiesa e della sua funzione religiosa è quello redatto da Schiavi L.C., *Il Santo Sepolcro di Milano : da Ariberto a Federico Borromeo: genesi ed evoluzione di una chiesa ideale*, Edizioni ETS, Milano 2005. Saba A., *Il Tempio dei Crociati e degli Oblati "San Sepolcro dell'Ambrosiana"*, Torino 1931; Cfr. Mazzotta Buratti A., *La città rituale di Carlo Borromeo*, Angeli, Milano 1982.

⁹¹³ Fu invece la sede dell'ordine secolare degli Oblati di Sant'Ambrogio Cfr. San Sepolcro casa madre degli Oblati, in “Studia Borromaica”, 2. 1988.

⁹¹⁴ Fonte primaria per la conoscenza del personaggio è indubbiamente l'*Autobiografia* redatta da Domenico per istruire il proprio figlio: Sauli D., *Autobiografia di D. S.*, a cura di G. Porro Lambertenghi, Torino 1877. Per questo aspetto delle amicizie del Sauli si rimanda a Rurale, *Gesuiti*, pp.29-30; si veda inoltre Scaduto, *Laynez*, governo, p.549. Per il contatto tra il Sauli e i gesuiti si veda anche Premoli O., *Domenico Sauli e i gesuiti*, in ASL, XXXVIII, 1911, pp.147-155. Più in generale si rimanda a Premoli O., *Domenico Sauli*, “Rivista di Scienze Storiche”, 1905. Sul Sauli politico e banchiere: si veda Terreni A., *Domenico Sauli (1490-1570). Finanza, politica, possessioni fondiari e relazioni culturali di un genovese a Milano*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2000/2001. Cfr. Scotti A., *disegni alessiani*, in Galeazzo Alessi, 1974. Per il Luogo Pio di Santa Corona si rimanda a Canetta P., *Storia del Pio Istituto di S. Corona in Milano*, 1883, p.12.

La presenza genovese nell'ambito dell'alta finanza di Milano non è una novità della seconda metà del XVI secolo e non esaurisce certo la vitalità dell'élite filo-spagnola della Superba, la cui presenza si avverte anche sul piano religioso e culturale. Domenico Sauli⁹¹⁵, per esempio, che nel 1552 aveva proposto l'ingresso dei Gesuiti anche a Milano⁹¹⁶, o personalità come Tommaso de Marini⁹¹⁷, Leonardo Spinola⁹¹⁸, Pellegrino Doria⁹¹⁹, Ottobono Giustiniani, Nicolò Grimaldi, fino a Franco Lercari, *hombres de negocios* attivi sugli spazi del Mediterraneo almeno quanto propugnatori, su un piano culturale e quindi religioso, di un riformismo prima interessato dal fervore tardo-medievale di Santa Caterina, e poi sapientemente filo-iberico, dalla rilevante impronta sociale⁹²⁰.

Altri casi sono altrettanto eloquenti. Tommaso De Marini, noto soprattutto per essere stato il committente di Galeazzo Alessi per il suo prestigioso Palazzo, e che fu anche, tra parentesi, committente di Giulio Campi, era stato per esempio il portavoce della prima confraternita genovese a Milano, dedicata a Gesù e Maria e ubicata nella chiesa dei Conventuali di San Francesco Grande, oggi distrutta. Come abbiamo accennato, del resto, anche rispetto alla penetrazione dei barnabiti nella città ambrosiana la presenza dei liguri non era stata secondaria. Maria Luisa Gatti Perer sottolineava quanto fosse emblematica, per esempio, la presenza intorno alle cose di San Paolo di un cremonese come Nicolò Sfondrati e di un genovese come Domenico Sauli, entrambi garanti delle Angeliche della Torelli. Come spiega Andrea Terreni, del resto, non mancava una rete sociale molto fitta

⁹¹⁵ Piace ricordare qui il libro fondamentale di Giacomo Montanari, che si impegna a riscoprire il ruolo culturale dell'élite genovese ben oltre la sua specifica vocazione "pre-capitalistica": in particolare Montanari G., *Libri dipinti statue : rapporti e relazioni tra raccolte librerie, collezionismo e produzione artistica a Genova tra 16. e 17. Secolo*, De Ferrari, Genova University Press, 2015.

⁹¹⁶ Spiriti A., *Gesuiti a Milano : strategie urbanistiche, scelte architettoniche e confronti politici nell'età di Diego Laínez*, in Oberholzer P. S. J., a cura di., *Diego Laínez (1512-1565) and his Generalate Jesuit with Jewish roots, close confidant of Ignatius of Loyola, preminent Theologian of the council of Trent*, "Bibliotheca Instituti Historici S.I.", 2015, pp.445-466.

⁹¹⁷ Il De Marini è noto alla storia dell'arte soprattutto come committente di Galeazzo Alessi per il proprio Palazzo. Un suo profilo biografico si può rinvenire in G. Bologna, *De Marini, Tommaso*, in "Dizionario Biografico dei Liguri", V, Genova 1999, pp. 396-407.

⁹¹⁸ Lo Spinola fu commissario generale del censo del sale di Milano, dopo avere avuto la funzione di segretario di Tommaso de Marini con la cui figlia si sarebbe imparentato (aveva sposato la nipote di Tommaso, Isabella De Marini, figlia di Giovanni de Marini, p.17).

⁹¹⁹ Sul Doria si veda De Luca G., *Commercio del denaro e crescita economica a Milano tra Cinquecento e Seicento*, Milano 1996, ad indicem; Id., *Struttura e dinamiche delle attività finanziarie milanesi tra Cinquecento e Seicento*, in *La Lombardia spagnola. Nuovi indirizzi di ricerca*, Atti del Convegno (Milano, 18-20 settembre 1995), a cura di E. Brambilla e G. Muto, Milano 1997, pp. 31-76, ad indicem. A. Terreni, *Doria, Pellegrino*, in "Dizionario Biografico dei Liguri", VII, Genova 2008, pp. 409-418.

⁹²⁰ Per la questione si legga Terreni A., *Le relazioni politiche ed economiche degli hombres de negocios genovesi con le élites milanesi nella seconda metà del Cinquecento*, in "Archeion" - Archivio di Stato di Milano, che contiene tracce della bibliografia precedente, tra cui spiccano in particolare Bitossi C., *Il governo dei magnifici. Patriziato e politica a Genova fra Cinque e Seicento*, Genova 1990; Doria G., *Consideraciones sobre las actividades de un "factor cambista" genovés al servicio de la Corona Española*, in Otazu A., a cura di., *Dinero y crédito (siglo XVI al XIX). Primer coloquio internacional de historia económica, en honor de Ramón Carande*, Madrid 1978; Grendi E., *La Repubblica aristocratica dei Genovesi. Politica, carità e commercio fra Cinque e Seicento*, Bologna 1987; Muto G., *La presenza dei Genovesi nei domini spagnoli in Italia*, in Puncuh D., a cura di., *Studi in memoria di Giorgio Costamagna*, Atti della Società Ligure di Storia Patria, n.s., XLIII/I, 2003, pp. 659-671, in particolare pp. 664-665.

che legava e intrecciava politiche e orientamenti culturali: per esempio il marchese-conte Guido Cusani, membro di una tra le più importanti famiglie aristocratiche ambrosiane e fratello del futuro cardinale Agostino Cusani, fu procuratore del genovese Leonardo Spinola. Quest'ultimo era sposato con una Anguissola, famiglia di origine cremonese, e aveva interessi nella Gabella Grossa di Cremona.

Dati questi nessi, non stupisce che nello scenario di metà secolo, il ruolo dei genovesi fosse spiccato soprattutto nella dinamica che aveva visto l'ingresso in città dei Gesuiti, avvenuto a partire dal collegio genovese e, lo abbiamo visto, in concomitanza con la svolta borromea. Insieme ad altri membri dell'aristocrazia della Superba, è appurata quanta parte avessero avuto i Sauli nel sostenimento dell'ordine. Se, tra gli altri, era stato Gerolamo Sauli a favorire la penetrazione ligure degli ignaziani e Nicolò Sauli a promuovere l'ordine iberico a Genova, fu ancora Domenico Sauli a rappresentare a Milano i membri di altre note famiglie genovesi - "esponenti di quella aristocrazia mercantile i cui interessi erano da tempo legati alla presenza spagnola in Italia"⁹²¹ - per aiutare questi nuovi presbiteri spagnoli, la cui presenza non avrebbe mancato di generare contrasti e fazioni.

Artisticamente, la stessa presenza milanese di Galeazzo Alessi aveva un ascendente ligure: presente a Milano per edificare il palazzo di Tommaso Marino, l'Alessi era stato prima impegnato in Santa Maria presso San Celso e, subito dopo, per la chiesa di San Barnaba, l'edificio principale della nuova Congregazione di San Paolo Decollato fondata dallo Zaccaria, per la quale il contatto con l'Alessi poteva essere dipeso dal tramite genovese, dato che il cantiere di Santa Maria Assunta di Carignano era ancora aperto quando il maestro si era trasferito nella città ambrosiana. Lo snodo filo-genovese di quella situazione appare ancora più chiaramente se si riflette sul fatto che prima ancora dei Gesuiti Domenico Sauli aveva pensato di affidare la chiesa di Carignano appena terminata proprio ai barnabiti. Una decisione che, come si sa, non andò in porto nemmeno per loro, ma che apre importanti spiragli di studio per intendere in che modo si desse una decisa permeabilità tra le due diverse realtà urbane. Peraltro c'era stata la possibilità momentanea che i barnabiti si insediassero presso l'Annunziata di Portoria. Lì era morto il barnabita Padre Melsi, che si era recato in città per concludere (negativamente) le trattative con i francescani di Tortona⁹²², finché poi Portoria non fu affidata, probabilmente sempre per tramite Sauli, alla Compagnia di Gesù e i barnabiti smisero, almeno fino agli anni '80, di attendere alla Superba.

⁹²¹ I dati riportati dallo studioso centrano soprattutto le donazioni della famiglia Spinola a San Fedele: in particolare Leonardo Spinola cassiere di Tommaso Marino, committente di Alessi, e Antonio Spinola, fattosi gesuita lui stesso. Si veda il lavoro di Rurale F., *I Gesuiti a Milano : religione e politica nel secondo Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1992, p.27 e p.38. Si veda anche Grendi E., *La repubblica aristocratica dei genovesi : politica, carità e commercio fra Cinque e Seicento*, Mulino, Bologna 1987, p.166 e Vigo G., *Fisco e società nella Lombardia del Cinquecento*, Il Mulino, Bologna 1979 pp.257-259; per la storia della penetrazione norditaliana della Compagnia di Gesù è già stato citato il lavoro di Scaduto, *Storia della Compagnia di Gesù in Italia : l'epoca di Giacomo Lainez*, La Civiltà Cattolica, Roma 1974, 2 voll.

⁹²² Premoli O. M., *Storia dei Barnabiti nel Cinquecento*, Desclee, Roma 1913, pp.229-230.

3.2. Annunziata di Portoria

Che l'Annunziata di Portoria costituisse uno degli snodi principali per osservare tanto il dialogo con l'ordine iberico di Ignazio quanto quello con la Milano borromaica sembra ulteriormente giustificato dalla presenza effettiva di importanti personalità dell'ordine gesuitico, che da Genova erano spesso di passaggio e che, come si deduce dalle lettere, avevano da subito istituito importanti rapporti con l'aristocrazia della Repubblica.

In un fascicoletto conservato tra le epistole scambiate tra il comune della Repubblica di Genova e i Gesuiti nel 1581, sono segnate diverse *Annotazioni* manoscritte sul funzionamento generale del Collegio e sul suo felice rapporto con la cittadinanza genovese. Secondo l'anonimo estensore, sembra che gli influssi dell'ordine di San Ignazio avessero iniziato già a dare buoni frutti: lo scrittore notava come negli ultimi tempi la frequenza alla comunione fosse cresciuta, e come anche nel giorno di Carnevale, nonostante la pioggia, la gente fosse andata a sentire le prediche presso l'Annunziata, fatto non così scontato data la distanza della chiesa di Portoria dal centro medievale della città. A pronunciare i sermoni presso i Gesuiti era stato quell'anno il vescovo di Corsica Giovanni Battista Centurione, di passaggio a Genova verso l'area di sua giurisdizione. Nonostante i Gesuiti fossero ancora alla ricerca di un luogo stabile dove insediare il collegio, si percepisce la soddisfazione di un'attività a pieno ritmo, sostenuta tanto dai membri dell'aristocrazia quanto dal vescovo Pallavicino in persona. Il dialogo con la realtà milanese aveva senza dubbio portato in Portoria, quella Quaresima, l'idea di una teatralizzazione scenografica del seppellimento di Cristo che vantava molte affinità con quelle milanesi del Santo Sepolcro. Un aspetto, questo, che si inserisce perfettamente nella pratica del "carnevale santificato" che era elemento tipico dell'austera temperie riformata, molto sentita dopo il Concilio. Se per il Sepolcro di Milano abbiamo dati documentari sul probabile inizio dei lavori intorno al 1580 secondo la decisione di Carlo di rendere la chiesa una sorta di sacro monte cittadino⁹²³, non si allontana da questa sensibilità la celebrazione documentata in detto fascicoletto genovese, molto precisa, nella quale si legge che

"la settimana santa era in chiesa un sepolcro fatto il quale era il più bello che fusse fatto in questa città all'entrata del quale in questa con una cappella si fece la rapresentazione di nostro signore nell'horto e tanto piacquero che li fu concorso di grandissimo numero di persone di più la mattina di pasqua nel medesimo luogo del sepolcro si rappresenti la resurrezione di cristo nostro signore la quale volevano lasciare per tutte tre le feste ma che tanto era il concorso della gente che veniva per vedere tale resurrezione che impediva l'udire la parola di dio, bisogna la sera della seconda sera levarlo"⁹²⁴.

Difficile ricostruire lo scenario per come si presentava. In primo luogo, ribadendo la priorità estetica del sepolcro dell'Annunziata rispetto agli altri diffusi in città, si riconosce la presenza essenziale di molteplici allestimenti di sepolcri nelle chiese genovesi, sui quali

⁹²³ Per questi temi si rimanda al già citato testo di Schiavi L.C., *Il Santo Sepolcro di Milano*, 2005.

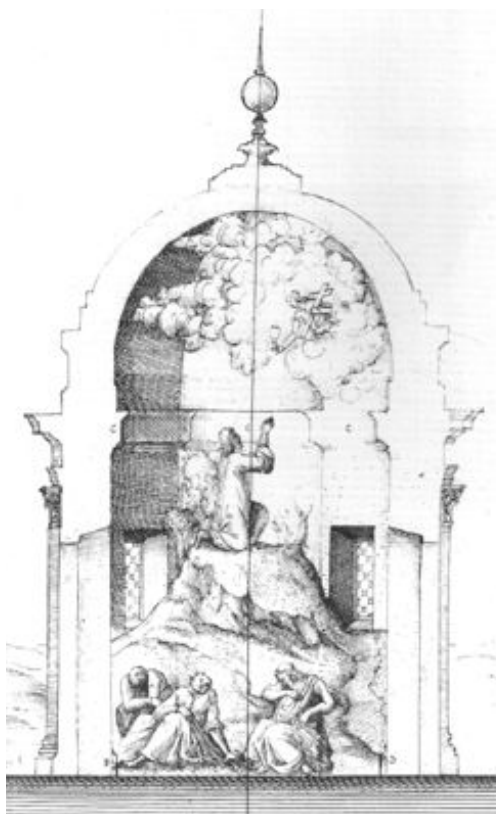
⁹²⁴ ARSI, *Lettere*, tomo 156, 1580-81.

ancora è da ricercare. Pare poi che presso i Gesuiti il punto decisivo fosse la realizzazione di vere e proprie scene della vita di Cristo, che contornavano l'ambiente devozionale del Sepolcro, cuore e meta visiva dello spazio. Perciò da una parte la ricostruzione dell'*Orazione nel Getsemani*, dall'altra la realizzazione di una scena della *Resurrezione* dall'effetto che doveva essere strabiliante. Il manoscritto non lascia trapelare nulla a proposito degli artefici delle sculture, probabilmente di cartapesta, né delle condizioni di illuminazione di questo teatro devoto, che viste le condizioni luministiche della chiesa, molto antica e non certo delle più luminose della città, avevano senza dubbio dovuto richiedere precisi accorgimenti tecnici. Al di là della funzione ideale di un evento scenico del genere, la cui vocazione anti-carnevesca trovava una giustificazione soprattutto in ambito borromaico, a risaltare è il fatto che tale scenografia devota si inseriva con precisione in una tradizione artistica che aveva origini romane, ma che a Milano mostrava le espressioni più evidenti. L'esempio più noto, oggi come allora, era quello subalpino del Sacro Monte di Varallo, di origine quattrocentesca e approfondimento alessiano⁹²⁵, ma il Santo Sepolcro milanese, in particolare, già per volontà di San Carlo, era diventato lo spazio privilegiato per ripresentare nell'interno di una chiesa urbana lo scenario praticabile e partecipativo della Passione, secondo una modalità plastica che realizzava, nelle cappelle e nella navata, quasi fossero quadri scultorei, le principali scene della storia evangelica, con particolare attenzione all'*Agonia del Getsemani* e della *Resurrezione*, e un perno concettuale nella scena del Sepolcro, che a Milano era collocata nella cripta sotterranea. Sappiamo che nella chiesa degli oblati di Milano era stato edificato un piccolo colle nel centro dell'assemblea della chiesa, piuttosto alto, su cui era presentato Gesù in preghiera, forse non dissimile da quello che doveva essere l'effetto scenico genovese o dal teatro predisposto da Alessi per Varallo (**fig.99**). Tale documentazione illumina con una certa chiarezza la connessione programmatica tra le due realtà, anche sul piano della manifestazione artistica.

Pagina successiva:

99. Galeazzo Alessi, *Cristo nell'orto degli ulivi*, progetto per la Cappella dell'Agonia nell'orto degli ulivi del Sacro Monte di Varallo, dal *Libro dei Misteri*

⁹²⁵ Si rimanda per l'età cinquecentesca al recente lavoro di Fecchio L., *Il "nuovo miglior ordine" per il Sacro Monte di Varallo Sesia : architettura, costruzione e amministrazione*, 1560-1584, Didapress, Firenze 2019.



4. I notturni di Cambiaso

4.1. Prime intuizioni

L'interesse di Luca Cambiaso per la figurazione a lume di notte si sviluppa con molta evidenza nel momento che lo vede impegnato nei principali cantieri della città, tra gli ultimissimi anni '60 e tutto il decennio successivo. Data la complessità del fenomeno nel suo insieme, ci concentreremo su alcuni punti nevralgici per comprendere la rilevanza storica della cosa.

In primo luogo è necessario ricordare come, per il genovese, l'interesse per l'immagine della notte non fosse affatto nuova. Si condivide l'invito di Tiziana Zennaro a “meglio meditare e rivedere” la datazione dei notturni di Luca, “essendo essi distribuiti lungo un arco cronologico più ampio rispetto a quello normalmente considerato”⁹²⁶, ma solo a patto di non considerare, in una logica unitaria, espressioni che, pur accomunate da una ricerca insistita sulla questione tenebrosa, comunque rispondono a tappe molto diverse e fasi di

⁹²⁶ Zennaro T., *Cristo davanti a Caifa : due "notturni" di Luca Cambiaso a confronto*, in Sommariva G., a cura di., *A lume di candela : "Cristo davanti a Caifa" di Luca Cambiaso ; due notturni a confronto*, Segep, Genova 2018, p.112.

elaborazione concettualmente molto lontane all'interno della complicata e variopinta parabola cambiasca.



100. Luca Cambiaso, *Adorazione dei pastori*, Milano, Pinacoteca di Brera (già collezione Monti), 1552-1553

Se infatti la critica ha collocato il notturnismo di Luca intorno all'ottavo decennio, non è stato per motivazioni di ordine iconografico, ma in virtù del modo con cui tali notti si dispiegavano nei pennelli del loro maestro. In questo senso, un abisso distanzia le precoci luminescenze beccafumiane⁹²⁷ rispetto al tono evanescente, post-tizianesco, del tardo Cambiaso dei notturni dell'Accademia o di Palazzo Bianco. Come noto il pittore si è dimostrato fin dalla giovinezza particolarmente sensibile allo sperimentalismo luminoso di matrice raffaellesca per tramite, da una parte, dei prototipi di Perin del Vaga, e dall'altro sulla scorta certa di Beccafumi. Un giovane Cambiaso alle prime armi dava vita alla bellissima *Adorazione dei pastori* della Pinacoteca di Brera⁹²⁸ (**fig.100**), densa di un colore brillante e saturo di colori lucenti e squillanti, per nulla lontani da una moda narrativa che si stava via via radicando nel terreno storico di quel momento (emblemizzata, per esempio, dalla “notte” di Camaldoli vasariana, che ebbe una fortuna diffusiva). Un'opera come quella di Brera, d'altronde, apriva nella sua singolarità già nei primi anni '50 ad un luminismo di matrice tosko-romana, quindi, ma irrorato da varianti esterne di ascendenza settentrionale, elementi che, dovutamente misurati, costituiranno senza dubbio le premesse di una grammatica artistica in continua rimodulazione e approfondimento. Qui il colore gorgogliante e abbacinato che Luca poteva aver tratto dagli studi di Beccafumi si sposava

⁹²⁷ Si rimanda alla monografia di Magnani L., *Luca Cambiaso*, op. cit., 1995.

⁹²⁸ Scheda n.7 a cura di Lauro Magnani, *Adorazione dei pastori* (Brera), in *Luca Cambiaso*, op. cit., 2007, pp.218-219.

con il senso vagamente bizzarro e allucinato di un'oscurità pervadente, nerissima, pretesto e occasione figurativa perché il colore-luce, prima ancora di addensarsi in volumi stolidi e fermi germinasse in un ribollire ridondante di pennellate morbide, prestanti e compiaciute, come giovanili impressioni saettanti che trascorrono non senza modernità sulla tela invisibile. C'è un respiro irrazionale nello splendore sovranaturale e intimo che pervade la scena. Che da questa "strutturale" e manierista propensione al gesto cromatico e alla pennellata edulcorata derivasse un primo organico dipinto che dettasse gli inizi di una predisposizione allo sperimentale e all'innovativo è elemento che avremmo ritrovato in tutta l'esperienza di Cambiaso. Già Suida, seguita prima di tutto da Marcenaro, aveva sottolineato giustamente l'importanza della periniana *Natività* Baciadonne di Santa Maria della Consolazione, di cui l'*Orazione nell'orto* e l'*Arresto di Cristo* erano state presentate già alla mostra del 1956 invitando ad una comprensione sul lungo termine di Cambiaso⁹²⁹. Rispetto alla prima, la *Natività* di San Domenico a Bologna⁹³⁰, realizzata per la Cappella Casali e databile ai primi anni '60⁹³¹ (**fig.101**), sembra precedere di non molti anni quella della cappella Lercari in San Lorenzo a Genova, ed è la seconda straordinaria occasione per ragionare con il Cambiaso sull'effetto neo-emiliano che si protende su un'impostazione ancora pienamente ammanierata (molto vicina agli esemplari di Vasari, per esempio) in un paesaggio ombroso notturno già aperto, come si può avvertire, ad un pervicace monocromatismo che di andrà sviluppando negli anni successivi e che sembra particolarmente vicino anche al *Cristo nell'orto del Gethsemani* di Craveggia (**fig.103**). Prima che venga a

⁹²⁹ Si tratta delle piccole tavole oggi conservate a Brera, di cui la *Natività* è conservata presso la collezione Kress. Già Suida Manning B., *The nocturnes of Luca Cambiaso*, in "The art quarterly", 15.1952, pp.197-220, pp.215-216. *Luca Cambiaso e la sua fortuna*, catalogo della mostra a cura di C. Marcenaro, G. Frabetti, A. M. Gabrielli, Genova, Palazzo dell'Accademia Ligustica, 1956.

⁹³⁰ Scheda di Elena Parma, in *Luca Cambiaso*, 2007, n.46, pp.296-297.

⁹³¹ Magnani L., *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Sagep, Genova 1995. Potrebbe essere di grande interesse focalizzare l'attenzione sugli ancora sfuggenti committenti di quest'opera, per comprendere quale fosse il legame con Cambiaso e se fosse motivato da ragioni culturali specifiche. La conoscenza del genovese nella Bologna che attende all'episcopato di Paleotti (dal 1566) è argomento non ancora approfondito sebbene si riconosca la fortuna del suo dipinto, palesata per esempio nella ispirata *Natività* notturna di Camillo Procaccini della Pinacoteca Nazionale di Bologna e proveniente dalla cappella Ghislieri in San Francesco (cfr. cat.n.157 di Pinacoteca, a cura di Emiliani, p.258), come anche in copie dirette: nella stessa chiesa è presente in Sacrestia una copia che sembra eseguita da pittori di bottega. E un'altra copia è presente in Santa Maria della Carità. Cfr. Emiliani A., a cura di., *Pinacoteca di Bologna*, Scheda 187, p.280. Si può ricordare che i rapporti tra città pontificia e i genovesi non erano solo di carattere mercantile. È stata notata la figura di Giovanni Battista Doria che era stato Governatore di ampia parte dei domini pontifici, tra cui Bologna già nel 1566; Gerolamo Sauli, arcivescovo di Genova, fu legato a Bologna tra il 1551 e il 1555; nel 1555 era stato Legato un Pallavicino (Paolo), tra 1597 e 1602 sarà vice-legato del Cardinal Peretti a Bologna ancora un genovese, Orazio Spinola, che poi sarà cardinale e arcivescovo di Genova, mentre Benedetto Giustiniani sarà Legato tra 1606 e 1607. Dalle *Cronache* di Masini ricaviamo alcuni dati relativi alla nobile famiglia Casali, che si dimostra tra le più aperte alla penetrazione degli ordini riformati cattolici nello scacchiere politico internazionale: fu una Casali, Violante Gozzadini, ad accogliere i primi gesuiti inviati da Ignacio nel 1546 mentre Alessandro Casali era, in quel momento, tra i personaggi più importanti alla corte di Pio V nel rapporto con la Spagna di Filippo II; mons. Vincenzo Casali fu assistente del già citato Michele Bonelli. *Masini A., Bologna perlustrata. Parte terza. In questa si legge l'antico e moderno dominio, e governo della città di Bologna...*, *Bologna 1666 (in un solo vol. con la parte prima e seconda)*, p.119, p.492 e p.532.

rinfocolarsi una riconoscibile poetica notturna intorno agli anni '70, peraltro essa stessa complessa e pluraliforme, i presupposti figurativi di Cambiaso hanno visto quindi una graduale sedimentazione, abbastanza da indurci ad evitare una schematica cronologia relativa alle *notte* che rifletterebbe più gli scrupoli storiografici intorno ad una ancora inesistente “purezza” di *genere* piuttosto che l'autentica processualità di una graduale trasformazione poetica, comprensibile tanto seguendo le coordinate culturali estrinseche del nostro contesto quanto poi, e le due cose non sono affatto separate, l'impulso e la sincerità di un sentire soggettivo. Proprio su tale sensibilità creativa si vorrebbe porre l'attenzione.

4.2. Venetismi

Anche a Genova la tendenza di cui si è detto è corroborata, negli anni di Portoria, da un evidente recupero stilistico della scuola veneziana, mutuato dall'arte lagunare coeva, chiaramente più capace rispetto al toscanismo romano, di “informare” – anche grazie al tonalismo luministico che lo contraddistingue –, un maggiore intimismo, favorito da una più attenta capacità plastica dei lumi e delle ombre, di lontana origine giorgionesca e sempre più coerente con i modi del linguaggio cui aspirava l'élite.

Allo scoccare degli anni '70 la bottega di Cambiaso è attiva in due importanti cantieri genovesi. Per Franco Lercari, si devono portare a termine gli affreschi e i quadri laterali della Cappella dell'Assunta in San Lorenzo seguendo l'assetto organizzato da Giovanni Battista il Bergamasco e che questi aveva lasciato inconcluso per la sua partenza alla volta dell'Escorial⁹³². Il Cambiaso gli subentrava anche per la resa finale dell'apparato decorativo chiesto da Gio Batta Grimaldi presso la chiesa dell'Annunziata di Portoria, dove Luca realizzerà non solo l'*Annunziata* ad altare maggiore, ma anche le tintorettiane scene con il *Premio degli Eletti* e la *Condanna dei reprob*i, oltre che le decorazioni della Cappella Zoagli e della Cappella Cavanna, lungo l'ottavo decennio del Cinquecento. Per spiegare le morbidezze lagunari del colorismo cambiasesco e le intuizioni di spazio e di corpo che approfondivano in senso veronesiano le sue precoci e giovanili ricerche, già Marcenaro ipotizzava un viaggio nella Serenissima che cadesse intorno al 1565⁹³³. Magnani proponeva di interpretare, inoltre, il gusto intriso di veronesismo delle sequenze alte della Cappella a partire dalle opere che Luca avrebbe visto in Laguna, così come l'influenza dettata dai roboanti meccanismi di Tintoretto si sarebbe riflessa nel caotico intreccio di corpi del *Giudizio* di Portoria, “oscura caverna tutta occupata da spirti infernali, che portano le loro vittorie sull'anime a Dio rubelle, delle quali fa scelta Lucifero con una tetra lucerna alla mano”⁹³⁴.

⁹³² Magnani L., *Cappella Lercari. Committenza e apparato decorativo*, in *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, a cura di G. Bozzo, Genova 2000, pp. 120-143.

⁹³³ Marcenaro, op. cit., 1956, introduzione al catalogo.

⁹³⁴ Sopran-Ratti, *Vite*, 1678, p.87.



101. Luca Cambiaso, *Adorazione dei Pastori*
Casali, Bologna, Pinacoteca Nazionale,
1562-1565

102. Giorgio Vasari, *Adorazione dei Pastori*,
Roma, Galleria Borghese, 1546

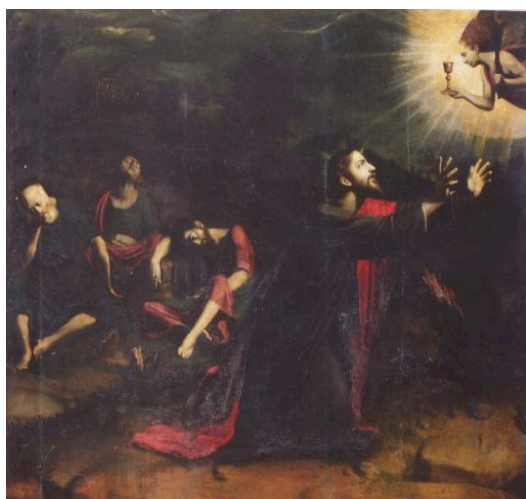
103. Luca Cambiaso, *Agonia nel Getsbemani*,
Craveggia, Chiesa dei Santi Giacomo e
Cristoforo, 1565 ca.

In queste aperture veneziane, che impastano di colore tonale i correggismi michelangioleschi degli anni precedenti, si coglie la novità insistita dei lumi particolari, certamente non deducibili dall'area toscano-romana se non in rarissime occasioni, e non ancora indagati con fermezza a Milano, né tanto meno a Roma, nonostante la lettura che del fenomeno ha proposto Maria Calì⁹³⁵. Questo continuo scambio con la cultura lombardo-emiliana, a sua volta intrisa di venetismo, permette di spiegare anche la curvatura luministica del nostro, comprensibile lungo l'asse emiliano-veneto, passando per Parma e Bologna fino ai domini della Repubblica di Venezia. All'altezza cronologica che ci interessa, infatti, di notturni similari molto difficilmente se ne sarebbero visti in Italia anche se si possono eccettuare alcuni precoci lavori di scuola raffaelliana, come la *Madonna delle candele* di Raffaello, o la *Madonna della candela* di Giulio Romano della Apsley House. Anche coevi bagliori fiamminghi, ben rappresentati da un *San Gerolamo penitente* di Aertgen Van Leyden (**fig.106**), o da alcune composizioni di Van Heemskerck), sono ascrivibili al primo Cinquecento, e mostrano come, sotto il profilo iconografico (si pensi al caso sopra citato del *Cristo dinanzi a Caifa*), potesse persistere un ascendente nordico, difficile per adesso da dimostrare tramite la testimonianza di oggetti specifici. In questo senso, peraltro, non è mai stata considerata la possibilità di un influsso spagnolo sull'arte italiana, che potrebbe aprire interessanti chiavi di lettura. Un dipinto *flamenco* con *Agonia del Gethsemani* di Honoré Falcó conservato in San Estéban a Valencia sembra proporre interessanti assonanze con i più avanzati tipi cambiaseschi del soggetto, molto più degli analoghi quadri di Campi o di artisti di area settentrionale.

Pagina successiva:

- 104. Onofre Falcó, *Oración en el huerto*, Valencia, San Esteban, 1550 ca.
- 105. Luca Cambiaso, *Agonia nell'orto del Gethsemani*, Genova, San Francesco da Paola, 1580 circa
- 106. Aert van Leyden, *San Gerolamo nello studio*, Leyden, Museum de Lakenhal 1520 ca.
- 107. Luca Cambiaso, *San Gerolamo che studia*, Loano, collezione privata, inizio anni '70 del XVI secolo

⁹³⁵ Un solo accenno. Giustamente l'autrice vede nel geometrismo cubizzante un'origine michelangiolesca. Il notturnismo sarebbe uno stratagemma funzionale per essenzializzare le forme e riportarle a quella cubicità ideale che, la candela e il lume polarizzato, permettevano di rimarcare. Quanto si potrebbe contestare a questa lettura romanista e non "lombarda" (termine di per sé molto complesso) di Luca, è il fatto che, a ben vedere, le candele erano più una specificità del Nord che del Sud, e che candelabre e lanterne e lumi artificiali si potevano guardare tra Milano, Cremona, Parma e Venezia molto più di quanto non lo si potesse fare a Roma. Se è vero, quindi, che si offra una basilare concezione strutturale di matrice romana, non sembra vero che il notturnismo cambiasesco debba essere letto in tale unica e stringente direzione. Forse la verità è nel "quasi". Si rimanda agli articoli sulla questione: Calì M., L. Cambiaso, G. B. Castello e la cultura romana, in "Confronto", 12/13.2008/09, pp.76-123; Si veda anche Calì M., *Aggiunte ai Notturmi di Luca Cambiaso*, in Vargas C., Migliaccio A., Causa S., a cura di., *Scritti in onore di Marina Causa Picone* Napoli pp.207-216.



Ad ogni modo la familiarità storica che Cambiaso vantava con la cultura correggesca emiliana non poteva che favorire, d'altro canto, una consonanza di intuizioni figurative tra le quali anche il notturnismo degli anni avanzati trovava uno spazio specifico. Se è credibile il viaggio veneto del settimo decennio, non si può non considerare come la realtà artistica emiliana avesse già aperto, nella Parma farnesiana, a inedite sciografie di candela. Le opere di Gerolamo Mazzola Bedoli, spesso propugnatore di un notturnismo di evidente matrice parmigianinesca ma sapientemente incline a mettere a fuoco il loro intrinseco raffinato preziosismo per dare vita a splendidi giochi di luci e di ombre come accade nell'*Annunciazione* di committenza Farnese a Capodimonte, e soprattutto per un'opera magnifica come l'*Ultima Cena* per i monaci di San Giovanni Evangelista a Parma, oggi in sacrestia⁹³⁶ (fig.108), la cui iconografia ha probabilmente un'origine nell'arte incisoria nordica, ma che nell'impiego cauto della candela anticipa di alcuni anni la riflessione cambiasca. Non mancano del resto premesse bolognesi, se si pensa alla coerenza

⁹³⁶ Di Giampaolo M., *Disegni di Girolamo Bedoli, 1500 – 1569*, Paparo, Napoli 1998

ammanierata di alcune scelte tormentate di Nosadella, come si vede nel dipinto tragico di *Tieste ed Erope* dell'Wadsworth Atheneum di Hartford. Su queste succose premesse storiche, il confronto con le opere di Tintoretto (fig.109) e dell'ultimo Tiziano avrebbe senza dubbio animato un gusto per il tono ribassato delle luci e dei colori, quel timbro drastico da tragedia divampante.



108. Gerolamo Mazzola Bedoli, *Ultima Cena*, Parma, San Giovanni Evangelista, 1566 ca.
 109. Jacopo Tintoretto, *San Rocco risana gli appestati*, Venezia, Chiesa di San Rocco, 1549



A suffragare questo sguardo lombardo-veneziano nella Genova dell'ultimo Cinquecento Magnani ricordava del resto il collezionismo filo-veneto di Vincenzo Corte (che possedeva anche Veronese e Tintoretto, tra gli altri). È anche stata recentemente ricostruita da Roberto Santamaria la storia di un'altra collezione, legata da vincolo di fidecommesso di Franco Lercari, committente di Bergamasco e Cambiaso alla fine degli anni '60 in

Cattedrale, morto nel 1583⁹³⁷. In essa spiccano, insieme a molte opere dello stesso Cambiaso, diversi quadri ascrivibili al contesto veneto di quegli anni, tra cui si evidenzia in particolare una pietra dipinta di Bassano, ed opere di Veronese e di Tintoretto, tracce di un aggiornamento culturale 'mediterraneo' accordato sul panorama collezionistico che abbiamo tracciato in precedenza e che accomunava l'Escorial di Filippo II alla Roma papale, almeno dagli anni '80⁹³⁸.

Quanto ne deriva è stato già motivo di attenzione: nonostante la causa religiosa dello stile che di lì a poco si sarebbe sviluppato a Venezia presso i Crocicchieri o presso San Giacomo all'Orio sia stata ragione di un dibattito critico relativo ad un più o meno marcato influsso tridentino sull'arte⁹³⁹, è indubbio che il tonalismo veneto, anche nel caso cambiasesco, fosse strumento pittorico essenziale nella resa di un'arte emozionale coerente con i modi e con le forme culturali in sviluppo nella compagine controriformata della quale l'arte di Luca è importante espressione intellettuale.

Franco Lercari era un rappresentante dell'aristocrazia vecchia della città⁹⁴⁰: oltre che le opere della cappella in San Lorenzo, per lui Luca aveva realizzato gli affreschi con la "costruzione del Fondaco" per il Palazzo in Strada Nuova⁹⁴¹. Nel 1582 aveva ottenuto il patronato del coro della chiesa di Santa Maddalena ceduto dai Padri Somaschi, presenti nella chiesa dal 1576 dopo che i Teatini, alla Maddalena fin dal 1572, avevano sostituito la propria sede con quella di San Siro. Il testamento ci mostra un Lercari attivo in un raggio di azione che si muove tra Milano, Napoli e la Spagna, fine rappresentante delle istanze religiose spirituali conformi allo *status* e alla ricchezza del suo ruolo: e le tradizionali donazioni ai religiosi vanno a favore di ordini più recenti (somaschi, teatini, gesuiti e *scapucini*). Mecenate della "prima committenza postridentina a Genova" (Magnani) il Lercari era inoltre sostenitore della compagnia della Vergine e della compagnia del Santissimo Sacramento⁹⁴².

⁹³⁷ Santamaria R., *"Il tempo ha fatto gran distruzioni nei tesori del Lercaro"* : origine e dispersione della raccolta di Franco Lercari, committente e collezionista di Luca Cambiaso, in *Luca Cambiaso : ricerche e restauri* : atti del convegno, Moneglia, 11 - 12 maggio 2007, pp.103-134

⁹³⁸ Hochmann M., *Vénise et Rome*, op. cit. vedere infra, capitolo introduttivo di questa sezione.

⁹³⁹ Stefania Mason vi vedeva la nascita di un nuovo stile di orientamento riformato paragonabile a quello di Santi di Tito o dei Carracci, soprattutto in virtù del serpeggiante realismo del dettaglio che le opere di Jacopo Palma mostravano, mentre Michel Hochmann era propenso ad avvertire come non fosse bastata l'evoluzione di un forte sentimento religioso per favorire la nascita di uno stile devoto; Si vedano Mason S., Hochmann M., *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, École française, Roma 1992.

⁹⁴⁰ Suo il ritiro del Finale per riorganizzare la reazione anti-aristocrazia nuova, dopo i falliti tentativi papali (Moroni) e imperiali. Era stato membro dei Magistrati dei Padri del Comune nel 1565 e senatore nel 1574: fu anche governatore dopo il 1576. Poleggi *Strada Nuova*, p.316, Sulle cariche : Per la Genealogia, *Alberi Genealogici* cit., II, parte II p.311. Il Senato ne aprì il Testamento il 10 marzo 1583, ASG, *Liber Instrumentorum* cit. cod. n. LXIV, c.18a. La documentazione del lascito per le Pie Istituzioni e per le opere di utilità pubblica si può riscontrare in ASG, Notari, sala 8, n.L. Chiavari f.25/289 s.n., 27 dicembre 1581 e nel grosso fascicolo del testamento lì conservato, ma 16 febbraio 1581, e filza 26, 24 ottobre 1583

⁹⁴¹ Poleggi, *Repubblica*, p.181; cfr. anche Caraceni e Poleggi 1983.

⁹⁴² ASG, *Notari*, Chiavari, f.25/289, 3 febbraio 1581, 10 ottobre 1581; 25 ottobre 1582; cfr. Poleggi, *Strada Nuova*, p.229.

La partenza per la Spagna di Luca era stata preparata per il tramite di Gio Andrea Doria, per il quale il pittore aveva dipinto la bellissima e tetra *Crocifissione* di Sant'Agostino a Loano, opera ascrivibile secondo Boggero al 1581 e presente nella chiesa arricchita con le piccole *Storie della Passione* del figlio Orazio⁹⁴³. Zenobia del Carretto, ammirata da San Carlo Borromeo, era così spirituale, “che la sua casa somigliava ad un Monastero di Monache più tosto che a Palazzo di Signora secolare”⁹⁴⁴.

Non servirà ribadire, invece, il ruolo nevralgico dei Sauli sul piano ligure e internazionale, soprattutto rilevante, lo abbiamo visto, per comprendere il darsi della specificità religiosa che intesse la cultura settentrionale di quegli anni. Per i Sauli il Cambiaso aveva realizzato la tela con *Pietà* di Santa Maria in Carignano, nonché un'immagine di *Vanità* riscontrabile negli inventari di collezione Sauli del Seicento: un quadro che appartiene ad una fase avanzata, probabilmente relativa alla fine degli anni '70, in cui l'astrattismo gelido del colore appare accentuato e trasfuso in uno scenario di penombra e di timore.

Si ricordi ancora Cipriano Pallavicino, “amico delle lettere”⁹⁴⁵, vescovo di Genova e sostenitore, dagli anni '60, della penetrazione pedagogica delle scuole gesuitiche nella città⁹⁴⁶ nonché ispiratore di numerose operazioni di apertura verso i temi tridentini a Genova⁹⁴⁷. Per il “suo amico” Cambiaso realizzò gli affreschi per il Palazzo episcopale⁹⁴⁸.

⁹⁴³ Boggero F., *Luca e Orazio Cambiaso a Loano*, in AA. VV., *Luca Cambiaso : ricerche e restauri* ; atti del convegno ; Moneglia (GE), 11 - 12 maggio, Genova 2009, pp.205-218.

⁹⁴⁴ Arnolfini P., *Relatione dell'infermità et morte dell'eccell.ma sig.ra donna Zanobia Doria principessa di Melfi, Discepolo*, Verona 1591; Cfr. Stagno L., *Giovanni Andrea Doria (1540-1606) : immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*. Genova University Press, Genova 2018, p.36.

⁹⁴⁵ Così è appellato nella premessa di un'opera dantesca a lui dedicata, la *Visione*, redatta dal pittore veneto Giovanni Battista Trevigiano, (Bellone, Genova 1568).

⁹⁴⁶ A questo proposito si deve notare come, da un punto di vista storiografico l'attività di Cipriano Pallavicini è stata considerata sfavorevole, in ultimo, rispetto alle politiche ignaziane, e questo soprattutto a seguito della contesa tra i Gesuiti e le Monache di Pavia, che scoppiò nel 1581 e che vide il vescovo schierarsi contro gli spagnoli (Casoni, *Annali*, Libro IX). In realtà, come si evince dalle lettere dei Gesuiti di quel momento, non sembra affatto che si percepisse una qualche ostilità nei confronti del Pallavicino. In particolare, in una lettera di Padre Vipera, si legge che “nel commettere la causa al Arcivescovo ne al suo vicario non conviene perché l'Arcivescovo si per l'età come per l'infermità non è in tutto il suo giudizio. Et il Vicario bisogna che si accomodi et non dia desgusti ad alcuno essendo in odio al universale, et però lui lassa correre l'acqua al ingù (...) Sappi che tutti li religiosi così regolari come secolari ci vorrebbero vedere fori di questa città, da qual che particolare in poi, de più tutti li preti de questa diocesi son poverissimi, et de più ignoranti, tal che non vedo a chi si potesse commettere questo negozio...” ARSI, *Lettere*, tomo 156, 4 novembre 1581. L'incoraggiamento da parte del vescovo all'ordine gesuita è invece chiaramente esplicito in altre epistole, in particolare quelle di Benedetto Palmio, di cui si farà menzione a suo tempo.

⁹⁴⁷ Si veda De Bernardis L.M., *Il sinodo provinciale genovese dell'arcivescovo Cipriano Pallavicino (1574)* in un'edizione bartoliana del 1584 in Società savonese di storia patria , convegno, il libro nella cultura ligure tra Medio Evo ed età moderna, Savona 1975, pp.141-156. Per i sinodi: I sinodi posttridentini della provincia ecclesiastica di Genova, I, le fonti (1565-1699, Genova 1986 (sinodo del 1574, pp.9-50. Grendi E., *Le Compagnie del Santissimo Sacramento a Genova* in “Annali della Facoltà di Giurisprudenza”, Milano 1965. Ritorna sul tema anche Peste A., Storia delle confraternite della città di Genova, p.142 in Confraternite genovesi all'alba del terzo millennio.

⁹⁴⁸ Non è mancata, per il Pallavicini, la fama di essere “amico dei letterati”. Su questo aspetto, non del tutto chiaro e non indagato, può costituire un punto di partenza la dedica a Pallavicini fatta da un pittore veneziano sconosciuto, Giovanni Battista Trivigiani, di un'operetta morale dantesca

Per la cappella Cavanna dell'Annunziata di Portoria, Cambiaso realizza invece l'*Orazione nell'orto* a lume di notte completata probabilmente prima del 1577⁹⁴⁹, per una committenza di per sé estremamente significativa, dal momento che, secondo recenti ricerche di archivio, dalla problematica lettura, il Cambiaso sembra avere instaurato una duratura amicizia con quel Raffaele Cavanna De Novis, che Claudia Cerioli vede imparentato con ogni probabilità con il medico Antonio De Franchi Cavanna⁹⁵⁰, rettore dell'Ospedale di Pammatone nei pressi della chiesa⁹⁵¹ e primo committente della cappella in Portoria⁹⁵².

Per questi alti esponenti delle gerarchie sociali genovesi Luca mette a punto una poetica del quotidiano, permeata di toni cupi e gravi, realizzati nell'addensarsi di un colorismo lagunare che si trasfondeva in una tecnica pittorica elaborata. In un certo senso, sotto il profilo stilistico, emergevano i due elementi fondamentali del suo orientamento pitturale. Da una parte, come voleva Cali, l'affiorare di un cubismo sotteso di stampo michelangiolesco, inteso ad una semplificazione minimalista dei corpi e degli spazi, ed amalgamata ad un'intenzione luministica veneta, anch'essa gradualmente sempre più rarefatta e semplificata, ovvero spogliata dell'ornamento che le era proprio⁹⁵³.

intitolata *Visione*. Trivisano G. B., *Visione di Gio. Battista Triuisano pittore venetiano*, Bellone, Genova 1568.

⁹⁴⁹ La prima dedizione è ricordata da un'altra targa posta sul lato destro della cappella in cui si ricorda il nome di Antonio Cavanna, 1556, seppellito sotto il pavimento della stessa.

⁹⁵⁰ Cerioli C., *Luca Cambiaso nelle filze dei notai genovesi*, pp.98-99. Si rimanda anche a Lercari A., *La componente novese all'interno del patriziato della Repubblica di Genova*, in "Novinostra", XXXIII/2, 1993, pp.27-28. Ancora da ricercare molto su questo ultimo Cavanna, la cui cappella in Portoria dimostra un'attingibile realtà spirituale di impronta riformata; potenzialmente avvalorata anche dal fatto che a Pammatone sono particolarmente attivi anche i Cappuccini, di recente fondazione.

⁹⁵¹ Lercari A., *La componente novese all'interno del patriziato della Repubblica di Genova*, in "Novinostra", XXXIII/2, 1993, pp.27-28. Il figlio Giovanni Giacomo e i nipoti Paolo Vincenzo e Giovanni Francesco e Raffaele ottengono l'iscrizione al patriziato: come ricorda Lercari i primi due furono consoli di Genova a Venezia tra 1582 e 1583, pp.27-28. Non di questo ramo appartenevano i futuri senatore e console di Genova, Nicolò 1574 e 1614 console dei genovesi a Palermo, discendenti di Giovanni Maria Cavanna fratello di Antonio Cavanna.

⁹⁵² Dellepiane G.M., San Giovanni di Pré,, 1973, p.171; si veda inoltre Magnani, in generale, e Guida Sagep. Per i Cavanna si confronti in generale: Vitale, Diplomatici e consoli della Repubblica di Genova, ASLSP, vol.LXIII, Genova, p.70 etc.

⁹⁵³ A margine si può appuntare un aspetto di grande interesse ma che attende di essere osservato con maggiore chiarezza filologica. La fortuna critica dei notturni cambiaseschi sembra infatti ulteriormente spiegata dal fatto che i dipinti a lume di candela ascritti dal maestro ligure appaiono, una volta guardati nel complesso, caratterizzati da formulazioni morfologiche spesso molto diverse. Non è questo il luogo per discuterne, ma basterà ricordare alcuni dipinti espliciti in questo senso. Si pensi a come il tratto liquido ed ampolloso del *Cristo davanti a Caifa* Gentile, vicino per ductus al *Cristo davanti a Caifa* del Hunterian Museum, si discosti dalla appannata coloritura del dipinto dell'Accademia; si veda come il tintorettesco *San Gerolamo* di Loano, a sua volta definito da una qualità luministica fluida più sottile rispetto a quelle dei dipinti di cui sopra, contrasti con l'ascetico *San Gerolamo* dell'Escorial, definito da tinte asciutte e grige, o in generale a come la maniera bambolesca che si intravede anche nei dipinti Lercari di San Lorenzo sembri a volte valicata da grammatiche espressive più dimesse e compassate, come accade nella *Deposizione* crepuscolare di Santa Chiara. Ad potersi mettere in rilievo non è solo il mutare talvolta qualitativo di queste differenze, ancora da studiare e osservare con chiarezza, ma anche la potenziale e talvolta assai credibile presenza di allievi, cosa che conferma una volta di più la produzione continua,

5. Arte zelante

5.1. Strade gesuitiche

Abbiamo già ricordato come i Gesuiti penetrarono in Lombardia, dopo una prima fase parziale negli anni '50, attraverso la Liguria, quando fu chiamato Diego Laynez che si prodigasse anche nella città di Milano per la fondazione del Collegio. Tra i primi educatori spirituali a Genova grande importanza la aveva avuta il gesuita Gaspar Loarte, discepolo di Juan de Avila, che sarà apprezzatissimo dal Borromeo e i cui testi, come abbiamo accennato, erano a fondamento della catechesi, sviluppata a partire dal 1560⁹⁵⁴. Loarte, Laynez, Velati, Bothelo, Adorno, Viola, Candi, Palmio, Mazzarino, Vipera, tutti presenti in città a passi alterni, erano prima di tutto attivi come predicatori. E i toni delle loro prediche possiamo immaginarli intrisi di un aspro moralismo di stampo ascetico, se è vero che causarono le reazioni e le censure di molti esponenti del clero e della nobiltà di allora, nonché, anche, improvvise sostituzioni⁹⁵⁵. Nel 1553 il Laynez recitò già delle prediche in San Lorenzo per convincere la cittadinanza della bontà della missione degli ignaziani, ed ebbe successo. Padre Bothelo aveva spiegato i *Salmi* nel 1564. Benedetto Palmio, sicuramente a Genova nel 1575 (quando svolge una ricca corrispondenza), avrà un ruolo eccezionale anche nella Milano di San Carlo a partire dagli anni '60. Sappiamo il già menzionato Francesco Adorno predicatore a Genova negli anni '60, e presente presso l'Annunziata di Portoria nel corso degli anni '70, da cui stila le lettere per Milano. L'Adorno è senza dubbio tra le personalità più attive nella divulgazione del pensiero ignaziano e nella gestione pratica e amministrativa dei collegi nascenti, muovendosi tra Genova, Milano e il Veneto (in particolare a Padova e a Verona). Le sue lettere dalla Superba, concentrate tra il 1564 e il 1585, rendono conto di problematiche di ordine pratico, e dimostrano una precisa partecipazione alla vita sociale e politica della città, tanto da comparire come autore di un sonetto che introduce un'opera perfettamente rappresentante della cultura civica genovese come le *Vite* di Uberto Foglietta, peraltro amico dello stesso Cambiaso⁹⁵⁶. Giulio Pallavicini testimonia d'altronde la presenza del Gesuita Padre Giulio Maserini (Mazzarino) come predicatore in San Lorenzo il primo giorno di Quaresima del 1586, mentre alle Vigne il "Padre Lупpo Spagnolo Scapucino", cioè Alfonso Lobo, vicinissimo a Carlo Borromeo e

disseminante, di oggetti devozionali e non, un *continuum* di attenzione a soggetti nuovi, la cui fortuna, in fondo, doveva essere certo capillare.

⁹⁵⁴ Zacchello I., *Bernardino Zanon e le fondazioni delle Medee e delle Annunziate a Genova*, Quaderni franconiani : semestrale di bibliografia e cultura ligure, 2 (1992), pp. 45-55, p.47.; Cfr. M. Scaduto, op. cit. pp. 616-621

⁹⁵⁵ Su questo tema si rimanda a Scaduto M., *L'età di Giacomo Laínez*, Civiltà Cattolica, Roma 1964, pp.575-576.

⁹⁵⁶ Francesco Adorno, che scrive *Ubertus postquam scripsit Foliet, negatur/ Crispus Romana primus in historia*.

tra i cappuccini di maggiore rilievo della compagine milanese⁹⁵⁷, nonché autore di fortunate prediche di cui, però, non è rimasta traccia. Ma si deve in particolare ricordare che, nel 1582 fu predicatore a San Siro il Panigarola, ligure di origini, amico e vicino di Giovanni Andrea Doria e di sua moglie Zenobia del Carretto, con i quali era in rapporto anche Carlo Borromeo⁹⁵⁸. Si ricava invece da fonti diverse la presenza in città del cappuccino Bellintani da Salò, il quale instaurerà l'orazione delle Quarantore secondo la modalità da lui programmata nel 1584, sembra con enorme fortuna. Tra i principali esponenti di questo entourage, il carmelitano Angelo Castiglione è presente a Genova in diverse occasioni: in un'epistola a San Carlo, il Castiglione, che aveva avuto ottimi rapporti con il Giberti a Verona ed era stato, lui pure, in odore ereticale, conferma di avere dimorato alcune notti a Genova presso la casa dei Sauli, dove aveva potuto stendere gli appunti per le prediche che avrebbe pubblicato alcuni anni dopo (nel 1581) sotto la curatela di Adorno stesso.

L'orientamento filo-iberico dettato dalle predisposizioni zelanti e borromaiche che scaturiscono da questi dati permette di focalizzare meglio il senso dell'intonazione ascetica del cambiasismo dell'ultima fase. D'altro canto in Liguria era già da tempo vigente una cultura religiosa indirizzata verso fondamenti mistici spagnoli se è vero, come sottolineava Gea Pastorino, che nei dintorni di Savona fossero presenti testi iberici dalla colorazione spirituale già a metà XVI secolo⁹⁵⁹.

Le notti a lume di candela di Cambiaso si presentano come una matura e originale espressione della desinenza pietistica che a Genova, per via di queste convergenze culturali specifiche e in virtù dell'estremo e sofferto sperimentalismo del loro autore riuscivano a trovare, rispetto ad altrove, una risonanza più profonda e più delicata, di certo precorritrici delle istanze ad esse successive, pienamente espresse anche dalla fortuna collezionistica delle opere di Luca tra Roma, Napoli e la Spagna⁹⁶⁰.

⁹⁵⁷ Pallavicino G., *Inventione di Giulio Pallavicino di scriver tutte le cose accadute alli tempi suoi (1583-1589)*, a cura di a cura di Edoardo Grendi, Sagep, Genova 1975 p.113.

⁹⁵⁸ Conosciamo gli scambi epistolari da Giovanni Andrea e Carlo. È nota la stima "spirituale" che Carlo ebbe per Zanobia.

⁹⁵⁹ Si ricordino gli Andrea Hispano (*Confessionario*), Francisco de Vitoria (*Summa sacramentorum ecclesie*), Hernando de Pineda (*Flor de las Rosas*), Luis de Granada (*Guida dei Peccatori, memoriale della vita cristiana, i Fiori preziosi*) Diego de Ledesma con la Somma della Vita cristiana, Gaspare de Loarte con il Conforto degli afflitti, Diego de Estella con il *Libro della vanità del mondo*, e il *Manuale dei confessori* di Azpicueta; Pastorino G., *Libri e cultura in Liguria tra Medioevo e Età moderna*, Savona 1975, p.51.

⁹⁶⁰ Gli snodi essenziali della vicenda critica storica del luminismo di Cambiaso sono ripercorsi in Magnani L., *Luca Cambiaso. Intuizioni luministiche a Genova*, in Orlando A., a cura di., *Caravaggio e i Genovesi*, Catalogo dell'esposizione, Sagep, Genova 2018, pp.24-33, spt.p.24-25. Si consideri la fortuna che ha avuto, a questo proposito, la discussione del notturnismo cambiasesco in rapporto al naturalismo successivo, e in particolare all'arte merisiana. La storia critica di tale problema è assai densa e non può che essere accennata. Basti ricordare la posizione sfavorevole di Roberto Longhi, che distanziava risolutamente il cambiasismo manierista dalle intuizioni luministiche di Caravaggio; e le note altrettanto critiche di Berenson e di Venturi, rispetto ai quali, ricorda Magnani, si svolgeva già l'opposizione dell'interpretazione di George Isarlo. In part. Isarlo G., *Les précaravagistes*, in «L'Art et les Artistes», n.s., XXX, 157, 1935, pp. 259-260; Isarlo G., *Les peintre de la réalité au seizième siècle*, in «Connaissance des Arts», 35, 1955, pp. 38-43. Autori come Griseri A., *Una traccia per il Cambiaso*, in «Paragone». Arte, 7, 1956, n.75, pp.18-29; o Bologna F., *Inediti di Pellegrino Tibaldi : (antologia di*

Ci interessa ora mettere in rilievo due aspetti della prassi cambiasca. Uno è iconografico, l'altro è stilistico. Entrambe, però, trovano piena espressione in un atteggiamento artistico dimesso, proteso verso una sensibilità "negativa", votata alla sottrazione piuttosto che al fasto.

Punto di partenza inevitabile è l'intuizione proposta da Magnani nei suoi studi relativamente alla congiuntura del notturnismo di Luca e la pratica degli *Esercizi Spirituali* di Ignazio di Loyola. Lo studioso vedeva nella pratica meditativa gesuitica l'occasione più diretta, per fare dell'immagine religiosa il luogo di quella partecipazione diretta alla vita del Cristo che era il fine iniziatico primario dell'ascesi mistica e immaginativa gesuitica.

A questo proposito si può meditare su una sfumatura culturale sottile ma imprescindibile ai fini di una più precisa lettura del fenomeno. La presenza tra Genova e Milano di confratelli come Francesco Adorno, Benedetto Palmio, Giovanni Battista Velati di Fulvio Androzio o del carmelitano Angelo Castiglione mette in rilievo un dato interessante relativo alle forme della religiosità tridentina. Per quanto concerne l'ordine di Ignazio, la fine del XVI secolo era stata percossa dall'assemblea della Congregazione Generale che si era riunita nel 1594 per decidere del fenomeno mistico relativo alla figura, prestigiosa e colta, di Achille Gagliardi, esponente della fascia "zelante" più radicale ed innovatrice della compagine ignaziana. Questi zelatori rappresentavano una fronda misticeggiante, di calda ispirazione filippina, incline più che alla scolastica iberica dell'orientamento romano "farnesiano", a quell'agostinismo emozionale che era molto affine a quello dell'Oratorio e, quindi del Divino Amore, definito cioè dal loro retaggio più antico.

Tale propensione filo-filippina accomunava i maggiori pensatori religiosi che abbiamo citato, aveva naturali sbocchi nella cultura di Borromeo e si profilava secondo un'intensa concezione mistica "sentimentale" del religioso affine a quella teresiana e appunto oratoriana, intrisa di idee "in cui sembrano rigerminare forme e concetti di certe correnti riformistiche medioevali"⁹⁶¹. Nello studio delle forme storico-religiose del Nord-Italia, che di questa propensione spirituale aveva visto un più puntuale radicamento nonostante il centralismo politico-culturale vantato dall'ordine di San Ignazio, si dovrebbe fare capo, quindi, ad un approccio storico consapevole di queste sfumature interne. È facile che il "gesuitismo" di Adorno, e senza dubbio quello di Gagliardi, distasse di molto da quello di Acquaviva tanto che il *Breve compendio di Perfezione cristiana* di Gagliardi mostrava tangenze con una spiritualità mistica tedesca (Taulero), che non avrebbe mancato di incorrere negli indici dell'ordine⁹⁶². La spiritualità dell'"abnegazione" che ne derivava risulta in fondo

artisti), in "Paragone". Arte, 7.1956, n.73, pp.26-30. Si dicevano di sicuro contrari alla vicinanza naturalista, propendendo per un Cambiaso manierista. Ancora recenti spigolature si trovano negli studi di Calì M., *Aggiunte ai Notturmi di Luca Cambiaso*, in Vargas C., Migliaccio A., Causa S., a cura di., *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, Napoli 2011, pp.207-216. Il dibattito continua ad avere una certa vitalità se l'opera di Cambiaso, discussa spesso anche in rapporto al collezionismo, compare non raramente nelle mostre dedicate al Caravaggio o a esponenti del naturalismo seicentesco.

⁹⁶¹ Pirri P., *Achille Gagliardi, La Dama milanese, la riforma dello spirito e il movimento degli zelatori*, in "Archivum Historicum Societatis Iesu", n.1, 1945, p.38

⁹⁶² Sentimento pre-quietistico, peraltro, aveva anche il gesuita Baltasar Álvarez. Cfr. *Ivi*. Su questi temi si veda Stroppa S., *Achille Gagliardi e Giuseppe Biondo a Milano : le riflessioni sugli Esercizi Spirituali e la mistica*, in "Studia Borromaica : saggi e documenti di storia religiosa e civile della prima età

marginale rispetto agli orientamenti degli *Esercizi Spirituali* rigidamente intesi, e lasciava invece trapelare un indirizzo mistico più marcatamente contemplativo, alla maniera appunto di San Filippo Neri, che non a caso il Borromeo avrebbe voluto a Milano presso il Santo Sepolcro e con il quale tanto l'Adorno quanto il Palmio, tra i gesuiti, erano in ottimi rapporti⁹⁶³.

Allora tale ispirazione “zelatoria” pur non fungendo da etichetta storica, ci permette di rendere conto di un modo di sensibilità spirituale, ancorché mossa, fluida, cangiante, di certo non secondaria per cogliere la precocità con cui, proprio nel Nord-Italia si sarebbe dato il fattore artistico. Forse questo livello mette maggiormente a fuoco la connessione “fondamentale” tra la fortuna romana-oratoriana successiva (Giustiniani, Cambiaso, Caravaggio, Doria) del notturno seicentesco e la radice zelatoria settentrionale. Anche perché la componente mistica, che non mancava di avere precisi confronti con la mistica renana (la stessa che informava Juan de la Cruz) di Taulero (e quindi di Echkart)⁹⁶⁴, era prima di tutto una mistica del distacco, la quale per quanto letta in senso piuttosto morale ed ecclesiale dagli Ignaziani, interessava da un punto di vista simbolico e vitale la *notte* facendone, come aveva fatto Juan de la Cruz, il simbolo dell'anima *annichilata*. Non stupisce molto, quindi, che il *Breve compendio* di Gagliardi sarebbe stato pubblicato a Genova a metà Seicento come *Breve compendio della notte oscura*⁹⁶⁵. L'istanza pre-quietista che connota la propensione spirituale di Gagliardi, peraltro, avvalora in un certo senso l'interpretazione di Battisti, perché mette in evidenza, prima dello sviluppo del quietismo francese di ispirazione gesuitica, la definizione di un ideale religioso definito da una trazione verso la *notte*, verso la quiete, in un impulso ascetico e riformistico interiore.

Di notte spirituale questi autori scrivevano e parlavano facendone un rilevante strumento di meditazione e di sguardo interiore, si direbbe tanto iconico quanto an-iconico, secondo una

moderna”, 21, 2007, pp.307-328. Per il Borromeo aveva redatto un *Catechismo della fede Catholica*, Tini, Milano 1584.

⁹⁶³ Stroppa S., *Achille Gagliardi*, op. cit., p.318. La questione filosofica che sottende il problema è definita da queste parole della Stroppa: “I concetti di ‘annichilazione’, ‘spropriazione’ e ‘annegazione’ sono estranei, almeno in questi termini, alla tradizione esegetica degli *Exercitia* mentre rappresentano l'aspetto di più duratura e profonda influenza, anche terminologica, del Breve compendio di Gagliardi, fino a identificare una linea spirituale che a lui si richiama: una linea che non sarà quella preminente della Compagnia, che durante la sua quinta congregazione generale (1593) aveva dichiarato san Tommaso ‘doctor proprius’ della *Societas*, legandosi all'esattezza terminologica della teologia delle scuole, e che, annettendo strettamente la vita contemplativa alla vita attiva, rigetterà formalmente un'annichilazione intera di se medesimo vista come gradino dell'amor puro, che induce al pericoloso ‘rinunziamento della propria felicità eziandio celestiale’”.

⁹⁶⁴ I temi della povertà e della mistica del distacco era presente alla tradizione gesuitica nonostante l'orientamento generale dell'ordine, soprattutto dopo il Generalato di Everardo Mercuriano, non sarà affatto vicino al misticismo dell'annichilimento che in Taulero, stante la radice echkartiana, persisteva. Ciò nonostante fu il gesuita Pietro Canisio a tradurre le *Institutiones Taulerianae*, pubblicate a Colonia nel 1548. Sul tema del rapporto tra questi temi e la mistica che il Gagliardi produce nella Milano di Borromeo, si rimanda a Faesen R., *Achille Gagliardi and the Northern Mystics*, in Maryks R. A., *A companion to Jesuit Mysticism*, Brill, Leiden 2017, pp.82-111. Le *Meditazioni pie di Taulero* sono pubblicate in italiano a Firenze, Giunti 1572.

⁹⁶⁵ Stroppa, op. cit., p.313.

trazione culturale che non avrebbe mancato di informare le pratiche figurative anche del primo Seicento (Paggi, Vanni, Sorri, fino a Cappellino o a Casoni).

Partendo da questi imprescindibili, che abbiamo già visto fondamentali per la comprensione della funzione dell'opera religiosa, si vorrebbero indicare alcuni aspetti iconografici che si riescono a dedurre da opere letterarie facenti parte della cerchia che abbiamo indicato.

5.2. Il quotidiano

Uno dei quadri emblematici della fase di Luca Cambiaso che ci interessa è la *Sacra Famiglia* a lume di candela conservata a Palazzo Bianco (**fig.110**), databile alla metà degli anni '70 per l'affinità stilistica con l'*Adorazione dei Magi* della Cappella Zoagli in Portoria, databile alla metà dell'ottavo decennio.

Qui risalta in particolare il senso, unico nel panorama figurativo di quegli anni e forse riscontrabile solo nella cultura artistica nordica, del dettaglio domestico, capace di rintracciare i particolari di una dimora "filologicamente" umile, in cui la presenza della candela, più che avere un qualche significato simbolico, sembra soprattutto indire la debolezza fioca e appunto povera della famiglia di Gesù: come scriveva Pacheco a proposito della casa di Maria, "tenga un libro abierto y a un lado un candil de mesa, porque habiendose recogido de su labor al anochecer, es mas conforme a su pobreza"⁹⁶⁶. Certo una candela in una stanza buia evoca per ciascuno una condizione intimista di profondo silenzio e quiete maestosa. A ben vedere, però, di quiete nel dipinto di Cambiaso ce n'è ben poca. In primo luogo, appunto, siamo nel cuore della notte e tutta la Sacra Famiglia è sveglia. Nessuno sta dormendo. Gesù è allattato da Maria, le coperte della culla di legno in cui dormiva sono smosse, lasciano intravedere le lenzuola bianche. Si nota la foga tipica dei neonati quando si avvinghiano al seno materno. Giovanni pure è sveglio e si avvicina alla scena e, senza uscire mai dalla parte, reca con sé il suo sottilissimo bastone a forma di croce. Forse la quiete, però, non c'era nemmeno prima. Cosa fa, laggiù, Giuseppe se non lavorare nel bel mezzo della notte? Un lumino acceso scopre il suo profilo, è rivolto verso il muro, forse legge, comunque non dorme. Alto vicino alla candela il fuso domestico? Forse il bambino è stato svegliato dal lavoro continuo, di notte e di giorno, che il padre, la madre e pure Sant'Anna, per le condizioni di povertà in cui versavano, dovevano svolgere? Non è un po' troppo caotica questa casa di persone semplici? Una sola candela per molte persone: la tribolazione degli ultimi.

Questa severa ed umile asperità nella narrazione della vita di Gesù si inserisce pienamente nei tipi culturali proposti da gesuiti zelatori e dai barnabiti in quella cesura storica che stiamo osservando. Alcuni esempi possono disegnare meglio queste idee. Come diceva Bellintani, prima di tutto, Cristo nacque di notte, nel freddo e nel gelo del deserto di Betlemme, perché potesse iniziare subito a soffrire e a patire per i peccati delle genti. Non

⁹⁶⁶ Pacheco, *Arte de la pintura*, pp.231-233

diversamente nell'*Istruzione per meditare i Misteri del Rosario*, il citato Loarte sottolineava la continuità sorprendente durante la vita di Gesù della sua Passione, la meditazione della quale acquistava così un patente senso morale, rivolto all'umiltà dei costumi e, possibilmente, alla rinuncia ai beni estemporanei. Più in generale agisce l'idea di una attenzione (meditativa, immaginativa) focalizzata sulla vita di Gesù dalla Nascita alla Resurrezione, intesa come scuola di esercizio morale, specchio della coscienza che attende all'imitazione di Cristo. Tutto questo è molto evidente anche per Giovanni Battista Velati, che tra Genova e Mondovì fu predicatore nel corso degli anni '60 e che pubblicò più tardi un'opera per i tipi genovesi, l'*Introduzione alla vita spirituale, e perfezione christiana* del 1593⁹⁶⁷. Lì il gesuita propone negli esercizi del lunedì di meditare sulla povertà di Cristo portando l'attenzione sulla sua giovinezza, sulla stalla di Betlemme e sulla vita familiare dei primi anni. "E ben che il buon Giosepe suo padre si affaticasse con la sua arte, la Vergine Santissima con il filare e il cucire s'industriasse di guadagnare alcuna cosa, tuttavia dovendo pagare fitto e casa e di comperare il tutto a punta di denaro dovette essere molto quello che partirno e di mangiare e di bere e di vestire e forse il Signore andò mendicando di porta in porta con la sua madre": la dottrina che ne deriva in senso morale sarà allora il disprezzo del mondo, "l'affetto del dispregio delle cose del mondo"⁹⁶⁸. Non è quindi affatto un caso che sia proprio il contesto gesuitico-barnabito a produrre un'opera devozionale come *La Santissima vita del glorioso San Giosepe* redatta dal barnabita Paolo Morigia e pubblicata a Bergamo nel 1599. Qui i temi della vita domestica di Gesù e della sua famiglia, sebbene non siano descritti col sapore mesto di un notturnismo imperioso, diventano protagonisti di un'esperienza religiosa integrale, che spiega retroattivamente le scelte cambiaschesche, sebbene ne sviluppi in particolare la componente moralistica e simbolica. Giuseppe appare come modello di padre, di lavoratore, di vergine e di saggio. La sua è storia esemplare: nobile di nascita, infatti, svolge un mestiere povero. Dopo la fuga (notturna) in Egitto, sembra che la famiglia si sia stabilita ad Heliopoli, nella Thebaide, dove era talmente povera che, - sebbene Giuseppe fosse un falegname -, secondo Morigia non possedeva né un tavolo, né una sedia, né una lettiera, né tovaglie, né nulla; e mentre lui giorno e notte si affaticava nel lavoro, la Regina del Cielo, perfetta casalinga, "appresso filava, tesseva, cuciva e racconciava i panni e tutte le altre cose, così del cucinare, come di tener nette le masseritie e monda e polita la casuccia"⁹⁶⁹. Certo si può fare esperienza del tempo prolungato della notte in molti modi. In un altro quadretto, di scuola cambiasesco pubblicato già da Suida Manning, Maria è intenta a leggere a tutta la famiglia, radunata intorno a lei, il libretto di preghiere che tiene in mano, mentre in un infantile scatto di gioia il bambino tenta di toccare il libretto. Di notte infatti si prega. Certo era necessaria l'affettività pittorica di Correggio perché immagini di questo tipo prendessero corpo. Di Cambiaso conserviamo anche un disegno a Chatsworth (**fig.111**) che è precorritore di molte iconografie successive, soprattutto seicentesche: presentato già da Suida Mannings, a New York è conservata un quadretto con immagine di San Giuseppe nella bottega che, aiutato da Gesù che gli regge la

⁹⁶⁷ Velati G. B., *Introduzione alla vita spirituale, e perfezione christiana per ciascun stato in particolare, cioè de maritali, continenti, vedoue, vergini, e religiosi ...*, per gli heredi di Gir. Bartoli, Genova 1593

⁹⁶⁸ Velati G. B., *Trattato della vita spirituale*, p.521.

⁹⁶⁹ Morigia P., *La Santissima vita del glorioso San Giosepe*, Bergamo nel 1599, p.31.

candela, è costretto a lavorare di notte, mentre la moglie, preoccupata e tesa per le asperità dell'esistenza, con un moto cadenzato, li osserva scendendo la scala della sua casa. Come Morigia sapeva, "San Giuseppe essercitando l'arte del Legnaiuolo era sovente aiutato da Giesù, per paterna ubidienza"⁹⁷⁰ (da San Giustino Martire). È tarda notte e Giuseppe ci si presenta nel pieno dell'attività lavorativa. Gesù lo sostiene e lo aiuta, come lo avrebbe aiutato nei quadri di Gherardo delle Notti, di George de la Tour, di Trophime Bigot. Non manca, certo, una sfumatura simbolica. Si può notare, anzi, che il Morigia è molto attento alla desinenza allegorizzante della narrazione che lascia aperta ad una variante segnica molto forte:

"e ancora conveniva che San Giuseppe essercitasse quest'arte per essere il legno materia monda e bella che facilmente egli si riduce in ogni forma che si vole, oltre che quest'arte è bisognevole e commune a tutti gli stati, ma "in oltre fu cosa convenevole che San Giuseppe essercitasse quest'arte, essendo stato eletto tra tutti gli huomini giusti del suo tempo per padre, custode, e nutritore di Giesù Christo il quale è il vero legno della vita"⁹⁷¹.

I temi della Passione di Cristo, in quel momento dell'attività cambiasesca, riescono ancora meglio ad istituire una relazione diretta con il guardante per mezzo di escamotages scenici particolarmente semplici e sofisticati. Nella *Flagellazione di Cristo* di collezione privata (**fig.94**), per esempio, il tema iconografico del Cristo alla colonna si traduce, per mezzo della candela posta in primo piano, in uno scenario di pura e nuda meditazione, che quasi infatti sopravanza verso i nostri occhi, alla maniera di Sebastiano del Piombo ma rinunciando all'aristocrazia del prototipo di San Pietro in Montorio come volendosi fare presente varcando il confine del quadro. Associare la candela al "Cristo passo" implicava la ripresa dell'idea di Giulio Romano della *Flagellazione* notturna di Mantova, inserendosi in una tradizione che si sarebbe sviluppata in seguito, e la cui prova più interessante sta nelle due versioni del *Flagellato* già citato di Fabrizio Santafede a Napoli, giustamente fatte derivare dalla critica dalla *Flagellazione* di Capodimonte del Merisi ma assai vicine anche all'intuizione di Luca, del resto molto presente nelle collezioni della città partenopea.

Pagina successiva:

110. Luca Cambiaso, *Sacra Famiglia di notte*,
Genova Palazzo Bianco, 1575-1580

111. Luca Cambiaso, *Sacra famiglia di notte*,
Chatsworth Collection, Christie's London, July 3rd 1984

⁹⁷⁰ Morigia P., *La Santissima vita del glorioso San Giuseppe*, Bergamo nel 1599, p.31.

⁹⁷¹ Morigia P., *La Santissima vita del glorioso San Giuseppe*, Bergamo nel 1599, Si può notare un triplice livello ermeneutico: un piano narrativo che si sostanzia di quello educativo-morale a sua volta addensato di un valore mistico-trascedente: spiegati tutti dalle attività del Santo. Quando Giuseppe cura il legno, il legno è anche Cristo. Annotarlo significa aprire l'evento, raccontato secondo "natura" e "historia", ad una potente istanza trasformativa.



5.3. stile spirituale

Ad ogni modo, è chiaro come questa impronta a lume di candela raccogliesse le intenzioni poetiche che potevano scaturire dalla frequentazione degli ambienti di Portoria, in una prospettiva “zelatoria”, tanto orientata al coagularsi di indirizzi iconografici deducibili dalle opere letterarie di devozione, quanto anche un’intenzione linguistica peculiare, definita da quel suo estenuante “ascetismo linguistico” che è osservabile, al pari dei notturni, come una tappa del processo globale e soggettivo dell’artista, la sua creativa singolarità.

La questione è delicata e generale, e tocca le diverse sfere coinvolte nella pratica sociale tridentina perché attinge al problema più generale del linguaggio. In questo senso, si accoglie quanto scriveva Getto quando criticava l’idea di poter “far dipendere la vita dello spirito (e nel nostro caso potremmo parlare senz’altro, impiegando la terminologia cattolica, la vita della grazia), sempre intima e misteriosa da motivi estrinseci (e siano pure impegnativi e preoccupanti per un’anima religiosa come i canoni di un Concilio)”⁹⁷².

Si tratterebbe di guardare verso una profondità di intuizione creativa e poetica non determinabile solo dall’esterno del sociale, ma iscritta nel processo soggettivo dell’artistica in osmosi con l’atmosfera culturale che respira.

Di questo “negativismo moralistico”, il cui caso più eclatante è l’auto da fè “gesuitico” di Ammannati, si coglie il senso di un approfondimento *kenotico* dell’arte rinascimentale anche nei maggiori esponenti della grande tradizione di maniera: su tutti, chiaramente, il

⁹⁷² Getto G., *Letteratura...*, op. cit., p.225.

Michelangelo pietistico dell'ultima fase, o il Tiziano "iberico" degli anni '60 che dipingeva per il re di Spagna e la cui arte era condotta su un colorismo tanto esasperato nel tocco e nella macchia da essere quasi sempre segnatamente notturno, grave, avvolto di nebbie dense e coprenti. Non mancano d'altronde desinenze semplificatrici nell'opera di Tintoretto, che rinuncia allo spazialismo radicale degli anni '50 nella *Pietà* che realizza per i Gesuiti; oppure nell'arte che si sviluppa presso la Roma dei papi e di Alessandro Farnese, talvolta sulla scorta delle intuizioni maestose di Buonarroti, come mostra la notturna *Deposizione* del Vaticano di Lorenzo Sabatini, maturata muovendo dall'invenzione di Michelangelo⁹⁷³ o la michelangiolesca *Deposizione nel sepolcro e angeli* di Taddeo Zuccari realizzata per il Palazzo di Caprarola del Farnese.

Si tratterebbe, riflettendo sulle fonti del tempo, di una programmatica "trasfigurazione" del profano nel sacro, animata a partire dagli scritti precoci di Malipiero per terminare con le intenzioni linguistiche e poetiche di autori come Gaspare Fiamma o Bartolomeo da Saluzzo. Gli studi di Salvatore Ussia sono stati, a questo proposito, particolarmente chiari. Non si trattava di una banale sostituzione del profano in sacro; né di una meccanica purificazione del cristianesimo dal classico che gli era estraneo, ma di una vera e propria graduale traduzione dell'uno nell'altro, ovvero di una crescente spiritualizzazione dell'eredità antica, di una sua sublimazione⁹⁷⁴. Le *Muse del Parnaso* erano chiamate a diventare diventare le *Muse del Calvario*; Apollo delle liriche rinascimentali, il dio-Sole, poteva e doveva diventare il Cristo di Vittoria Colonna, Angelo Grillo o di Giambattista Basile, la *luce interiore* nelle tenebre dell'anima, la *luce* velata nelle tenebre della Passione. Il francescano Girolamo Malipiero, con il *Petrarca spirituale* (1536)⁹⁷⁵, era stato forse il primo ad aprire a questa tradizione letteraria poetica di riconfigurazione del *modo* del linguaggio in virtù del suo fine purificativo. Questa idea è al centro della dialettica tipicamente postridentina, e suggerisce in alcuni casi specifiche retoriche della *conversione* centrate, molto spesso sull'idea di una pauperizzazione consapevole dell'atto poetico.

Agostino Cupiti è chiaro nel parlare di uno "spiritualizar l'arie profane", di "tramutarle in spirituali": "riformare – scrive – i canti secolari, vani, profani, lascivi e disonesti, tramutandoli in divoti, onesti e spirituali"⁹⁷⁶. Il *Tempio armonico* di Giovenale Ancina riflette

⁹⁷³ Balzarotti V., *La Deposizione dimenticata di Lorenzo Sabatini in San Pietro in Vaticano e la diffusione del modello della Pietà Bandini di Michelangelo*, in Corso M., Ulisse A., *L'autunno della maniera*, Milano 2018, pp.79-86.

⁹⁷⁴ Ussia S., *Le Muse sacre : poesia religiosa dei secoli 16. e 17.*, Fondazione Achille Marazza, Borgomanero 1999.

⁹⁷⁵ Malipiero G., *Il Petrarca spirituale*, In Venetia : stampato per Francesco Marcolini da Forlì appresso la chiesa de la Trinità, 1536 del mese di nouembre. La seconda edizione del *Petrarca* risale al 1538 dallo stesso editore. Seguiranno le riedizioni più tarde, la cui cronologia è soprattutto l'indice della centralità del discorso sollevato dall'autore. Prima nel 1545; poi 1567, 1575 e 1581, 1587. Per la nota opera di Malipiero si rimanda allo studio di Quondam A., *Il naso di Laura, : Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Panini, Modena 1991; Cfr. Biffis M., *Le immagini del Petrarca spirituale (1536) : strategie retoriche e significati religiosi*, in Procaccioli P., Temeroli P., Tesei V., a cura di, *Un giardino per le arti : "Francesco Marcolino da Forlì" ; la vita, l'opera, il catalogo* ; atti del convegno internazionale di studi, Forlì, 11 - 13 ottobre 2007, pp.353-363.

⁹⁷⁶ Doglio M. L., *Scrivere di sacro : forme di letteratura religiosa dal Duecento al Settecento*, Ed. di Storia e letteratura, Roma 2014, pp.31-32.

la temperie culturale degli anni '70, in piena continuità con riflessioni già ben avviate nelle aggiornate cerchie intellettuali orientate verso un nuovo umanesimo cristiano: non diversamente si muovevano le liriche di Tansillo, le poesie sacre di Vittoria Colonna, le *Rime sacre* di Gaspare Fiamma, i *Sacri sospiri* di Angelo Grillo, tra i moltissimi.

È chiaro allora come la notte, rimessa al centro di un pensiero mimetico ora imprescindibile, permetta anche, con la sua bruma negativa e scura, di strutturare fisicamente nell'immagine una situazione percettiva e cognitiva che naturalizzi, spontaneamente, questo orientamento psicologico e interiore, immersa in una cultura che lo potesse intendere e capire. Lo spazio *kenotico* della notte, associato ai temi della Passione o del martirio, costituirà cioè un accordo simbolico aperto, intrinsecamente funzionale a costituire un "vedere" spirituale, un "sentire" spirituale.

Sotto il profilo artistico, sono aspetti che emergono molto bene nella trattazione moralistica che avevano sviluppato tanto il Gilio quanto il Gambara, ma che soprattutto in rapporto all'oratorio di San Filippo Neri svelavano un atteggiamento estetico incline a desinenze "popolari" e malinconiche, individuate proprio in quegli anni nella cultura devota primitiva, soprattutto in ambito poetico. Per Genova già lo Spotorno ricordava, a proposito di Ettore Vernazza e della figlia monaca Battista Vernazza, la rilevanza di testi letterari e devoti capaci di evocare l'antico: "le persone spirituali leggevano inoltre le laudi del B. Jacopone, le opere di S. Caterina da Siena; ed in Genova i trattati di frate Ugo Panziera che appunto verso il 1540 s'erano pubblicati in essa città; e da questi libri prendevano quel sapore di antichità che fa le scritture più vaghe, e più espressive"⁹⁷⁷. E se le *Laudi* di Jacopone erano state pubblicate nel 1558⁹⁷⁸ a Roma da Giovanni Battista Modio, entrato tra le fila del Neri e attivo sperimentatore letterario⁹⁷⁹, si può ricordare su tutti la produzione del frate Cacciaguerra, che scrisse un'opera egregia sopra l'utilità delle tribulationi, "del qual libro non so se un più giovevole sia uscito in luce al tempo nostro"⁹⁸⁰, i cui testi erano reperibili anche sul mercato ligure e godevano di ampia fortuna. A Genova fu pubblicato da Antonio Bellone nel 1558 il *Trattato della comunione* e molte delle lettere spirituali che il Cacciaguerra edita in diverse edizioni lungo gli anni '60 sono indirizzate ad Andrea Pallavicino con il quale era in ottimi rapporti⁹⁸¹; è testimoniano un contatto con un Salvago⁹⁸², segno che in qualche rapporto doveva pur esserci stato: nella sua vita compilata da Marangoni Andrea Pallavicini figura diverse volte come interlocutore ideale, forse un'amicizia lontana e da Genova giunse un Sacerdote che mise alla prova il nostro durante la cena con i confratelli⁹⁸³.

⁹⁷⁷ Spotorno G. B., *Storia letteraria della Liguria*, Genova, 1824-1858, tomo III, epoca terza, 1825, p.11

⁹⁷⁸ I Cantici del beato Iacopone da Todi, con diligenza ristampati, con la giunta di alcuni discorsi sopra di essi. Et con la vita sua nuovamente posta in luce.

⁹⁷⁹ Cassiani G., *Giovanni Battista Modio*, "Dizionario Biografico degli Italiani", Volume 75 (2011).

⁹⁸⁰ Così ne cita il Valier nel Filippo, *Dialogo della letizia cristiana*, 1817, p.15.

⁹⁸¹ Marangoni, *Vita del servo di Dio il P. Buonsignore Cacciaguerra ...*, p.146.

⁹⁸² Ci si chiede se avesse dei denari di un suo fratello in modo che potesse recuperarli, pp.157-158.

⁹⁸³ Marangoni, *Vita del servo*, op. cit.



112. Jacopo Tintoretto, *Pietà*, Venezia, Gallerie dell'Accademia (da Santa Matia dell'Umiltà.
 113. Lorenzo Sabatini, *Deposizione*, Vicariato, Città del Vaticano, già San Pietro 1573-4.
 114. Luca Cambiaso, *Cristo nel sepolcro*, collezione privata, 1575-1580

Si possono affiancare alle esperienze cambiasesche alcune parole, molto eloquenti, di questo esponente radicale dell'entourage filippino e barnabítico. Molto significativo è quanto scrive in un'epistola ad anonimo delle sue *Lettere Spirituali*, dove il Cacciaguerra paragonava la Scultura alla ricerca del divino e alla negazione di sé stesso, mentre la pittura veniva paragonata alla vanità peggiore di tutte le vanità. È inevitabile per noi vedere un raffronto con Michelangelo, morto poco prima che il Cacciaguerra approdasse in Roma al seguito di Filippo Neri. Come il pittore aggiunge colore su colore, vanità su vanità, così lo scultore svuota sé stesso, ed è persino scolpito da Cristo. Il Cacciaguerra racconta di come la Provvidenza divina gli avesse causato la perdita dei beni cui era attaccato per aiutarlo a liberarsi dell'attaccamento e disprezzare la catena cui si era vincolato nella giovinezza. Aveva, cioè, vissuto come fa il pittore: il quale dopo avere concluso la sua opera, "all'ultimo haverà fatto un'opera, che par che habbia sostantia e corpo et rilievo, ma in verità non ha né sostantia alcuna, ne corpo, ne rilieva niente; ma ha solamente una vana apparentia superficiale, simile alla vana apparentia del cartone, donde esso ha preso l'esempio"⁹⁸⁴. Lo scultore invece agisce in maniera inversa, togliendo piuttosto che aggiungere, dando vita ad un'opera finita e più duratura e anche più costosa, quindi più pregiata, che non si può trasformare ulteriormente aggiungendo colore. Il paragone "kenotico" ha un'origine neoplatonica che viene sottaciuta da Cacciaguerra⁹⁸⁵, e che è ribaltata direttamente sul Cristo scultore, il quale "adoprandolo nel principio della mia conversione sopra di me la mazza e scarpelli più grandi, hor levando da me un gran pezzo, cioè una buona parte della mia roba, e di là à poco un altro pezzo, facendomi in breve tempo divenire povero, tanto di roba, quanto di amici, nelle quali due cose io havevo posta tutta la mia speranza. La pittura deve essere dimenticata, si diventi anzi come l'uomo spirituale-scultore, che "leva sempre e mai non pone"⁹⁸⁶. Anzi, abbia "nel suo cuore Christo non fatto di belli colori, ma livido, lacerato e come leproso; Et tutta via studia più di formarlo, et di sentirlo di dentro, e dice fra se stesso; Io voglio abbandonare del tutto la pittura, che sempre colorisce, adorna et pone color sopra colore, e voglio diventar buono scultore, che sempre leva"⁹⁸⁷. Da questi passaggi si comprende come in certe cerchie

⁹⁸⁴ : "Il quale quando vuol fare una figura, s'immagina prima con che gesto l'ha da fare, e quanto lo vuol far grande. Poi ne fa un cartone, e poi pensa in che materia la vuol fare, e di che colori, e che adornamenti le vuol mettere attorno; et come egli hà trovato la tela overo tavola al suo proposito, comincia a darvi il gesso, e da poi hor mette un colore, hor un'altro, e molte volte leva uno e mette l'altro, e pone spesso color sopra colore, Et quando poi è finita la figura, l'adorna con qualche vezzo, o collana d'oro al collo, e le mette l'anelli in dito: et quando egli haverà ben fatto, et che haverà posti di molti colori sopra colori, all'ultimo haverà fatto un'opera, che par che habbia sostantia e corpo et rilievo, ma in verità non ha né sostantia alcuna, ne corpo, ne rilieva niente; ma ha solamente una vana apparentia superficiale, simile alla vana apparentia del cartone, donde esso ha preso l'esempio". Cacciaguerra B., *Lettere spirituali*, p.267.

⁹⁸⁵ "Ritorna in te stesso e guarda: se non ti vedi ancora bello, comportati come l'autore di una statua che debba risultare bella: questi toglie, raschia, leviga, ripulisce, fino a far apparire nella statua un bel viso. Anche tu toglì il superfluo, raddrizza ciò che è storto, a forza di ripulire quanto è oscuro, fallo brillare e non smettere di scolpire la tua propria statua, finché a te non risplenda il divino splendore della virtù, finché tu non veda la saggezza, alta sul suo sacro soglio". Plotino, *Enneadi*, I, 6, 9, ed. Bompiani, cit.

⁹⁸⁶ Cacciaguerra, *lettere*, p.269.

⁹⁸⁷ Cacciaguerra, *lettere*, p.269.

dovesse essere particolarmente avvertita l'esigenza di una pauperizzazione dell'arte che riflettesse, nella sua "de-creazione" (Weil) i tratti di un'attiva conversione interiore. Questa poteva essere centrata o sul recupero di formule medievali all'insegna di un "primitivismo" devoto nel quale si riconoscesse (e il tema catacombale non è affatto escluso⁹⁸⁸), anche in virtù di un rimando antichistico al linearismo bizantineggiante, un'eco icastico degli stili ieratici del passato⁹⁸⁹, oppure aderendo ad una mimetica povera che appiattendosi sul naturale faceva di questo, come intuiva anche Magnani, il movente e il ponte tra immagine e realtà, andando a connotare non solo i primi germogli di quella che sarà la svolta merisiana, ma anche aprendo ad una sensibilità del disvelamento e dell'ascetismo linguistico ampiamente attestabile.

Mettere al croce, ci ricorda Ussia, nel cuore della poetica cristiana significa, d'altro canto, meditare sulla possibilità abneganti del linguaggio in un'accezione tanto spirituale quanto ascetico-morale, in ultimo, secondo un'intenzione soteriologica. Il Cambiaso "gesuitico" degli anni '70 dimostra, nei notturni e nelle opere spirituali una forte prossimità con una "semplicità di stile e di parole piene di santa dottrina" (Getto)⁹⁹⁰, che si dimostrava pienamente coerente con le retoriche coeve, a Roma come altrove. Un caso simile, legato alla corte del Farnese, è quello del bresciano Lorenzo Gambara, che impersona uno dei volti più drastici della diabolizzazione dell'arte profana esacerbando, come scrive Weinberg, le premesse platoniche legate al rifiuto del "naturalismo" pagano⁹⁹¹ e trovando ancora nell'ascetismo dei Padri della Chiesa il modello più appropriato per la costruzione di un anti-ciceronismo della parola che sottendeva un rifiuto per il *mondo*⁹⁹². Anche il monaco Lorenzo de Villaviciente, più o meno negli stessi anni, poteva pensare l'oratoria come un male necessario, le affida il compito necessario e umile di convincere le persone ignoranti e volgari, e la può accettare solo in senso predicatorio, rivolgendola verso la conversione dei popoli e in funzione evidentemente anti-eretica⁹⁹³.

⁹⁸⁸ Il tema della riscoperta dei temi paleocristiani in ambito post-tridentino sta vedendo sempre più interessate analisi. Cfr, per esempio Röttgen H., *Modello storico, modus e stile : il ritorno dell'età paleocristiana attorno al 1600*, in Tosini P., a cura di, *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, Roma 2009.

⁹⁸⁹ E sarebbe interessante indagare quanto di "primitivo" ci sia nelle scelte pauperizzanti di Cambiaso. Non basta certo l'affresco della *Gloria della Trinità*, che ricorda l'impostazione arcaica del Trittico con *Madonna con Bambino e Santi* di Turino Vanni presso San Bartolomeo degli Armeni, o il semplicismo astratto di alcune composizioni tarde, quasi foppesche. D'altro canto il ritorno al Medioevo, che Zeri indicava come tratto peculiare del feudalesimo tridentino, toccava in forme diverse molte prospettive artistiche: si pensi al gusto paleocristiano che stava germogliando a Roma in quegli anni.

⁹⁹⁰ Getto, *La letteratura religiosa* in Bosco U., *Questioni e Correnti*, Martorati, Milano 1984 vol.III.

⁹⁹¹ Dalla *Tractatio*, vol.III;...verum Deum illum magnum Trinitatisque lumen cano magnosque angelorum hymnos, quibus propius stantes certatim Deum celebrant, cano etiam mundi concentum, et quidem praesentis vitae concentu longe prestantiorem; quae omnibus rebus ad unum finem properantibus, avide expecto. Cano insuper *immortalem Christi passionum gloriam*, quibus me, humanam formam coelesti admiscens, divinitate affecit.

⁹⁹² Weinberg, *a history of literary criticism*. *Tractatio de perfectae poëseos ratione di Lorenzo Gambara*. Gambara cfr. Lucio F., *Parola e immagine nel Rerum sacrarum liber di Lorenzo Gambara*, in *Visibile Teologia, Si rimanda al capitolo dedicatogli in Weinberg, A History of Literary Criticism*, p.305 e ss..

⁹⁹³ *De formandis sacris concionibus seu de interpretatione Scripturarum populari libri III*. Cfr. Fumaroli M., *l'età dell'eloquenza*.

In un clima fortemente legato alle tensioni austere e zelanti della riforma gesuitica, barnabitica e filippina tra Nord e Sud Italia, si coglie nel notturnismo di candela del Cambiaso, nella “luce mentale ed immobile che purifica l’intimità senza distruggerla”⁹⁹⁴ come appaia in ultimo un tentativo originale di spogliare l’immagine della sua ricercata sontuosità, tentare di privarla della *vanità* della *licenza* e della *sprezzatura*, un riconoscibile istinto kenotico in sintonia con il nuovo medievismo romano, ed anzi in una sintesi comprensibile di semplificazione spaziale e larvale colorismo veneto⁹⁹⁵. Come scriveva il mistico benedettino Louis de Blois, “abnegantes se sunt tamquam tabulae rasae ac nudatae terrenis imaginibus ad excipiendam vitae et mortis Christi imaginem”⁹⁹⁶.

⁹⁹⁴ Marcenaro C., *Introduzione a Luca Cambiaso*, catalogo dell’esposizione, Genova 1956.

⁹⁹⁵ Appartengono a questo periodo le due immagini di *Vanità* conosciute di Cambiaso, l’una anticamente appartenente alla collezione Sauli e oggi conservata presso il Museo di New Orleans, l’altra conservata in Casa d’Alba a Madrid. La presenza di immagini della Veritas come Vanitas a sfondo oscuro, soprattutto se collegate all’istanza meditativa che l’*imago mortis* compendia, è una delle più interessanti espressioni allegoriche della realtà che stiamo indagando. Per questi temi si rimanda a Stagno L., *Vanitas : percorsi iconografici nell’arte genovese tra Cinquecento ed età barocca*, De Luce Editori d’Arte, 2010, pp.31 e ss. Sulla prima vedere Cataldi Gallo M., La collezione Sauli e due lettere inedite di Orazio Gentileschi in “Ligures. Rivista di Artcheologia, Storia Arte e Cultura Ligure”, 2004, n.2; Per le schede delle opere si rimanda a Magnani L., Leonardi A., *Vanitas*, scheda n.40, nel catalogo a cura di Boccardo P., Boggero F., Di Fabio C., Magnani L., Bober J., *Luca Cambiaso. Un maestro del Cinquecento europeo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2007

⁹⁹⁶ Louis de Blois, *Opera*, p.420a.

VIII. Tenebra materiata

*Marmo, che'l mio tesor chiudi et ascondi,
Ben sei del ventre mio chiaro disegno.
Tu morto serbi quel celeste pegno,
Ch'ei chiuse vivo a' dì chiari, e giocondi.
Ei ne' suoi chiostri per lui puri, e mondi
Gli diè ricetta: e tu sei mondo, e degno.
In lui discese dal celeste Regno:
In te s'abbassa a luoghi imi, e profondi.
In te palese, in lui s'en venne occulto.
Ei fu chiuso ad ognuno e prima e poi:
Tu sarai di lui sol queto riposo.
Nel ventre fu concetto, in te sepolto.
Ma in questo son più chiari i pregi tuoi,
Ch'ei mortal l'ebbe, e' n te sia glorioso*

(Gabriele Fiamma,
Rime spirituali)

1. Pietre dipinte

1.1. Aspetti generali

Si percepisce intuitivamente che l'origine della pittura su pietra è qualcosa di misterioso, primitivo ed ancestrale, ed ha accompagnato gli uomini lungo la loro storia fin dai primordi della stessa attività mimetica⁹⁹⁷. Aver riscoperto nel corso del Rinascimento che gli antichi erano soliti realizzare opere d'arte su supporti lapidei aveva spinto un artista con il carisma della sperimentazione, Sebastiano del Piombo, a riproporre soluzioni nuovissime e impressionanti, tanto sul formato ridotto dei ritratti e delle immagini devozionali (la *Vergine saggia* su masonite della National Gallery di Washington, i diversi *Portacroce* su lavagna, come quello dell'Hermitage o quello del Prado) , quanto sul formato maestoso della pittura chiesastica⁹⁹⁸. Se abbiamo già ricordato i temi devozionali di Sebastiano in diverse occasioni, qui si tratta di assaporare la nascita di una novità tecnica densa di futuro. Prima

⁹⁹⁷ Alcuni aspetti di questo capitolo sono stati discussi al convegno internazionale organizzato presso l'Università di Macerata, dal titolo *Eloquent Images : evangelization, conversion and propaganda in the global World of the Early modern period*, a cura di Giuseppe Capriotti, Sabina Pavone e Pierre-Antoine Fabre (EHESS Paris, France). L'intervento aveva titolo "Splendori delle tenebre: 321 notti dipinte su pietra nella Verona di Agostino Valier". Atti del convegno in corso di stampa.

⁹⁹⁸ Una storia della pietra dipinta dall'antichità fino all'età moderna si può leggere in Casaburo M., *Pittura su pietra : diffusione, studio dei materiali, tecniche artistiche*, Nardini, Firenze 2017. Su Sebastiano del Piombo e la tematica della pietra si veda, tra gli altri, Cerasuolo A., *Sebastiano e la tecnica della pittura su pietra: moventi modalità e fini di una invenzione di successo*, in *Sebastiano del Piombo e la pittura su pietra : il ritratto di Baccio Valori : restauro e ricerche*, Edizioni Firenze, 2014, pp.47-55.

di tutto con la *Natività della Vergine* nella Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo, conclusa da Francesco Salviati nel 1554 dopo la morte del Luciani nel 1547⁹⁹⁹ (fig.115). Nell'ambito dell'intenso sperimentalismo cromo-luministico di quegli anni¹⁰⁰⁰, la pala Chigi avrebbe fatto scuola nell'arte romana di quegli anni, aprendo gli anni '50 all'insegna di un monumentalismo pittorico su pietra dalla notazione estetica grigio-scura. Lì Sebastiano lascia spoglie e ben visibili le sezioni ombrose della sua composizione, in modo che l'ombra dipinta dalla pietra, con il suo tono minerale, contribuisse a concretare i volumi dei corpi con la tiepida luminescenza diffusa, aggiungendo strati di colore tendenti alla monocromia, quasi interpretando, sulla pietra, quanto indicava l'Hollanda nella sua *Pintura antigua*: che l'artista partisse dai fondi scuri per dipingere con il bianco-luce i volumi dei corpi, li "realizzasse" nel colore sul vuoto-nulla di fondo.

Ne derivava un'opera grandiosa e profonda, plasmata di spazi vasti e lunghi in prospettive addensate di contrasti soppesati, dove le figure si staccano tenacemente in una simbiosi ispirata di contrappunti morbidi, che la pietra accentuava favorendo la novità di un *chiaroscuro* denso ma libero dell'eccesso del nero *atramento* di Raffaello o del Pippi¹⁰⁰¹ (quello della *Trasfigurazione* del primo, o della *Madonna dell'Anima* del secondo).

I primi dipinti su pietra avevano, comunque, dimensioni ridotte ed erano piuttosto riconducibili agli spazi del collezionismo o della devozione privata. Oltre ai quelli innovativi del Luciani (anni '30), molto indicativa era stata la *Natività* di Francesco Salviati su peperino realizzata per la cappella del Palio in Palazzo della Cancelleria a Roma: un notturno commissionato dal Cardinal Alessandro Farnese che già sfruttava appieno la tonalità scura della pietra per realizzare l'effetto cangiante delle figure radunate intorno al Bambino di luce¹⁰⁰².

Guardando all'impiego monumentale della pietra scura, Fabio Farnetti ha di recente restituito un ricco spaccato relativo alla diffusione della tecnica a Roma per il secondo tratto del XVI secolo: da Marcello Venusti in Sant'Agostino e Santa Caterina dei Funari, a Daniele da Volterra, Federico Zuccari, Giovanni De Vecchi, fino alle più ampie produzioni di Ludovico Cigoli, di Francesco Vanni, di Cristoforo Roncalli e del Passignano, dipinti spesso perduti, ma la cui documentata presenza storica dimostra la fortuna di tale tipologia nel momento di maggiore espressione della logica culturale e mecenatizia "tridentina"¹⁰⁰³, che sfociava per altezza e riuscita nella pala di Pieter Paul Rubens della Madonna della Vallicella per gli Oratoriani della Chiesa Nuova, dipinta su ardesia tra 1606 e 1608.

⁹⁹⁹ Vedere Scheda 54 in Strinati C., Lindemann B. W., Contini R., *Sebastiano del Piombo 1485 – 1547*: Museo Nazionale del Palazzo di Venezia e Roma, pp.226-229.

¹⁰⁰⁰ Cfr. Hall, *Color and meaning : practice and theory in Renaissance painting*, Cambridge University Press, Cambridge 1992

¹⁰⁰¹ In particolare, valgano gli studi di Hall M. B., *La Resurrezione di Lazzaro di Sebastiano e la sfida al colore di Raffaello* in *La Pietà di Sebastiano a Viterbo*, 27-41, o più in generale Hall M. B., *Color and meaning : practice and theory in Renaissance painting*, 1992.

¹⁰⁰² Cfr. Robertson C., *Il gran cardinale : Alessandro Farnese, patron of the arts*, Yale University Press, New Haven 1992. Interessante che lo stesso committente chiederà un altro notturno a Taddeo Zuccari con il *Cristo morto sorretto dagli Angeli* della Cappella di Caprarola, Palazzo Farnese.

¹⁰⁰³ Farnetti F., *Verso un censimento dei dipinti cinquecenteschi su pietra o lavagna*, in Arroyo Esteban S., a cura di, *Sebastiano del Piombo e la cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, Bruno Marrocchini e Claudio Seccaroni, Firenze 2010, pp.54-57.

Lo sviluppo dell'arte su pietra su scala monumentale e non è un processo di ampio respiro, quindi, che si radica nella prassi figurativa nel corso del XVI secolo, in particolare a partire dagli anni '40, e che trova una ulteriore accentuazione a cavallo tra i due secoli, soprattutto nei primi anni del Seicento. Questa forbice cronologica vede quindi una sostanziale fortuna dei temi su pietra a Roma, ma offre al contempo un interessante panoramica di pittura su pietra fuori dall'Urbe, altrettanto emblematica ed indicativa.

Tra i più importanti esperimenti di questo tipo vanno collocate le note ardesie di Tiziano per Carlo V d'Asburgo, una con *Ecce Homo* e l'altra con *Addolorata*, realizzate nel corso degli anni '40 del secolo dopo il viaggio a Roma ed oggi conservate presso il Museo del Prado di Madrid¹⁰⁰⁴. Si tratta di una tipologia pittorica molto diffusa, la cui presenza si estende soprattutto nel Nord-Italia negli ultimi decenni del XVI secolo. Nella *Cremona Fedelissima*, per esempio, Antonio Campi annota un *Crocifisso* su pietra realizzato per il re di Francia: "Essendo io stato introdotto da un suo principale gentiluomo nella Camera dove era ritirato col Duca di Ferrara, presentai à sua Maestà un quadro di pietra di Paragone, nel quale era depinto a oglio di mia mano Christo N. S. sopra la Croce, che fù dal predetto Rè con lietissima fronte ricevuto"¹⁰⁰⁵, quasi facendone segno di una regalità altera comunicata attraverso la scelta del minerale. Alessandro Lamo ricorda almeno quattro pietre dipinte da Bernardino Campi e reperibili invece a Milano:

"Fece al medesimo Illustre Sig. Marc'Antonio nello stesso tempo sopra pietre da paragone un Crocifisso, la Faccia del nostro Signore, e due Pietà. Uno di questi quadri, e la Faccia sodetta esso Signore mandò a donare all'Eccellentissimo Marchese d'Ayamonte, Governatore dello stato di Milano, i quali tanto gli piacquero, che volle conoscere Bernardino [...] Furono questi Quadri veduti in Milano, dal R. Prior della Certosa e da Don Matteo Rivolta procuratore di esso convento..."¹⁰⁰⁶.

In area lombardo-cremonese Carlo Urbino o Simone Peterzano, Enea Salmeggia o Luca Cattapanè, sono tutti attivi nella produzione di oggetti di tal fatta. Gio Paolo Lomazzo si era impegnato a dipingere una *Crocifissione* su pietra di lavagna per Giulio Claro senatore di

¹⁰⁰⁴ Su queste pietre di Tiziano si rimanda al saggio recente di Nygren C. J., *Titian's Ecce Homo on Slate : Stone, Oil, and the Transubstantiation of Painting*, The art Bulletin, Volume 99, number 1 (March 2017), pp. 36-66.

¹⁰⁰⁵ Campi Antonio, *Cremona Fedelissima Città*, Cremona, 1585, p.LII.

¹⁰⁰⁶ Lamo A., *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura et pittura*, Crémone, Christoforo Draconi, 1584, p. 102. A questi dati deducibili dalle fonti si uniscono molteplici testimonianze inventariali dipanate tra XVI e XVII secolo che rendono conto di una produzione nemmeno troppo diradata. Per questi dati si rimanda in particolare agli studi di Marco Tanzi, in particolare Tanzi M., *Una lavagna cremonese del Cinquecento*, Kronos, 5-6, 2004, p. 45-58 e Tanzi M., *Cremona 1560-1570 : novità sui Campi*, Bollettino d'Arte, janvier-février 1994. Il tema è ricco e fecondo: un approccio molto utile perché orientato in termini inventariali si riscontra nel bel lavoro di Collomb A.L., *Splendeurs d'Italie : la peinture sur pierre à la Renaissance*,

Milano (1569)¹⁰⁰⁷. Non lontana dalle opere dei Campi si può ricordare la piccola pietra di paragone con *Crocifissione* conservata presso il Palazzo Ducale di Mantova, che sembra dedotta dal modello di Fermo Ghisoni dipinto per la chiesa di Sant'Andrea per la Cappella Nuvoloni (1558). In Liguria, oltre un dubbioso lavoro di scuola cambiasca su scala monumentale¹⁰⁰⁸, è nota la produzione della bottega dei Semino, più incline a formulazioni di stampo romaneggiante¹⁰⁰⁹. Nella Roma papale, è conosciuta la produzione di lavagne dipinte da parte del toscano Ludovico Cardi e di Domenico Passignano¹⁰¹⁰. In parallelo agli sviluppi del notturnismo figurativo su tela in grande e piccolo formato, era soprattutto il Veneto luogo di pittura su pietra, perfettamente esercitata dalle botteghe di Jacopo Bassano a Bassano del Grappa, di Alessandro Maganza a Vicenza, o di Jacopo Palma il Giovane a Venezia¹⁰¹¹. Tra Cremona, Mantova, Verona Vicenza e Venezia, la novità su pietra nera aveva precise coordinate iconografiche, e rifletteva un momento peculiare delle ricerche stilistiche degli artisti dell'area veneta e padana.

Come scrive Stefania Mason, “in questo clima è naturale che la pietra nera trovi grande fortuna in particolare per opere di piccole dimensioni e in gran parte incentrate su momenti della *Passione di Cristo* destinate alla devozione privata, in cui vengono in certo qual modo miniaturizzati schemi compositivi concepiti per pale d'altare”¹⁰¹². Da un punto di vista stilistico, la specificità di tali produzioni risiede nell'idea di sfruttare la rilevanza cromatica della pietra nera di lavagna o di paragone, in alcuni punti lasciata spoglia, ad indicare nella tenebra dipinta dalla natura l'ombrosa atmosfera notturna del racconto¹⁰¹³. Gli artisti veneti avevano del resto elaborato una raffinata tecnica pittorica su pietra, che non solo ne sfruttava i fondi in termini espressivi, ma ne faceva – soprattutto in una fase di pratica avanzata – la circostanza ambientale, si direbbe scenografica, per la messa in scena di una dialettica luministica di forte impatto visivo, animata dai lumi artificiali. Secondo Carlo Ridolfi, per esempio, Felice Brusasorci sottolineava la capacità di “formare divozioni e

¹⁰⁰⁷ Giuliani M., Sacchi R., *Per una lettura dei documenti su Giovan Paolo Lomazzo, “istorito pittor fatto poeta”*, in Kahn-Rossi M., *Rabisch : il grottesco nell'arte del Cinquecento ; l' Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, Skira, Milano 1998, pp.323-335, p.330

¹⁰⁰⁸ La pietra monumentale di *Madonna degli Angeli con Santa Chiara e San Bernardino da Siena*, monastero del Santissimo Sacramento, Genova.

¹⁰⁰⁹ Si veda il più recente lavoro di Serando M., *L'ardesia e i pittori genovesi. Edicole, pale e sagome dipinte, “Kermes”*, 2019, p.110 e ss. Si rimanda ai testi di riferimenti per la cultura lapidea ligure, in part. Terminiello G., *Pittura su ardesia*, in Boccardo P., *Del dipingere e scolpire in pietra*, Genova 1985, pp.45-55.

¹⁰¹⁰ Lo testimonia il Baglione G., *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio 13. del 1572. In fino a' tempi di papa Vrbano ottauo nel 1642. Scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate all'eminetissimo, e reuerendissimo principe Girolamo card. Colonna*, Andrea Fei, Roma 1642 pp. 153 e p.332.

¹⁰¹¹ Sulla contestualizzazione della produzione lapidea veronese nel più ampio contesto dell'arte veneta si rimanda a Marinelli S., *Pittura su paragone veronese*, in Bona Castellotti M., *Pietra dipinta : tesori nascosti del '500 e del '600 da un collezione privata milanese*, Federico Motta editore, Milano 2000, pp.27-33.

¹⁰¹² Mason S., *Pittura “poco men che eterna” o “finta di notte”. Dipinti su pietra tra Roma e Venezia*, in “ArtItali”²³ (2017), pp.109-118, p.112.

¹⁰¹³ Ibidem.

poesie, valendosi talora del nero della pietra medesima in vece dell'ombra delle figure”¹⁰¹⁴. È soprattutto la nota testimonianza di Van Mander, che fu nell’Urbe negli anni ’70, a dirci la precoce fortuna del genere, quando appuntava la presenza, proprio a Roma, di scene della *Passione* di scuola bassanesca, “tutte tinte di notte, dipinte su pietre nere, nelle quali i raggi della luce, provenienti da fiaccole, candele e lumi, erano tracciati sul nero della pietra con dei tratti d’oro e poi verniciati”¹⁰¹⁵. Siamo a conoscenza di un vasto numero di oggetti, e ancora molto sembra da scoprirsi attraverso il mercato dell’arte. Per quanto riguarda l’arte dei Bassano, le opere più citate sono le lastre in pietra del Museo Nacional de Catalogna, tra cui spicca per notorietà la *Crocifissione* con Cristo radioso. Di Alessandro Maganza si può ricordare la *Flagellazione* su ardesia conservata presso il Museo Diocesano di Vicenza. Molto significative sono le pietre dipinte di Jacopo Palma il Giovane come il *Cristo morto con angeli* di collezione privata milanese o il *Cristo flagellato a lume di torcia* del Museo di Bloowington (Indiana)¹⁰¹⁶. Tutti gli artisti citati sono particolarmente impegnati della realizzazione di dipinti a lume notturno di grande e piccolo formato, quasi la pittura su paragone fosse il naturale prolungamento dell’arte su tela. Le pietre dei Bassano, dei veronesi, di Palma, dei cremonesi, in generale, sono quasi tutte connotate da tematiche di ordine religioso, secondo una prospettiva già annotata dalla storiografia ma che resta in attesa di essere studiata¹⁰¹⁷. Se infatti già in Sebastiano del Piombo era forte la componente devota delle sue lavagne con *Portacroce* l’arte veneta successiva mostrerà una maggioritaria tendenza alla rappresentazione di scene legate alla vita di *Cristo*, e in particolare alla *Passione*, come indicando una peculiarità strettamente devozionale veicolata attraverso l’impiego di tale materiale lapideo. I *Cristi* di Sebastiano, le *Passioni* di Bassano, le *Pietà* di Brusasorci, di Palma o di Maganza, per non parlare di quel diffuso fermento artistico-spirituale che si irradia nei centri e nelle periferie dell’Italia della Riforma cattolica, mostra una concordanza inattesa e una sorta di sintesi tra la scelta di effetti artistici all’insegna di drammatismi chiaroscurali tipici della fase che stiamo studiando e la modalità innovativa della pietra per realizzarli.

¹⁰¹⁴ Ridolfi C., *Le Maraviglie dell'arte: ovvero le vite de gl'illustri pittori*, voll.2, Venezia 1648, II, p.120.

¹⁰¹⁵ È stato Alessandro Ballarin ad avere focalizzato l’attenzione su questo punto nodale della prima fortuna critica di Bassano, che funziona anche come preciso termine cronologico, determinando chiaramente il momento di già avviata diffusione degli stilemi bassaneschi fuori dall’orbita veneziana, secondo una fortuna che si spinge nei territori dell’Impero e dell’Europa, con particolare fortuna, non è un caso, nella Spagna di Filippo II. Vedere Ballarin A., *Bassano*, Bertinello, Cittadella 1995. Sulla fortuna spagnola, a margine, si veda Ruiz Manera J. M., *Los Bassano en España*, Fundación Universitaria Española, Seminario de Arte e Iconografía "Marqués de Lozoya", Madrid 2011.

¹⁰¹⁶ Ci si riferisce alla fotografia conservata la Fototeca del KunstHistorisches Institut di Firenze, relativamente all’ardesia, lì attribuita ad Alessandro Turchi. Il Palma era amico del teatino Francesco Savioni. Fu attivo per con la *Pentecoste* la chiesa dei teatini di San Silvestro al Quirinale, per i teatini di Napoli e del meridione.

¹⁰¹⁷ Parlando di Alessandro Turchi, già Federico Zeri notava il suo particolare uso del “paragone nero” per suggerire atmosfere misteriose e spirituali. Si può ricordare la trascrizione della conversazione tenuta da Zeri F., *Dipinti su pietra in una singolare collezione privata*, in Bona Castellotti M., *Pietra dipinta*, op. cit., 2009, pp.231-242. Interessanti anche alcune appuntate considerazioni di Mason S., *pietra*, op. cit., p.110.



115. Sebastiano del Piombo, *Natività della Vergine*, Roma, Santa Maria del Popolo in Cappella Chigi, 1547-1554

1.2. Terze nateure

Nell'economia del nostro discorso questo punto è di grande interesse perché tocca il problema dell'oscurità mettendone in risalto una particolare variante morfologica, la cui fortuna si addensa propriamente nell'arco cronologico che ci stiamo elaborando. La fortuna critica della pietra nera, anzi, corre in perfetto parallelismo rispetto alla diffusione storica del dipinto a lume notturno, non solo dimostrando ulteriormente l'assunto di un interesse crescente per questi sfuggenti e preziosi effetti di ombra, ormai abbastanza attraenti da favorire persino la nascita di una inedita tipologia "materiale" di produzione, ma inducendo anche ad osservare la relazione tra la componente meditativa presente al dipinto religioso e la fattualità materica dell'oggetto, in modo da rispettarne in un certo senso l'originaria peculiarità religiosa. Tale delicata questione è stata sospirata di recente da diverse frange

della critica storica e antropologica, anche alla luce dei risultati più nuovi degli studi relativi alla *Materialikonologie*¹⁰¹⁸.

Come dice Lehmann:

“Materials’ visual and haptic qualities guide the choice of subject matter, personal and period style as well as aesthetic perception. Their physical properties afford the development of tools and technologies for and by artists who transform materials into depictions and representations. Their value make them political actors as they embody power and splendor, while a lack of value may turn them into symbols of sobriety in theological disputes”¹⁰¹⁹.

Si tratta infatti di leggere la relazione tra una specifica componente morfologica, dettata qui da oggetti già “naturalmente” segnati da determinate connotazioni estetiche e fisiche, e il valore sociale, teologico, simbolico che quella materia densa veicolava, soprattutto se coniugata con determinate forme iconografiche o rappresentative. Nell’ipotesi di Christopher Nygren, di Elena Calvillo o di Fabio Barry¹⁰²⁰, la complessa permeabilità tra materia e significato porta a comprendere la scelta artistica del minerale di supporto inteso come “strumento plastico” capace di veicolare, in rapporto all’immagine che l’oggetto reca dipinta, una rete di valori mobilitati *in primis* dalla sua connotazione visiva: la pietra “attiva una serie di tropi poetici e teologici”¹⁰²¹ che arricchiscono le possibilità interpretative del soggetto, costruendo un intreccio di sensi (simbolici, analogici, mistici) che fa affiorare nell’incontro di immagine materiale e oggetto-supporto, “una densità di essere

¹⁰¹⁸ Si vedano gli studi di Raff T. *Überlegungen zur Methode der Materialikonologie : Rozważania na temat metody ikonologii materiału*, in Lipińska A., *Materiał rzeźby*, Wrocław 2009, pp.217-228. Confronta il paragrafo numero 4 di questo capitolo. Cfr. anche Seib G., *Grabmale aus Holz und Metall : Materialikonographie und Materialikonologie*, in AA.VV., *Grabkultur in Deutschland*, Berlino 2009, pp.379-394. Di questa *material turn* della cultura scientifica contemporanea sono piena espressioni, tra gli altri, lo studio di Elkins J., *The Object Stares back*, Simon & Schuster, New York 1996, e soprattutto Gell A., *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford 2013. Per una contestualizzazione del metodo si veda il testo introduttivo di Jurkowlanec sotto citato. Nella selva di scritti recenti sulla materia dell’arte e sulle conseguenze concrete di una storia dell’arte materiale, si possono leggere i saggi pubblicati in Lehmann A-S., Scholten F., Chapman H. P., a cura., *Meanings in Materials, 1400-1800*, Brill, Leiden – Boston 2013, in particolare i saggi di Lehmann A-S., *How materials make meaning*, pp.7-25; Jonckheere K., *Images of stone : the physicality of art and the image debates in the sixteenth century*, pp.117-147; Dekoninck R., *Between denial and exaltation : the materials of the miraculous images of the Virgin in the Southern Netherlands during the seventeenth century*, pp.149-174. Molto significativo l’intervento di Lehmann A-S., *The matter of the medium : some tools for an art-theoretical interpretation of materials* in Anderson C., Dunlop A., Smith P. H., a cura di., *The matter of art, materials, practices, cultural logics, c. 1250 – 1750*, Manchester Univ. Press, 2015.

¹⁰¹⁹ Lehmann, *How materials...*, op. cit.

¹⁰²⁰ Si vedano: Nygren C., *A Stone Through the Window of Art History Paintings on Stone and the Legacy of Pictorial Illusionism*, in “Steinformen”, 2019, pp. 75-96;

Nygren C., *Titian’s Ecce Homo on Slate : Stone, Oil, and the Transubstantiation of Painting*, in “The art bulletin”, n.99 (2017), pp.36-66; Barry F., *Painting in Stone’: Early Modern Experiments in a Metamedium*, “The art bulletin”, Vol. 99, n.3 (2017), pp.30-61; Calvillo E., *‘Un paragone con oro su’ : material innovation, invention and Sebastiano del Piombo’s papal portraiture*, in Baker-Bates P., Calvillo E., a cura di., *Almost eternal : painting on stone and material innovation in early modern Europe*, Brill, Boston-Leiden 2018, pp. 103-127

¹⁰²¹ Nygren, *Titian’s Ecce Homo*, op. cit.

supplementare relativa al suo essere visuale” (Bonne)¹⁰²². Tale permeabilità non è affatto estranea alla circostanza tridentina che stiamo analizzando, costituendo anzi un territorio concettuale particolarmente fertile per rimettere a tema, con la pietra nera, la virtù talismanica della notte che la natura vi rappresenta, contemplandola all’interno della dinamica relazionale che vi viene innestata.

Il tema di tale virtù agente era del resto ereditato dall’antichità, già percepibile in Plinio¹⁰²³, e ripreso da molti scrittori medievali e rinascimentali. Alberto Magno, per parlare di una grande autorità della Chiesa e la cui opera sui *Segreti della Natura* era stata riedita in italiano nel 1557, scriveva che erano la *forma* e la *specie* di una pietra preziosa a determinare la vera causa delle sue virtù agenti e dei suoi “poteri”¹⁰²⁴, già istituendo un nesso sottile tra la forma e la sua “agentità”. Non diversamente Ludovico Dolce rincalzava l’idea di una *forma complexionata, attiva*, sulla base delle influenze astrali, della sagomatura naturale dell’oggetto lapideo, ma anche dello stesso lavoro umano, che poteva essere neutro oppure, in un certo senso, agire sul materiale per incanalare con la forma appropriata le energie della pietra¹⁰²⁵. In età tridentina, nella Bologna di Gabriele Paleotti vigeva una tendenza allegorizzante degli elementi naturali che era stata pienamente sviluppata da Ulisse Aldrovandi in un’opera maestosa, il *Musaeum metallicum*, demandata ad interpretare, come in una vasta enciclopedia universale, il significato simbolico, morale e mistico, di oggetti, piante, animali e pietre di tutto il mondo conosciuto, come a voler attuare una straordinaria opera di lettura del libro della natura sui diversi piani della sua valenza segnica¹⁰²⁶. Tra XVI e XVII secolo si stavano del resto moltiplicando i lavori su tale soggetto, animati da un’atmosfera di apprezzamento per i temi della *terza natura* che collezioni di tutta Europa, tra Praga, Firenze e Napoli rappresentavano prestigiosamente¹⁰²⁷; tra i moltissimi, il trattato *De Gemmis* di Gerolamo Cardano, i più tardi trattati eclettici di Athanasius Kircher, su tutti l’*Arte Magnetica* e il *Mundus Subterraneus*, ma anche l’*Historia Naturale* di Gerolamo Imperato: opere caratterizzate da una vocazione universalistica ed erudita, particolarmente attratte dal

¹⁰²² Bonne, *Entre l’image et la matière*, 88.

¹⁰²³ Si veda Plinius Secundus, *Gemme e pietre preziose : libro XXXVII*, a cura di Chiara Lefons, Sillabe, Livorno 2000.

¹⁰²⁴ Alberto Magno, *De’ secreti di natura, ò della quinta essentia, libri due de cose minerali et metalliche: libri cinque*. Il tutto tradotto da M. Pietro Lauro, presso Giovanni Battista Sessa, Venezia 1557, p.76 e ss. Per esempio: “Confutate adunque le sopradette opinioni diciamo con Costantino e alcuni altri come la virtù della pietra è causata dalla specie o forma sostanziale di essa. Ma sonovi alcune virtù de’ misti che hanno per causa le cose che gli compongono e alcune dependono dalla sua specie. Et vedesi questo meglio, o più chiaramente”.

¹⁰²⁵ Dolce L., *Trattato delle gemme che produce la natura; nel quale si discorre della qualità, grandezza, bellezza, & virtù loro. Compositione di m. Lodouico Dolce*, da lui in tre libri diuiso, Sessa, Venezia 1617, su questo tema vedere p.18 e ss.

¹⁰²⁶ Aldrovandi U., *Musaeum metallicum in libros 4 distributum Bartholomaeus Ambrosinus ... labore, et studio composuit cum indice copiosissimo*, Bernia, Bologna 1648. Per una lettura di queste sfaccettature paleottine è chiaramente imprescindibile il lavoro di Prodi P., *Il Cardinale Gabriele Paleotti : (1522 - 1597)*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1959.

¹⁰²⁷ Valga sempre lo studio di Lugli A., *Naturalia et mirabilia : il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d’Europa, Mazzotta*, Milano 1983. Cfr. Rinaldi A., *La ricerca della ‘terza natura’*, in Fagiolo Dell’arco M., a cura di., *Natura e artificio : l’ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Officina, Roma 1979, pp. 154-175.

compendio naturalistico e spinte a interrogare la componente magica, appunto talismanica della materia¹⁰²⁸.

All'interno di questo contesto, l'accezione religiosa che abbiamo notato essere prioritaria nella fortuna storica della pietra nera, poteva trovare una più profonda legittimità simbolica. Perciò se, come vuole Jean Claude Bonne, "l'intrication de l'image matérielle avec son objet-support lui confère une densité d'être supplémentaire par rapport à son être visuel, qui n'est pas sans affinité avec la chose"¹⁰²⁹, il notturnismo su pietra dell'arte veneta di fine XVI secolo costituisce un interessante spazio di prova e analisi, in virtù del percorso finora tracciato.

Per guardare più da vicino questi elementi, concentreremo l'attenzione sulla fenomenologia del dipinto su pietra nera a Verona tra XVI e XVII secolo. L'arte atesina si dimostra per noi interessante in primo luogo in virtù della forte azione pastorale del vescovo Agostino Valier, alla quale saranno dedicati i prossimi paragrafi, che ci inserisce ancora una volta nel laboratorio intellettuale borromeo ma da una prospettiva trasversale, con caratteristiche autonome e originali. In secondo luogo, in tale contesto, non si sviluppa se non raramente una tipologia pittorica in notturna paragonabile a quella degli altri centri (paragonabile, cioè, all'interesse di un Campi o di un Cambiaso, tra i tanti), se si eccettuano alcune importanti elaborazioni pittoriche, comunque fortemente polarizzate (Flacco, Brusasorci, Bernardi in particolare). Eppure proprio la specificità di gusto tenebroso dei paragoni dipinti, esercitata da diverse botteghe a partire dai secondi anni '80 (Farinati, Brusasorci, Ottino, Turchi, Bassetti, Creara, etc.), rende eloquente la loro sacrale specificità. In questo senso, con una produzione che sembra maggioritaria rispetto anche a quella delle città vicine, Verona rende conto, nella fase calda del tridentino pastorale e omiletico, di un notturnismo *sui generis*, devozionale e lapideo, quasi una spirituale "terza natura a lume di notte".

¹⁰²⁸ Comprendendo un più generale livello di compenetrazione tra l'arte e la natura, non stupisce come il dibattito sulle immagini avesse compreso il tema della "virtù" significativa delle pietre, anche in opere patentemente controversistiche come il *De Imaginibus* di Bruno o nel *De Templo Salomonis* di Sedelius.

¹⁰²⁹ Bonne, op. cit., p.88.

2. Veronensia

2.1. Tra Giberti e Valier

Rispetto ad altre personalità della riforma cattolica post-tridentina, come l'eroico Carlo Borromeo o lo scolastico Roberto Bellarmino, il controversista Gabriele Paleotti o lo storico filippino Cesare Baronio, il filosofo-vescovo Agostino Valier non è stato al centro, se non più recentemente, delle indagini storiche relative alla religiosità tardo-cinquecentesca italiana¹⁰³⁰. Eppure Verona, città di cui il Valier fu vescovo dal 1565 al 1606, fu uno dei teatri più importanti per la messa in pratica sociale e religiosa dei decreti del Concilio di Trento, e il Valier uno dei più attivi e intelligenti scrittori e teorici del suo tempo, con all'attivo circa centoventi trattati di ordine teologico, filosofico e devozionale e una rispettabile fama umanistica suffragata dagli studi giovanili presso l'università di Padova e dalle importanti relazioni, avviate già a Roma presso l'Accademia delle Notti Vaticane e poi mantenute lungo l'arco della sua esistenza, con quelli che saranno i protagonisti e i fabbricatori della cultura cattolica dell'ultimissimo Rinascimento italiano¹⁰³¹: oltre ai Borromeo e a Filippo Neri, da Nicolò Ormaneto a Francesco Panigarola, da Mattia Bellintani a Sperone Speroni, Silvio Antoniano e Guglielmo Sirleto tra i moltissimi¹⁰³². La

¹⁰³⁰ Si ricorderanno in seguito, sui diversi aspetti, le opere di riferimento. Bastino qui alcuni riferimenti basilari sulla personalità e sulla cultura del vescovo Valier. Da ultimo si può vedere il saggio di Negruzzo S., *Le cardinal Augustin, un humaniste au service de la Contre-réforme*, "Seizième Siècle", No. 11 (2015), pp. 259-273; 74 ; Antonini L., *Carteggio inedito di Agostino Valier vescovo di Verona (7 maggio 1583-2 ottobre 1584)*, Verona, Archivio storico Curia diocesana, 2012; Pulliapilly C. K., *Agostino Valier and the Conceptual Basis of the Catholic Reformation*, "The Harvard Theological Review", Vol. 85, No. 3 (Jul., 1992), pp. 307-333; si vedano inoltre, per le scelte episcopali del Valier e la sua politica religiosa, Tacchella L., Tacchella M. M., *Il Cardinale Agostino Valier e la riforma tridentina nella diocesi di Trieste*, Editrice Arti Grafiche Friulane, Udine 1974; Mantese G., *Il card. Agostino Valier (m. 1606) e l'origine delle Compagnie della Carità*, Archivio Veneto, vol. 40, 1970, p.5-26. Più in generale si rimanda a Ederle G., *Dizionario cronologico bio-bibliografico dei Vescovi di Verona. Cenni sulla chiesa veronese*, Verona edizioni di Vita Veronese 1965, pp.74-79; ; Cipriani G., *La mente di un inquisitore. Agostino Valier e l'Opusculum* De cautione abhidenda in edendis libris, Nicomp, Firenze 2008. la cultura umanistica del Valier è stata al centro di diversi studi: Tomezzoli C., *Agostino Valier (1531-1606) fra "Humanitas" e "Virtutes": il periodo dal 1554 al 1561*, in "Studi storici Luigi Simeoni", vo.XLV (1995), Verona 1995, pp.145-172; Santinello G., *Politica e filosofia alla scuola di Rialto: Agostino Valier in Tradizione e dissenso nella filosofia veneta fra Rinascimento e Modernità*, Antenore, Padova 1991, pp.116-139. L'opera che meglio riassume, studia e commenta queste problematiche è la recente Patrizi E., *Pastoralità ed educazione: l'episcopato di Agostino Valier nella Verona post-tridentina (1565-1606)*, 2 voll., FrancoAngeli, Milano 2015.

¹⁰³¹ Il Valier aveva redatto l'opuscolo sull'Accademia pubblicato nel 1748 da Merello nell'edizione milanese delle *Noctes vaticanae seu sermones habiti in academia a S. Carolo Borromeo Romae in palatio vaticano instituta*.

¹⁰³² Sul rapporto tra Valier e la realtà culturale romana, si può vedere anche Martinelli V., *Notizie su Agostino e Pietro Valier Cardinali di San Marco, veneti a Roma* : su le vicende dei due ritratti berniniani in marmo da Roma a Venezia, in Strinati C., a cura di, *La regola e la fama*, op. cit., 1995, pp.98-107.

profonda attività di riforma spirituale che venne messa da subito in atto dal Valier agiva su un terreno sociale che ereditava, attraverso gli episcopati di Lippomanno prima e di Navagero poi¹⁰³³, l'esempio luminoso del genovese Giovanni Matteo Giberti, vescovo di Verona tra 1524 e 1543 e riconosciuto già nel XVI secolo come il più intelligente pioniere del riformismo cattolico in Italia.

Il Giberti aveva dato fondo ad un progetto di rinnovamento e di riforma della chiesa veronese nuovo nel clima dell'Europa del conflitto religioso di primo Cinquecento, e riuscito a tal punto da costituire un esempio collaudato ed esportato in seguito in altre realtà sociali, tra cui spicca quella della Milano di Carlo, che si ispirò al Giberti su diverse questioni. L'idea che il vescovo fosse residente in città per poter gestire e controllare direttamente la sua diocesi, la riforma del metodo della Visita Apostolica posta al cuore di una pratica di verifica ed amministrazione dei territori e delle realtà locali (con attenzione tanto alla disposizione e al luogo dell'Eucarestia quanto allo stato delle anime della popolazione), il rinnovamento dell'ideale del presbitero alla luce di necessarie doti morali e intellettuali, l'invito alla cittadinanza nella costituzione di oratori e confraternite che favorissero l'epidermico radicamento del culto tra la popolazione laica – e in questo spicca l'introduzione dell'Oratorio del Divino Amore –, l'avviata riforma dei monasteri femminili¹⁰³⁴; furono tutti aspetti emblematici di un'operazione sistemica sul tessuto culturale e sociale della città, alimentata in particolare da un lavoro di editoria e di divulgazione religiosa che costituiva un *unicum* per il suo tempo, e anticipava con un'aurorale visione il complesso delle azioni tridentine successive¹⁰³⁵. Spiccava da parte del vescovo soprattutto la gestione di eterogenee sinergie culturali e sociali, che facevano da sfondo, costruivano e diffondevano la prospettiva di pensiero ideale che sostenesse l'operazione nel suo insieme. La centralità della conoscenza e della spiegazione (anche pubblica in volgare) della Sacra Scrittura aveva condotto alla stesura di opere che, per un pubblico colto e semi-colto, ponessero i fondamenti di una pre-riforma diffusa. Si pensi all'attività di autori come Tullio Crispolti, che fu anche membro del Divino Amore e redasse per Giberti, tra le altre cose, una raccolta di *Sermoni* (1530) adatti ad accompagnare il suo pensiero nel tessuto laico della città¹⁰³⁶, si pensi ad Adamo Fumano, canonico della Cattedrale di Verona poeta e dotto traduttore di San Gregorio e di San Basilio Magno¹⁰³⁷, o al filologo Galeazzo Florimonte, uno dei primi traduttori di Aristotele e vicino a Reginald Pole in viaggio in Francia e in Belgio per lo scisma di Inghilterra¹⁰³⁸. Si pensi, poi, alla rilevanza che ebbe la pubblicazione delle opere dei Padri del deserto nel Veneto del tempo,

¹⁰³³ Per una storia della chiesa veronese si rimanda a Cervato D., *Verona sacra : dalle origini al 1630*, primo volume di due, Verona 2000.

¹⁰³⁴ L'*Opera Omnia* di Giberti, che racchiude il senso e la prospettiva ideale in cui questi lavori si inseriscono, è stata pubblicata nel corso del XVIII secolo: Ballerini G., Ballerini P., *Io. Matthaei Giberti episcopi Veronensis ecclesiasticae disciplinae ante Tridentinum synodum restauratoris solertissimi opera*, Hostilia 1740 (prima ed. Verona 1733).

¹⁰³⁵ Per una sintesi efficace ed immediata si rimanda a Turchini A., *Gian Matteo Giberti*, "Dizionario Biografico degli Italiani", Vol.54 (2000).

¹⁰³⁶ Petrucci F., *Tullio Crispolti*, "Dizionario Biografico degli Italiani", Volume 30 (1984).

¹⁰³⁷ Pastore A., *Adamo Righi*, "Dizionario Biografico degli Italiani", Volume 87 (2016).

¹⁰³⁸ Per questi temi si può vedere Gian Matteo Giberti vescovo di Verona 1989; gli amici dell'umanista di claudia adami; Brugnoli, *L'arte al servizio del culto*. Dario Cervato sui collaboratori

e che a Verona proprio con il Giberti trovava importante sostegno¹⁰³⁹. A tale umanesimo riformatore, per il quale vale tanto l'idea strutturale di un'autoriforma morale interiore per ciascuno sostenuta da una riforma sociale pratica della Chiesa, non era mancato un programmatico accompagnamento artistico, addensato in fertili azioni di committenza pittorica e architettonica a quelli che erano i principali artisti della città. Giberti era stato committente di Giulio Romano, e fu vicino, come vescovo, a Domenico Brusasorci, il più abile pittore atesino, padre di quel Felice Brusasorci che sarà invece attivo per il Valerio, alla fine del XVI secolo. Imprescindibile esempio quindi, per lo stesso Carlo Borromeo, il Giberti fu anche indiretto ispiratore del progetto delle *Instructiones*, quando fece del Duomo di Santa Maria Assunta il fulcro del suo progetto culturale-artistico, e il simbolismo eucaristico che si esplicitava con la riedificazione del presbiterio della chiesa, tanto cristocentrico quanto mariano, è esemplare di un atteggiamento estetico dai profondi risvolti futuri, chiaramente non solo veronesi¹⁰⁴⁰.

Il riformismo gibertiano non avrebbe impedito, comunque, il successivo insorgere di tensioni ereticali molto forti, sfociate nell'evento emblematico del processo del 1550, quando caddero sotto il giogo dell'Inquisizione anche personalità che erano stati esponenti della cerchia del vescovo¹⁰⁴¹: in un clima pervaso da una sostanziale ambiguità che attendeva la nascita di nuove modalità religiose, i circoli assiepati intorno al Giberti non erano stati del tutto esenti – come non lo saranno quelli borromaici – da implicazioni sottilmente eterodosse, e la presenza ricorrente in Verona di personalità vicine ad autori come Marcantonio Flaminio o Pietro Carnesecchi (per un certo momento anche direttamente interessati all'opera di Riforma della città), non deve stupire a fronte della posizione mediana che, date le assonanze culturali con gli Spirituali (abbiamo visto una tangenza del Florimonte con il Pole), la stima per il futuro apostata Bernardino Ochino, e i rischi corsi da amici come il Cicogna o il Castiglione, testimoni di una fase delicata di passaggio, non ancora categorizzabile secondo etichette fisse. Resta il fatto, in sé

¹⁰³⁹ Il Giberti era intervenuto in prima persona per il finanziamento della prima opera stampata in città, da lui stesso curata – il *Commentario alle epistole di San Paolo* scritto da San Giovanni Crisostomo – alla quale si aggiunsero poi molte opere di filosofi cristiani antichi, tra cui, oltre ai citati Giovanni Damasceno o Eutimio Zigabeno¹⁰³⁹, già costituendo un fondamento culturale specifico, orientato alla riscoperta dei “primitivi” cristiani, contraddistinti da corde di ascetismo monastico.

¹⁰⁴⁰ Vedere i diversi saggi contenuti degli Atti del convegno su Gian Matteo Giberti, 2012, tra cui in particolare Agostini M., *L'altare e il tabernacolo del vescovo Giberti nella cappella grande del duomo di Verona*, in Agostini M., Baldissin Molli G., a cura di., *Gian Matteo Giberti (1495 - 1543)*, Cittadella (PD) 2012, pp.147-153; Zamperini A., *Lo specchio della riforma : gli interventi sull'architettura religiosa di Giberti attraverso i verbali delle visite pastorali*, in *ivi*, pp.163-176; Olivato L., *Michele Sanmichele e il riassetto architettonico della cappella grande del duomo di Verona*, in *ivi*, pp.141-146. Risultano imprescindibili, oltre al citato lavoro di Adriano Prosperi, *Tra evangelismo e controriforma*, op. cit.; gli studi di Brugnoli P., *Architettura sacra a Verona : dal secolo 15. al secolo 18.*, Banca popolare di Verona, Verona 1980, pp.405-408; Conforti G., *Gian Matteo Giberti, Giulio Romano e il Duomo di Verona : arte, evangelismo e riforma nel Cinquecento*, in “Studi storici Luigi Simeoni”, n.52, 2002, pp. 85-100; Serafini A., *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona : 2, gli affreschi di Francesco Torbido*, in “Venezia Cinquecento”, 1998, n.15, pp.21-142 e Serafini A., *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona : il programma, il contesto*, in “Venezia Cinquecento”, 1996, n.11, pp.75-161. Per alcuni appunti legati alla committenza gibertiana si rimanda al capitolo II.1. di questo scritto, a proposito della *Flagellazione* di Giulio Romano.

¹⁰⁴¹ Si veda Tacchella L., *Il processo agli eretici veronesi nel 1550*, Brescia 1979.

emblematico, che un papa inquisitore come Pio V si diceva ancora preoccupato delle sacche eretiche che ancora negli anni '60 rendevano Verona, cerniera geografica e culturale tra il Nord e il Sud: un luogo strategico estremamente problematico.

D'altro canto la presenza sul territorio veneto-lombardo del pieno Cinquecento di personalità che appartenevano alla cerchia di Giberti e che sarebbero stati attivi nella costruzione della visione ecclesiale post-tridentina allinea, a Verona come altrove, questi primi risvolti riformistici alla temperie successiva: Adamo Fumano, Nicolò Ormaneto, Vincenzo Cicogna, Alberto Lino, Giovanni del Bene, Maffeo Albertini, Pier Francesco Zini, Angelo Castiglione, Filippo Stridonio, sono tutti partecipi di questo clima, intercettando in particolare, soprattutto con gli anni '60, la realtà riformistica che si stava preparando a Milano, guidata da Carlo Borromeo¹⁰⁴². Se già durante l'episcopato di Navagero i nessi tra Milano e Verona si erano fatti sempre più fitti, fu con l'elezione al soglio vescovile di Agostino Valier, voluta tanto dalla Repubblica di Venezia quanto sostenuta presso Pio IV dal Borromeno, che si prepararono i proficui presupposti per uno degli snodi più significativi della compagine italiana tridentina. Ad ogni modo, come l'attività del citato Crispolti – nel frattempo entrato in contatto con il Paleotti e in amicizia con il Cacciaguerra e con gli altri dell'orbita filippina –, non avrebbe mancato di dare frutti spirituali e devozionali lungo tutta la portata del secolo avendo nelle edizioni veneziane di fine Cinquecento la prova di una decisiva continuità, l'atmosfera atesina era stata determinata lungo quei decenni dal ribollire dall'azione pastorale e omiletica di molti degli autori finora ricordati in altre circostanze geografiche. Spicca per esempio, fin dal suo legame con Giberti, l'attività del già ricordato carmelitano genovese Angelo Castiglione, che nonostante i trascorsi riformati (il calvinista Celso Martinengo lo accuserà aspramente di avere tradito la vera fede: quella eretica) sarà tra i più attivi controversisti della cerchia di Borromeo¹⁰⁴³. Insieme a Nicolò Ormaneto, Alberto Lino di San Sebastiano, il Binardi, e altri, assistiamo ad un continuo scambio di personalità tra la Verona di Navagero e la Milano di Borromeo¹⁰⁴⁴. Il chierico Alberto Lino, molto legato alla famiglia aristocratica dei Pellegrini, avrebbe lasciato al seminario di San Sebastiano dei propri libri di teologia, dimostrandosi legato alla corrente gesuitica che in città era stata inserita dal Valier nel 1572¹⁰⁴⁵. Vincenzo Cicogna, che intorno agli anni '40 era stato tra i rappresentanti della corrente romana degli Spirituali, anche noto come oratore e scrittore, oltre a vantare

¹⁰⁴² Agostini M., Baldassin Molli G., a cura di., *Gian Matteo Giberti (1495-1543) : atti del Convegno di studi*, Biblos, Cittadella 2012; vedere spt. Marchi G.P., *Umanisti a Verona al tempo del vescovo Giberti*, in *ivi*, pp. p. 89-97.

¹⁰⁴³ Sul Castiglione, che abbiamo già visto predicatore e scrittore tra Genova e Milano, si può leggere Biondi A., *Angelo Castiglione*, "Dizionario Biografico degli Italiani", Volume 22, (1979)

¹⁰⁴⁴ Cfr. in particolare Zamperini A., *Tra Badile e i Brusasorci: Cristoforo Sorte e i richiedenti asilo della bottega degli amici*, in Salgaro S., a cura di., *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, pp.413-441. Sul tema della cerchia gibertina, e poi legata al vescovo Bernardo Navagero, ritorna anche Franco M. T., *Il secolo inquieto : appunti e note attorno alla storia della Chiesa e della vita religiosa a Verona al tempo di Cristoforo Sorte*, in Salgaro S., a cura di., *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, pp.145-200, in part. pp. 186 e ss.

¹⁰⁴⁵ Testamento di Alberto Lino: A.S.Vr., *Testamenti* b.172 n.635.

rapporti con gli aristocratici Della Torre, era tra i più attenti collaboratori del Valier, soprattutto come scrittore¹⁰⁴⁶.

2.2. Verona tridentina

La sincera vicinanza che il Valier ebbe con i due principali vescovi milanesi, Carlo e Federico Borromeo, mette del resto a fuoco la coordinata culturale in cui si inserisce la sua intenzione programmatica¹⁰⁴⁷. Come sottolinea Cyriac Pullapilly, la vocazione filosofica di Valier era espressa in un'ampia e ramificata opera umanistica nella quale, “intellectually, Valier strived to bring about a reconciliation between the Aristotelian-Thomistic philosophy, which was generally discarded by the humanists of the fifteenth and sixteenth centuries, and the humanist revival of Platonism”, con inevitabili accenti stoici; incardinando le mosse di riformisti e le urgenze ecclesiali e pastorali del tempo entro i margini precisi di una tradizionale visione del mondo¹⁰⁴⁸. Da un punto di vista pratico la programmatica ripresa delle istanze avviate dal Giberti è coordinata su tutti i fronti con la Milano di Borromeo, con la Bologna di Paleotti, con la Cremona di Sfondrati, quasi dando voce ad una rete unitaria di investimento culturale e pastorale tanto fondato su solidi e unitari presupposti concettuali quanto poi declinato secondo modalità di volta in volta ragionate sulle eterogenee realtà particolari. Applicando i decreti del Concilio e sfidando le ancora gremite presenze ereticali che preoccupavano le autorità religiose, il Valier promosse un programma giocato, citando Simona Negruzzo, “entre deux modèles ecclésiaux ... qui lui étaient également chers, celui de Charles Borromée, sévère, et celui de Philippe Neri, joyeusement plus simple : deux modèles pastoraux de l'Église du xvie siècle que Valier assumait en les réconciliant, pour proposer une espèce de ‘voie moyenne’ de l'action contre-réformis”¹⁰⁴⁹. Collaborando con il Borromeo per la messa a punto di una letteratura

¹⁰⁴⁶ sono conosciute due sue opere pubblicate, i *Sermones*, stampati presso Andrea Arrivabeno a Venezia, 1563, e le *Enarrationes super Psalmos*, del 1567 (Pasquati, Padova), entrambi caratterizzati da toni e soggetti di evidente afferenza controriformata. Su Vincenzo Cicogna si possono radunare diversi scritti che offrono una panoramica interessante su questo personaggio e sulla sua collocazione sociale, tra i più significativi rappresentanti della Verona religiosa post-conciliare. Zamperini A., “Un quadro autentico di Domenico Brusaporci” e altre cose : note per la committenza veronese tra Cinque e Seicento, in “Magna Verona vale”, 2008, pp. 391-404, in particolare pp.391-394. Per il Cicogna nel suo contesto si veda Conforti G., *Villa Della Torre : l'architettura, i mostri, il tempio ; iconografia e itinerario morale nel Cinquecento*, in “Annuario storico della Valpolicella”, n.19, 2002/2003 (2003), pp. 241-266. Il contatto con i Della Torre inerisce del resto un clima spirituale di preciso orientamento spirituale. L'inventario di Vincenzo si può liberamente consultare sul sito dell'Archivio storico veronese, www.davr.it.

¹⁰⁴⁷ È sempre utile il lavoro antologico di Tacchella L., *San Carlo Borromeo ed il card. Agostino Valier* (Carteggio), Istituto per gli Studi Storici Veronesi, Verona 1972.

¹⁰⁴⁸ Pullapilly C., op. cit., p.313.

¹⁰⁴⁹ Negruzzo S., op. cit., p.261.

devozionale e omiletica adeguata alle sfide della chiesa tridentina Valier era stato anche protagonista del rilancio letterario¹⁰⁵⁰, sostenendo molte pubblicazioni editoriali¹⁰⁵¹.

Anch'egli al centro di una assortita rete di amicizie (alcune le conosciamo già: oltre al Castiglione l'Adorno, oltre all'Ormaneto il Bellintani) animò la socialità religiosa della città agendo prima di tutto sulla realtà confraternale e favorendo, su basi ben avviate, le opere di Carità in stretta affinità con la classe aristocratica, direttamente coinvolta (Della Torre, ai Pellegrini, ai Giusti). Si pensi al sostegno della devozione e del culto dell'Eucarestia, anche attraverso l'inserimento delle processioni del *Corpus Domini* e la fondazione di confraternite apposite¹⁰⁵²: per esempio la *Confraternita del Santissimo Sacramento* con relativo *Collegio delle Quaranta Ore*, introdotto nel 1571 dal Valier insieme a Carlo con il fine principale di venerare il Corpo di Cristo, intonata ad un clima austero e penitenziale, per cui i membri "coi digiuni, con le lagrime, e con l'astinenze incalorivano la divozione"¹⁰⁵³. Il Seminario di Verona, finalizzato a costruire una diversa idea di sacerdote, fu aperto il 23 gennaio del 1567 nel convento di Sant'Antonio, e fu affidato molto presto alle cure dei Gesuiti, che vi risiedettero fino al 1606, fin tanto che abbandonare i territori della Repubblica di Venezia fino al 1656¹⁰⁵⁴. Si consideri inoltre che l'introduzione di questo ordine iberico, presente alla città soprattutto grazie ai continui passaggi di uno dei maestri dell'ordine, Francesco Adorno, a Verona anche predicatore, corre parallela ai rafforzamenti della presenza cappuccina, solo con Valier stabiliti in Santa Croce non senza l'appoggio di presenze nobiliari. o l'affermazione in città dell'ordine sacerdotale per eccellenza, quello dei Teatini, i cui fondatori erano amici del Valier fin dalla giovinezza, per non parlare dei Frati Minimi in San Francesco, in assidua vicinanza alla famiglia Giusti, su cui torneremo¹⁰⁵⁵.

¹⁰⁵⁰ Per il Borromeo Valier stese il *De rhetorica ecclesiastica ad clericos libri tres Augustini Valerii* nel 1574 (Delle Donne, Verona) e mise a punto un complesso di prediche che fungessero da esempio per i predicatori, la cui versione è rimasta manoscritta in Biblioteca Ambrosiana, a Milano. Il Valier fu anche l'autore di una biografia del suo amico Valier A., *Vita Caroli Borromei Card. S. Praxedis, archiepiscopi mediolani item opuscula duo Episcopus et Cardinalis ab Augustino card. Veronae conscripta, Veronae, apud Hieronymum*, 1586.

¹⁰⁵¹ Durante il suo episcopato le editorie di Discepolo e di Delle Donne sono molto attive nella stampa di testi, soprattutto di carattere devozionale, ma non solo. Su questo tema si rimanda a F. Riva, *Tipografi ed editori dal 1472 al 1800*, in *Cultura e vita civile a Verona*, Verona 1979, pp. 344, 348 s.; Cfr. Carpanè L., Menato M., *Annali della tipografia veronese del Cinquecento*, 2 voll., V. Koerner, Baden-Baden 1992, 1994.

¹⁰⁵² Per il *Corpus Domini* cfr. Spagnolo L., *la festa del Corpus Domini in Verona*, Verona 1901

¹⁰⁵³ Compendiosa Instruzione dell'origine, fondazione e progressi del Ven. Collegio della Santissima Orazione delle Quarant'ore nella ven. chiesa Corpus Domini già S. Luca di Verona, consacrata alla maesà augustissima del Santissimo Sacramento, in Verona per Francesco Rossi, Stampator a S.Eufemia, MDCLXXXV, p.XIII.

¹⁰⁵⁴ Si guardino le pagine dedicate ad Agostino e ad Alberto Valier da Dario Cervato, *Verona sacra: profilo di storia della Chiesa veronese*, Della Scala, Verona 2000, vol.1, pp.300-306. Un'opera irrinunciabile è ormai Patrizi E., *Pastoralità ed educazione*, cit., che nel complesso studia e approfondisce con precisione ed acume storico i più livelli intersecanti del programma valeriano sul fronte soprattutto politico e sociale.

¹⁰⁵⁵ Oltre ai testi già citati sulla prassi riformistica di Valier, si rimanda all'opera ormai imprescindibile Elisabetta Patrizi che ripercorre con dovizia di particolari e ottimi apparati documentari tutto questo processo: Patrizi E., op. cit., 2015.

2.3. Valier e l'arte

Nella cornice delineata l'emersione di una tecnica figurativa lapidea indirizzata da tematiche spirituali risulta senza dubbio interessante.

Nonostante la Verona valeriana risponda in forme inedite alla ramificata ed eterogenea panoramica socio-culturale del Nord-Italia, il tema storico-artistico relativo ad un'arte tridentina che adegui linguaggio e formulazioni stilistiche alla prassi devozionale e liturgica, sembra lasciare ancora spazio a ricerche ed indagini. Nel bellissimo lavoro di Elisabetta Patrizi, per esempio, la questione artistica è a mala pena accennata per l'obbligato riferimento all'attività del pittore Felice Riccio detto il Brusasorci presso il Palazzo episcopale, ma non ritaglia nel discorso della pedagogia valeriana una funzione specifica¹⁰⁵⁶, cosa tanto più di spicco rispetto ai moventi artistici che avevano trovato a Milano o a Bologna più decisa attuazione da parte dei loro vescovi. Tanto il Borromeo scrisse le *Istruzioni*, e il Paleotti il *Discorso sulle immagini sacre*, quanto invece il Valier, sebbene fecondo letterato, non sembra essersi dimostrato particolarmente interessato alla questione artistica. Se "al modello romano fortemente centralizzato di attuazione dei decreti tridentini, venivano ad affiancarsi, se non contrapporsi, le iniziative periferiche che nelle istituzioni locali trovavano il loro punto di forza e vigore", come appunta Maria Teresa Franco ribadendo l'affinità culturale di Verona rispetto ai gemelli centri settentrionali, il comune intervento morale, istituzionale e dottrinale, didattico o educativo non si mostrava nell'area atesina all'insegna di una svolta figurativa particolarmente esplicita¹⁰⁵⁷. Le affinità che la studiosa vedeva tra la prospettiva riformata di Cristoforo Sorte e le opere tardo-cinquecentesche di Tintoretto, Campi e lo stesso Brusasorci aprono certo spiragli per meditare sulle affinità di taluni stilemi visuali e l'episcopato valeriano, ma non lo interrogano frontalmente¹⁰⁵⁸. Valeria Rainoldi, che discute la committenza del vescovo a Domenico e Felice Brusasorci, per la sala capitolare, soprattutto sul fronte iconografico, la inserisce in un ampio contesto di tensione religiosa in rapporto alle correnti ereticali venete (in particolare luterane ed anabattiste), sottolineando l'integrazione dei due pittori nel contesto di riferimento del Valier. A Domenico il presule aveva commissionato la serie con 108 vescovi del salone sinodale, rispecchiando una specifica tradizione iconografica che era ben radicata anche all'interno del collezionismo controversistico di impostazione rinascimentale (si pensi al Chacón¹⁰⁵⁹) e che sfociava qui in stilemi ornamentali che il soggetto del dipinto rendeva inevitabilmente meccanici e ripetitivi, senza la possibilità di una adeguata sperimentazione di forma o di stile che tenesse l'altezza di un momento epocale¹⁰⁶⁰. Che Domenico fosse comunque un pittore di riferimento della cerchia aristocratica ruotante intorno al Valier è attestato da molti studi, che hanno sottolineato la

¹⁰⁵⁶ Patrizi E., op. cit., vol.I, p.369

¹⁰⁵⁷ Franco M. T., op. cit., p.193.

¹⁰⁵⁸ Cfr. ivi, pp.198-200,

¹⁰⁵⁹ Cfr. Herklotz I., *Alfonso Chacón e le gallerie dei ritratti nell'età della controriforma*, in Tosini P., *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, Gangemi, Roma 2009, pp.111-142.

¹⁰⁶⁰ Cfr. anche Zamperini A., *Gli affreschi della sala sinodale : i paesaggi di Domenico Brusasorci per Agostino Valier*, in Zivelonghi G., a cura di., *La cattedrale di Verona tra storia e arte*, Verona 2006, pp.181-201.

sua vicinanza non solo direttamente al vescovo, ma a committenti di alto rango cittadino, tra cui spiccano Giovanni Serego, Isotta Della Torre o Giovanni Del Bene, per non parlare degli importanti sbocchi ruotanti intorno alle commissioni della Mantova gonzaghese¹⁰⁶¹. Felice, figlio di Domenico, che sarà tra i protagonisti dei capitoli che seguono, avrebbe portato a termine i vescovi della Sala Sinodale e nel corso degli anni '90 terminava le ante dell'organo della Cattedrale, la cui immagine con i *Funerali della Vergine* (**fig.116**), sull'esterno delle portelle è vero e proprio capolavoro di magniloquenza manierista, che mostra una sintesi *grande* di affastellata maestosità di corpi, raccolta da Giulio Romano non senza dosature tizianesche raccolte dagli improvvisi e dipanati colpi di luce, e una fiorentina cupezza piatta, soffusa in un fondo grigio opaco, su cui spiccano tanto la folla stante e un po' rigida, degli Apostoli e degli Angeli¹⁰⁶², mentre la prosecuzione dell'attività di Felice entro questo solco sociale ne mette in rilievo l'assonanza rispetto a queste frange di alta società veronese¹⁰⁶³. Non è parso del resto che le committenze di Valier si coniugassero con una non meglio definibile urgenza di riforma artistica o rispetto al basso continuo dell'arte veronese ad altare, che non mostra oscillazioni risonanti lungo gli ultimi decenni del Cinquecento: l'idea di una sostanziale carenza di attenzione verso il fatto artistico da parte delle autorità ecclesiastiche atesine potrebbe essere spiegata, del resto, a partire da un atteggiamento meno rigorista o dogmatico sul tema, che non trova infatti espressione o commento in nessuna delle opere principali del Valier: uno sguardo "umanistico" senza

¹⁰⁶¹ Su questo aspetto accenna anche Sergio Marinelli problematizzando tale relazione in rapporto all'arte profana di Domenico. Marinelli S., *Diversi aspetti di Domenico Brusasorci*, "Artibus et historiae", n.55, anno 2007, parte I, pp. 99-104. Già nella mostra curata da Magagnato nel 1974 figuravano i quadri ordinati per la cattedrale mantovana da Ercole Gonzaga nel 1552 (quelli di Domenico insieme a Farinati e a Del Moro). Cfr. Magagnato L., *Cinquant'anni di pittura veronese : 1580 - 1630* ; catalogo della mostra, Neri Pozza, Verona 1974. Si veda poi in particolare la bellissima pala con Martirio di Santa Barbara nella chiesa palatina di Santa Barbara, dove il dipinto di Domenico troneggia tra opere di artisti mantovani di garbata attrattiva, tra cui spiccano le laterali tele di Lorenzo Costa il Giovane. In generale su Domenico si rimanda al capitolo biografico redatto da Carpeggiani P., *Domenico Brusasorci*, in Brugnoli P., a cura di., *Maestri della pittura veronese*, Fiorini, Verona 1974. Sul Giberti si rimanda a R. C. Brownell, La figura di committente del vescovo Gian Matteo Giberti, in Veronese e Verona, cat. mostra (Verona) a cura di S. Marinelli, Verona, 1988, pp. 53-83. Si veda anche Conforti, G., *Gian Matteo Giberti, Giulio Romano e il duomo di Verona. Arte evangelismo e riforma nel Cinquecento*, "Studi storici veronesi Luigi Simeoni", LII (2002), pp.85-100. Per il rapporto tra Domenico Brusasorci e il contesto religioso di metà Cinquecento si rimanda a Zamperini A., Un quadro autentico di Domenico Brusasorci" e altre cose: note per la committenza veronese tra Cinque e Seicento, in Magna Verona vale, pp.391-404; su il Brusasorci e Agostino Valier si rimanda a Dal Pozzolo E.M., *Domenico Brusasorci e Agostino Valier a Roma nel 1564*, in Magna Verona vale, cit., pp.405-412, e Zamperini A., *Gli affreschi della Sala sinodale. I paesaggi di Domenico Brusasorci per Agostino Valier*, in *La Cattedrale di Verona tra storia e arte*, Verona 2006, nota 18.

¹⁰⁶² Rainoldi V., *Agostino Valier : sensibilità religiosa e pittorica nel periodo posttridentino a Verona*, in Olivieri A., *La mano e l'inquisitore*, Padova 2015, pp.341-383, in particolare pp.356 e sgg. Sulla committenza artistica della Cattedrale si rimanda in generale a Brugnoli P., *La Cattedrale*, Vita Veronese, Verona 1955; Guzo E.M., *La cattedrale di Verona*, La grafica Verona 1993; Adami C., Corubolo A., a cura di., *La Cattedrale di Verona tra storia e arte*, Verona 2006.

¹⁰⁶³ Cfr. Zamperini A., Badile..., op. cit., p.432; Zamperini A., *Un quadro autentico di Domenico Brusasorci e altre cose: note per la committenza veronese tra Cinque e Seicento*, in "Magna Verona vale", 2008, pp.391-404.

dubbio meno radicale di quello di Borromeo, ascetico e monastico, e quindi meno avvertibile sul piano iconografico e soprattutto morfologico.

Non c'è dubbio che il Valier condividesse l'impostazione dei problemi dell'arte sacra posti dai presuli suoi collaboratori, ma il naturale svolgimento della tradizione pittorica veronese ha favorito una concezione che ne osservasse la continuità endemica, spoglia di impulsi e accenti forti. Peraltro, adottando uno sguardo di analisi stereoscopico, non sembra che a Verona si potessero cogliere, invece, svolte artistiche abbastanza radicali e visibili da suggerire un "orientamento" tridentino per l'opera d'arte, almeno se lo si intende alla stregua di quanto avremmo potuto vedere altrove, appunto a Bologna, a Milano o persino a Genova. È all'interno di questo lineare e continuativo contesto che la specificità pittorica di pietra nera di paragone sembra però risultare così significativa, dal momento che, per ragioni di ordine iconografico e, ovviamente, formale e stilistico, l'elaborazione continuativa e di scuola della tipologia pittorica su ardesia offre una chiave di lettura efficace per mettere a tema l'attivo intreccio tra singolarità figurative in piccolo formato, che enunciano una grave distanza estetica rispetto alle forme stabilite sulle pale di altare, e l'implicazione devozionale che, dato il contesto in cui ci muoviamo e il prevalente orientamento sacrale di tali oggetti, seve essere messo pervicacemente a tema. Lo *stile pietoso* ombroso dei paragoni veronesi, per la qualità meta-mediale della pietra e il suo risvolto visivo tenebrista, si inserisce come un caso paradigmatico e nevralgico, per poter ulteriormente approfondire i modi e le forme del notturno europeo.



116. Felice Brusasorci, *Dormitio Virginis*, Verona, Cattedrale (ante dell'organo), Anni '90 del XVI secolo

3. Alcuni notturni su tela

3.1. La Crocifissione in SS. Nazario e Celso

Prima di guardare alle pietre, sembra utile passare brevemente in rassegna i dipinti a fondo scuro o a lume notturno che Verona aveva visto su tela.

Che la prima prova pittorica in Verona orientata a forme di potenziale tenebrismo atmosferico sia stata ascritta ad un pittore dalla vocazione manierista come Orlando Flacco non fa che confermare la forza di una lineare tendenza estetica che già nel corso del settimo decennio del XVI secolo schiudeva ad importanti risvolti figurativi di ascendenza prevalentemente centro-italiana¹⁰⁶⁴. Precedentemente attribuita a Francesco Torbido nonostante l'autorevole testimonianza di Bartolomeo Dal Pozzo¹⁰⁶⁵, la pala con *Crocifisso e Madonna San Giovanni e Maria Maddalena* (fig.117) in SS. Nazario e Celso dei benedettini neri esplicita con una forza visiva a Verona ancora inedita una sensibilità chiaroscurale che nello sfondo annerito potenzia l'illusione della presenza fisica, materica, del corpo di Cristo, impastata di luminescenze febbrili e quasi espressioniste nel contrasto sordo di toni e di volumi. Le poche opere certe del Flacco, la cui attività ritrattistica è ricordata con un certo favore dallo stesso Vasari, non presentano affinità con questo effervescente lavoro di disaccordi luministici. La vicinanza a Veronese che la critica ha appuntato per l'*Ecce Homo* della stessa chiesa¹⁰⁶⁶, interpretato secondo forme aggravate e pesanti, è qui sospesa in favore di un gioco chiaroscurale di matrice velatamente tintorettiana, più generalmente veneziana, che però si sintetizza molto chiaramente con stilemi deducibili dalla tradizione pittorica centro-italiana¹⁰⁶⁷. Il disegno progettuale che Sergio Marinelli ha assimilato al dipinto, un *Cristo crocifisso con Madonna e San Giovanni Battista* dipinto ad olio su carta (Louvre, Département des Arts Graphiques, (fig.120), sembra indicarci somiglianze ai *Crocifissi* che appartengono all'attività cremonese-lombarda di Bernardino Campi. In

¹⁰⁶⁴ Si veda la descrizione biografica che tratteggia Guzzo E.M., *Orlando Flacco*, in Dizionario Biografico degli Italiani, 48, Istituto della enciclopedia Italiana, Roma 1997, pp. 265-268, p. 266; Cfr, Rognini L., *Orlando Flacco*, in Brugnoli P., a cura di., *Maestri della pittura veronese*, Banca Mutua Popolare di Verona, Verona 1974, pp.237-242. Manca ancora una riflessione critica a tutto tondo su Orlando Flacco, ma si possono ricavare informazioni bastanti su quanto noto della sua attività si rimanda allo studio sui suoi ritratti da parte di Rearick W., *The Portraits of Orlando Flacco*, "Venezia Cinquecento", 11.2001(2002), 22, 137-154, alla scheda sui Santi Nazario e Celso compilata da Sergio Marinelli per Sgarbi V., a cura di., *Palladio e la maniera : i pittori vicentini del Cinquecento e i collaboratori del Palladio 1530 - 1630 ; Palladio 1580 - 1980*, Electa, Venezia 1980; si veda più recentemente alla scheda sulla *Madonna con Bambino e Santi* di Orlando Flacco nel Catalogo del Museo di Castelvechio, AA.VV., *Museo di Castelvechio : catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, 2 voll., Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010.

¹⁰⁶⁵ Dal Pozzo B., *Le vite de' pittori, de' gli scultori et architetti veronesi* (1718), a cura di Licisco Magagnato, Verona 1967, p.71.

¹⁰⁶⁶ Per una panoramica generale sulle opere presenti in chiesa si rimanda a Dal Forno F., *La chiesa dei SS. Nazario e Celso a Verona*, Fiorini editore, Verona 1982.

¹⁰⁶⁷ L'aretino aveva incontrato il Flacco a Verona nel 1566. Vasari G., *Vita di Jacopo Liberale e di altri veronesi*.

particolare il *Crocifisso con san Francesco d'Assisi, san Cosma e san Damiano* del Museo d'Arte di Sabbioneta, ripreso in un'operina con *Crocifisso* che è stata datata alla fine degli anni '80 ed è conservata presso il Museo di Castello Sforzesco di Milano (**fig.119**). Un gusto raffinato, quello qui espresso da Flacco, che gli veniva quindi dalla scuola dei suoi maestri Battista del Moro e Francesco Torbido, entrambi portavoce nella Verona di metà secolo di una grammatica artistica allineata con le esperienze mantovane di Giulio Romano e aperte all'arte cremonese di Bernardino Campi. La fortuna di tale modello di *Crocifisso* sarà intensa, se se ne trovano abbozzi disparati in tutta la Lombardia del secondo Cinquecento: il Flacco ricava da esso il pensiero del corpo pesante di Gesù che pende dalla croce con un'enfasi plasticamente greve, e la testa che il Campi reclinava naturalmente contro l'incavo del braccio destro, scopertamente e drasticamente immobile nell'ombra di Flacco, risalta scultoreamente; il disegno che il Flacco avrebbe preparato per San Nazario dimostra ancora meglio l'ascendenza cremonese del suo modello, abbastanza da richiamare all'arte campiana anche l'idea altrove meno praticata del fondo scuro dell'eclisse, atto a fare risaltare la muscolatura luminosa di Gesù, e a concretare materiosamente la sua presenza fisica. Un possibile orientamento lombardo quindi non è strano, in una Verona aperta dal centro del l'entroterra veneziana verso gli spazi lombardi, ma qui l'impostazione campiana si lascia attraversare da un sensualismo cromatico più pervasivo e più violento, cedendo alla retorica lagunare per irrorare di un patetismo violento e lugubre la scena. L'idea del volto di Cristo oscurato dall'ombra per creare un drammatico effetto di spaesamento è uno stratagemma pittorico che non manca nella trattatistica coeva¹⁰⁶⁸ e che si può trovare particolarmente sviluppato nelle opere degli ultimi anni '50 di Tiziano in alcuni lavori di Tintoretto e in esercizi di scuola veneta o emiliana, tra cui spiccano, per fare alcuni esempi, la *Crocifissione* di Tintoretto presso la Scuola Grande di San Rocco (ca. 1565) o a Bologna la "paleottiana" *Pietà con Santi* di Cesare Aretusi (1593); ne avrebbe fatto un impiego virtuoso anche Jacopo Palma il Giovane nel *Crocifisso* della chiesa degli Zoccolanti di Potenza Picena (1595), o nel *Cristo morto* per la Cattedrale di Reggio Emilia. Non manca nella figura di Maria di Flacco, comunque, così compuntamente devota, un sottile e soggiacente vezzo nordico, che irrorava leggermente tutta l'immagine e ci rimanda a quella mistica del sentimento che mezzo secolo prima era piaciuta a Grünewald. Come notava Sergio Marinelli, è in questa capacità di sintesi che l'arte veronese sa manifestare la sua specificità nel Veneto della Repubblica di Venezia: quasi un avamposto che pur traendo forza politica dalla Serenissima, guardava culturalmente altrove. "Verona definisce, aggiunge Francesca Flores D'Arcais, una propria autonoma posizione nella cultura figurativa, una sua vocazione tutta occidentale e padana"¹⁰⁶⁹.

Alessandra Zamperini ipotizzava che la pala potesse essere legata alla committenza della documentata Compagnia del Crocifisso presente nella chiesa¹⁰⁷⁰, mentre il rapporto citato

¹⁰⁶⁸ Cfr. Paleotti G., *Discorso*, op. cit., 1581, e Borromeo F., *Musaeum sulla Deposizione nel sepolcro* di Tiziano conservata in Ambrosiana.

¹⁰⁶⁹ Flores D'Arcais F., *La pittura nelle chiese e nei monasteri di Verona*, Banca popolare di Verona, Verona 1980, p.497.

¹⁰⁷⁰ Zamperini A., *Committenze "periferiche" a Verona nella seconda metà del Cinquecento: un primo profilo per clienti e artisti*, Atti Acc. Rov. Agiati, a. 258 (2008), ser. VIII, vol. VIII, A, fasc. I. p. 380 e ss., p.384.

dell'artista con il Della Torre lo inseriva in una cerchia di ispirazione post-gibertino, allineata rispetto all'alta società aristocratica e indirizzato verso i rigorismi della Controriforma¹⁰⁷¹, tanto che il dialogo con la descrizione dell'Eclisse dei *Sermones* (1556) di Cicogna (prelato vicino alla famiglia Della Torre ed importante esponente della temperie religiosa coeva) appare in questo caso, con il suo connubio di ascetismo moralistico e simbolismo universale tanto intuitiva quanto contestualmente coerente per spiegare una prima embrionale ma potente inflessione del linguaggio artistico chiamato a palesare, con forza, il senso ultimativo della narrazione sacra. Con un linguaggio straordinariamente attento alle declinazioni visive dell'oscurità terribile, anche per Cicogna si trattava di inscenare con le parole la gravità della sofferenza universale del Cristo, *Quod tunc factum est quando sol obscuratus est, et tenebrae factae sunt super universam terram*, nel giorno dell'Ira, preludio del Giudizio. *Sol etiam obscuratur, quia quemadmodum ipso ex oriente et radijs suis coelos perlustrante, minore syderum lumina obscurantur: ita dum Christus (vera lux mundi) in cruce tanquam in suo coelo figitur, ita radijs divinitatis et charitatis suae omnia illustrat ut sol ipse tamquam minus syderum obscuretur necesse sit.* Così che il lume divino della divinità, unico vero, che nel dipinto dei Nazario risplende da solo dal nimbo di Gesù morto, tanto da fare luce alla scena oscurando il volto morto di Gesù¹⁰⁷², splende nelle tenebre che significano *omnem potestatem rectoribus tenebrarum traditam fuisse qui non modo coeleste et divinum lumen, sed hanc quoque externam solis lucem nobis invident*¹⁰⁷³.

Pagina successiva:

- 117. Orlando Flacco, *Crocifissione e Santi*, Verona, SS. Nazario e Celso, anni '60 del XVI secolo
- 118. Pasquale Ottino, *Crocifissione con Sant'Antonio e San Francesco*, mercato antiquario, inizio XVII secolo (primo decennio)
- 119. Bernardino Campi, *Crocifissione*, Milano, Museo di Palazzo Sforzesco, 1584-1590
- 120. Orlando Flacco, *Crocifissione e Santi*, Louvre, Cabinet des Arts Graphiques

¹⁰⁷¹ Zamperini A., *Vasari e i committenti veronesi: il lungo periodo di una élite*, p.35. Molti dei ritratti citati da Vasari nella *Vita di Sanmichele* si trovavano nella casa dell'aristocratico Della Torre. I nomi delle personalità dipinte ci conducono nell'ambito religioso e neo-feudale della Verona di secondo Cinquecento, dal Fumani collaboratore di Giberti ad Antonio Della Torre, da Ludovico Canossa al cardinale Carafa fino al Cardinale Di Guisa, che come ricorda Vasari, *fu ritratto mirabilmente a lume di torcia, durante un banchetto*.

¹⁰⁷² È un'iconografia che si troverà espressa anche in un paragone di Pasquale Ottino con *Crocifisso Sant'Antonio e San Francesco* (mercato antiquario; www.artnet.com, e che può essere risolta simbolicamente facendo riferimento alla dialettica, evidenziata dal Cicogna, tra una luce vera e luce finta: quella vera si esprime nella morte di Cristo, ed è invisibile; in alcuni casi, come in ambito michelangiolesco essa esplode sopra il Crocifisso, in modo che noi possiamo guardarla; la luce falsa è tenebra, e morte. La *Crocifissione* è "apocalittica" perché rivela in maniera incontrovertibile le due polarità del reale. Si può avvicinare a questo discorso anche la *Crocifissione con Santa Maddalena* di Santa Maria in Portuno a Corinaldo di Claudio Ridolfi.

¹⁰⁷³ Cicogna V., *Sermones VII. Quibus universam de sanctissimo eucharastiae sacramento materiam complectitur*, apud andream Arrivabenum ad signum Putei, Venetiis 1556. Si veda il Sermone IV, pp.138 r.-143 v.



3.2. Felice Brusasorci e i Giusti

È comunque il soggetto martiriale (cristico o meno) che vede lo sviluppo a Verona di iconografie a lume artificiale. I due maestosi notturni di grande formato del pittore “episcopale” Felice Brusasorci, se si escludono i nostri paragoni devozionali, sono infatti *Flagellazioni di Cristo*, una conservata presso il Museo di Castelvechio e proveniente dalla chiesa dei Canonici Lateranensi San Lorenzo in Monte Donico (circa 1590), l'altra – bellissima – tuttora disposta sull'altare di destra della chiesa sanmicheliana della Madonna di Campagna, dalla fine del Cinquecento benedettina camaldolese, fuori dalla città antica (circostanziata intorno alla metà degli anni '90). Un altro significativo notturno, anch'esso presso i depositi di Castelvechio, è il *Martirio di Santa Degnamerita* di Bernardino India, datato al 1590 e realizzato per la chiesa di San Fermo. Si tratta di tre opere che riassumono, per l'ultimo decennio del Cinquecento, i risultati più originali sul tema pittorico che ci interessa. Per quanto riguarda le opere di Felice, la fortuna storica del tema della *Flagellazione notturna* è chiaramente avvicinabile all'esemplare ducale di Giulio Romano e di Ridolfo Mantovano con *Flagellato a lume di torcia*. Una copia del quadro di Pippi, immagine emblematica del riformismo pre-tridentino gonzaghese, era sicuramente presente nel palazzo di Gian Giacomo Giusti ai primi decenni del secolo XVII, quando Francesco Pona poté osservarla e descriverla nel 1625 con dovizia di particolari ed uno straniante senso del magico¹⁰⁷⁴. Del dipinto esisteva inoltre una formulazione incisa realizzata da Pietro Facchetti nel 1588, a riprova di una fortuna stabile e conclamata. Stando a quanto scrive Lomazzo nel *Trattato*, pare che fosse rara un'applicazione di lumi artificiali al tema cristico della *Flagellazione*, tanto che sono molto rare, prima degli ultimi decenni del secolo, interpretazioni notturne del soggetto. Il *Cristo alla colonna* di Cambiaso a lume di candela (secondi anni '70), il *Flagellato* di Santafede a Napoli (anni '90), il *Cristo alla colonna* di Jacopo Bassano o quello di Francesco Bassano (con e senza candela, anni '90), i dipinti di Jacopo Palma il Giovane con *Flagellato* notturno (anni '90), i dipinti devozionali di Ludovico Carracci con *Flagellazione*: sono tutti esempi che rispecchiano un procedimento immaginativo già avanzato, traducendo un divenire culturale in attivo. I casi veronesi, perfettamente rappresentati da questa miscellanea di motivi, mantengono una riconoscibile originalità, tanto dovuta ai diversi influssi stilistici tra il centro-Italia e Venezia, quanto vivificata da un diretto rapporto con l'area mantovana, esplicito soprattutto nel paragone tra disegni attribuiti ad artisti veronesi ed iconografie sviluppate in particolare dall'opera citata di Giulio Romano¹⁰⁷⁵.

¹⁰⁷⁴ “Non vi pare mirabilmente espressa la Notte, con que' splendori, che dall'Incarnato Dio lampeggiando si muovono? Certo l'India vecchio, à mio parere mai più tanto non fece, poiché è d'una tal maniera alquanto dalla sua propria differente, che tira a molto buon segno; ...”. Pona F., *Il Sileno*, pp.59-61.

¹⁰⁷⁵ Su tutti il disegno acquerellato attribuito da Marinelli al veronese Battista Franco con *Flagellazione* (Louvre), ma che non ceta risonanze mantovane molto forti, forse avvicinabili all'ambito di Lorenzo Costa, o di Ippolito Andreasi. Aspetto di stile, peraltro, forse rinvenibile anche nella *Flagellazione* attribuita ad Antonio Campi nella collezione del Louvre.

Ben saldo in questa eterogenea tradizione padana, per i Canonici Lateranensi di San Leonardo, Felice realizza un efficace notturno spirituale citando a piene mani il dipinto di Pippi (**fig.121**): tanto la posa reclinata di Gesù quanto l'intonazione tetra e soffocante dell'insieme richiamano infatti la notorietà del suo modello, riscaldato da una tempra cromatica terrea, di ispirazione tintoretiana, calibrata in un tonalismo monocromo che gioca con i toni tristemente eburnei del Cristo, con il colore scuro delle pelli esotiche dell'astante negro, "la cui negrezza sfuma nell'oscurità che lo circonda, così che la sua figura ora fugge allo sguardo" (Borromeo a proposito di Tiziano, *Musaeum*, p.14). Più spostato su influssi veneziani (tra Tiziano, Salviati e Farinati) anche Bernardino India, normalmente disinteressato e lontano dai temi della luce artificiale, per la prima e ultima volta si sarebbe esercitato sull'immagine a lume notturno¹⁰⁷⁶(**fig.122**). Questo martirio firmato e datato, dimostra una strana e alterata sintesi di fiorentinismo veneziano, ma non riesce a disciogliere l'esperimento tenebroso in una dolcezza di toni, di ombre e di lumi adeguati alla sfida. La marcata ombra sulla veste bianca di Degnamerita, auspice anche un cattivo stato di conservazione, quel fumo cinereo e divampante, la fiamma grossamente abbozzata, le ombre geometriche sotto i seni piramidali, la muscolatura michelangeliolesca che contrasta sordamente con i fondi gremiti: tra i sicuri influssi del *Martirio di San Lorenzo* di Tiziano (**fig.54**), forse però mutuati dall'incisione di Cornelius Cort (viste certe secchezze), l'India sembra quasi dimostrarci la sostanziale eterodossia della figura su tela notturna, mostrandoci l'inesperienza di chi sperimenta per la prima volta (forse rispondendo ad una precisa richiesta di committenza?).

Ad ogni modo è la *Flagellazione* di Santa Maria della Pace, redatta da Felice Brusasorci nel corso dell'ultimo decennio del XVI secolo, ad esemplificare i massimi risvolti della problematica tenebrosa (**fig.123**), tanto per il modo che ne informa il linguaggio aristocratico e grave, quanto per la circostanza di committenza in cui si inserisce. Quest'opera maestosa è un capolavoro di intuizione spaziale ed altezza mirabile: il grigiore della pietra del portico impallidito da una luna azzurra, è abitato da lampi fatui di colore larvato, alzati e commossi da forme grandi ed energiche: come fosse una posa storica (la colonna bassa è filologica abbastanza), densa di figure immobili in un atto ferino. Sono gli anni che vedono il Riccio attivo per Valier, se non altro per uno dei suoi già citati capolavori in Duomo: le ante dell'organo con *Transito della Vergine*. Con lo scoccare del 1600 il pittore avrebbe realizzato la maestosa pala con *Stigmatizzazione di San Francesco e Frati* dei francescani Cappuccini di Bolzano. Quando le grandi tele con la *Deposizione nel sepolcro* e la *Flagellazione* vennero commissionate a Felice per Santa Maria della Pace erano priori della chiesa i fratelli Massimo e Agostino Giusti. Tra i principali committenti di Felice, i conti Giusti erano membri di una delle più alte famiglie della nobiltà veronese nonché attivi nel sostegno della politica religiosa del vescovo in stretta direzione controriformata (oltre che ai camaldolesi, furono vicini ai cappuccini, ai Minimi, tra gli altri): una volta fondato il Collegio delle Quarantore insieme a Carlo Borromeo, fu per esempio a Marcantonio Giusti

¹⁰⁷⁶ L'opera è oggi conservata presso Castelvechio. AA.VV. *Museo di Castelvechio : catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, 2 vol., Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010.

che era stata inizialmente affidata la sua protezione¹⁰⁷⁷. Padre del ben noto collezionista Gian Giacomo Giusti e di Agostino, di Marcantonio conosciamo gli stretti rapporti di amicizia e le relazioni che lo collocavano al centro di una rete internazionale che attraverso Verona si diramava tra la Firenze dei Medici e la Monaco imperiale. Suo figlio Agostino Giusti era stato l'unico veronese a presenziare presso Palazzo Pitti alle nozze di Cosimo de' Medici e la Granduchessa Maria Maddalena d'Austria, e il suo ritratto, insieme a quello di Mario Bevilacqua, spiccava tra quelli della collezione illustre del Principe Ferdinando del Tirolo ad Ambras. Anche il Bevilacqua, al Giusti imparentato – noto agli storici dell'arte come proprietario della più rigogliosa collezione di antiquariato e di pittura veronese, attivo presso l'Accademia Filarmonica e amico di Brusasorzi senior – vantava traffici commerciali e politici presso le corti germaniche. Felice aveva lavorato per i Giusti con la realizzazione del dipinto (*una Vergine col Bambino e Santi*) dell'altare maggiore della cappella-sacrestia della chiesa domenicana di Sant'Anastasia. Per il tramite di Bernardo Canigiani, già amico stretto di Domenico Brusasorzi¹⁰⁷⁸, Agostino aveva inoltre inviato nel 1597 Felice a Firenze per copiare alcuni quadri nella Galleria Granducale di Ferdinando, secondo un'usanza tipica del collezionismo cinquecentesco.

Una committenza come quella, maestosa, della Campagna ribadisce nell'aggiornamento del notturno la qualità delle aspettative culturali e artistiche dei suoi richiedenti. Se da un punto di vista stilistico tale maestoso notturnismo di Felice è comprensibile storicamente al crocevia di diverse tradizioni figurative, tra la severità del riformismo toscano, che il nostro aveva assorbito fin dalla giovinezza e che lo orientava verso le nebbie vasariane di un pittore come Giovanni Battista Naldini (**fig.133**), e l'enfasi nordica di Bartholomaeus Spranger non senza avvertire una ventata di respiro tintoretiano, visibile nell'uso sperimentale dello spazio, l'intensione tenebrosa di Felice si conferma anche su altare nel momento di maggiore vicinanza a committenze di stretta vicinanza episcopale, rappresentate o dallo stesso Valier, o dai fratelli Giusti attivi collaboratori del vescovo. Marcantonio Giusti senior era tra i principali esponenti dell'oratorio delle Quarantore fondato da Valier e da Carlo a fine secolo. L'attività dei Conti sarà ancora pienamente avvertibile negli anni seguenti. Nel 1593 viene stilato l'atto di *Donazione del Nobile Signor Conte Massimo Giusti*, fratello di Agostino, ai Padri San Francesco da Paola rappresentati da Padre Giovanni, di cui saranno priori Massimo Giusti e Giulio Cagalli, entrambi fondatori, e protettore Agostino. Per i Minimi Pasquale Ottino avrebbe dipinto la bellissima pala d'altare oggi proprietà di Castelvechio con *Cristo deposto in pietà e Santi*.

¹⁰⁷⁷ Sarà sostituito alla morte da Marco Antonio Della Torre procuratore della Cattedrale. Per quanto riguarda la Pace, si ricordi, a segno di un rapporto già avviato, che nel 1571 il vescovo Valier e *Marcus comes Franciscus de Iustis* erano già al fianco l'uno dell'altro per firmare il contratto per il pagamento dell'organista di Santa Maria di Campagna Dell'Antonio S., *Annotazioni sull'attività di Felice Brusasorzi nelle chiese di Verona*, in pp.79-87, p.87.

¹⁰⁷⁸ Vasari, *Vite*, "Né sarà a lui inferiore Felice suo figliuolo, il quale, ancorché giovane, si è mostro più che ragionevole pittore in una tavola che ha fatto nella chiesa della Trinità, dentro la quale è la Madonna e sei altri Santi grandi quanto il naturale. Né è di ciò maraviglia, avendo questo giovane imparato l'arte in Firenze, dimorando in casa Bernardo Canigiani, gentiluomo fiorentino e compare di Domenico suo padre".

I testamenti ci mostrano del resto il radicamento sociale di questi importanti esponenti dell'élite atesina. Quello di Massimo Giusti, redatto nel febbraio del 1591, ci mostra un particolare legame con la chiesa dei carmelitani di San Tommaso Cantauriense, che conservava anche un'opera di Felice Brusasorzi (pala *San Tommaso, Marco, Cirillo e Anna*), mentre il Cagalli, testatore presso Verdelli il 19 aprile 1619, si dimostra calato attivamente dentro questa ribollente realtà in trasformazione. Oltre alle tradizionali donazioni a diversi ordini della città¹⁰⁷⁹, è vicino in particolare ai Padri Teatini di Santa Maria della Giara e ai Francescani Osservanti di San Bernardino: i primi introdotti recentemente in città dal Valier nell'ottica di una spiritualizzazione urbana, i secondo abitatori di uno spazio tradizionalmente al centro di molte dinamiche nobiliari cittadine e influente luogo di ricezione anche artistico¹⁰⁸⁰. Il conte Giusti sarà anche presente per favorire l'ingresso in Verona nell'Eremo di Tagliaferro ad Avesa di Fra Antonio Pagani dell'Ordine de' Minori Osservanti di San Francesco, che fu l'autore degli Eremiti di Santa Croce di Vicenza circa l'anno 1609. Alcuni dei quali venuti a Verona, essendo stata donata loro dal Conte Massimo Giusti nella terra di Avesa una piccola cappella di Santa Maria del Tagliaferro vi edificarono loro ospizio¹⁰⁸¹. Sono *laici che vivono in castità, preghiera ubbidienza e povertà, claustrali, e possono dirsi Oblati di San Filippo*. Anche in questa chiesa è presente l'Ottino, di fresco ritorno da Roma, sia con il Deposito di Croce, sia con il caravaggesco Cristo in Emaus della sacrestia della chiesa.

Che Felice gravitasse intorno a questi ambiti di legati ad uno spontaneo aggiornamento culturale, e che uno dei suoi migliori allievi, che sarà anche tra i più abili pittori su pietra dei decenni successivi, Pasquale Ottino, fosse coinvolto in prima persona per queste committenze, sembrano segni bastanti per spiegare l'insistito orientamento, che sarà prevalente su piccolo formato, verso desinenze figurative accesamente rivolte a formulare una grammatica figurativa adeguata ad un clima riformato sempre più delineato ed informato, ed in particolare tendente ad essere informato da un linguaggio di alto tenore aristocratico, affine alle ricchezze di Firenze più che di Venezia, in una gravitazione centrale tanto marcata stilisticamente, quanto coerente sul piano che inerisce il dialogo "tridentino" tra i centri padani. In questo senso, la *Flagellazione* della Campagna, quella "giuliesca" di San Leonardo, e le opere pietistiche di Ottino, velate di sfumature crepuscolari, appaiono segni interessanti di un cambiamento in atto, che sarà veicolato in maniera ben più chiara ed esplicita nella messa a punto della tipologia notturna delle pietre di paragone, fino al crepuscolo inatteso della peste del 1630. Un'ispirazione, peraltro, di fatto continuativa se si tiene conto a margine, che i bellissimi dipinti di notte – tra i pochissimi seicenteschi visibili a Verona su scala monumentale – della Cappella del Rosario in Santa Anastasia, l'uno con una palmesca *Flagellazione* di Claudio Ridolfi, l'altro con la caravaggesca *Agonia nel*

¹⁰⁷⁹ Archivio di Stato di Verona, Verdelli, m.214 p.243, passim.

¹⁰⁸⁰ Si ricordino anche qui non solo i diversi paragoni meditativi di Ottino, ma dello stesso i bellissimi dipinti raccolti nella sacrestia sanmicheliana di commissione Pellegrini. Su questo tema si veda Zamperini A., *Girolamo Giuliani e Marcantonio Pellegrini a San Bernardino di Verona : due commissioni (e due iconografie) per Bernardino India*, in "Venezia Cinquecento", 20.2010 (2011), 39, pp.111-137

¹⁰⁸¹ Biancolini G., *Notizie storiche delle chiese di Verona* (1749), vol.4, p.437.

Getsbemani di Pietro Bernardi¹⁰⁸², si richiamano, tra le altre cose, anch'essi ad una committenza Giusti, essendo loro tra i patroni della Confraternita del Rosario che nella cappella aveva il proprio spazio¹⁰⁸³. Un naturalismo di maniera dalle premesse Giusti chiare e riconoscibili.



121. Felice Brusasorzi, *Flagellazione di Cristo*, Verona, Museo di Castelvechio (proviene da San Leonardo in Monte Donico), 1589

122. Bernardino India, *Martirio di Santa Deganerita*, Verona, Museo di Castelvechio (proviene da San Fermo), 1590

¹⁰⁸² Cfr. Marinelli S., *Sul versante del primo Seicento veronese*, in "Verona illustrata", N. 30 (2017), pp. 79-84, 132. Nello specifico sul tema si veda Brognara M., *Pietro Bernardi, il più antico caravaggesco veronese*, in "Arte antica e moderna", 1966, 34/36, pp.130-140.

¹⁰⁸³ Cfr. Lodi S., *Cappella del Rosario*, in Marini P., a cura di., *La Basilica di Santa Anastasia a Verona*, Banco Popolare, Gruppo Bancario, Verona 2011, pp.163-169.



123. Felice Brusasorci, *Flagellazione di Cristo*, Verona, Madonna della Campagna, 1597 ca.

4. Paragoni

La tendenza notturnista che abbiamo fissato tra la fine degli anni '80 e l'inizio dei '90 è stata vista da alcuni studiosi come l'applicazione su pala d'altare del gusto miniaturistico e prezioso che alcuni artisti avevano imparato ad animare sul piccolo formato della pietra di paragone¹⁰⁸⁴. Poiché nel 1585 erano state aperte le cave di pietra di lavagna nei pressi del Lago di Garda¹⁰⁸⁵, la disponibilità a Verona di tale materiale lapideo (chiamato "paragone" perché utilizzato per distinguere l'oro vero dall'oro falso) aveva da subito alimentato un mercato artistico che, alla luce degli antichi repertori collezionistici e dell'oggettistica conservata, doveva essere già molto attivo alla fine del XVI secolo, tanto sul fronte dell'arte profana, definita da soggetti mitologici e pagani, quanto su quella, assolutamente maggioritaria, dell'arte religiosa di meditazione. Pur inserendosi in una avviata tradizione italiana, l'integralismo con cui Verona, anche in rapporto ad altre città venete, si sondano le possibilità espressive della pietra ne fa un caso d'eccezione per lo studio di tale problematica e la lettura dell'ecosistema sociale in cui si inserisce.

4.1. Appunto su Padre Cicogna

Prima di tutto un appunto sulla potenziale origine della pietra dipinta veronese. La *Madonna con Bambino e Santi Pietro e Paolo* su paragone realizzata da Felice Brusasorci, databile agli anni '60 e segnata da stemma Della Torre¹⁰⁸⁶ è allo stato attuale delle conoscenze il primo paragone dipinto conosciuto a Verona. Elemento, questo, piuttosto interessante, perché accentua il fatto che la pittura su pietra trovasse un ingresso inedito nello spazio della committenza cittadina entro una cornice di uomini che rappresentavano la frangia culturale e spirituale più avanzata, non sempre in termini di ortodossia, della città. Da una parte gli alti ceti della cultura aristocratica, dall'altra la consistente esigenza di approfondire la vita spirituale dopo la frattura protestante che aveva sfiorato anche i più audaci esponenti delle élite. Marcantonio Della Torre, che aveva documentati contatti con il prelado Cicogna¹⁰⁸⁷ e significativi rapporti con i francescani minori di San Bernardino¹⁰⁸⁸, apparteneva ad un

¹⁰⁸⁴ Lo sottolinea Dell'Antonio in *Annotazioni*, op. cit., p.85.

¹⁰⁸⁵ Marinelli S., in Bona Castellotti, op. cit.

¹⁰⁸⁶ Marinelli, *Da Felice a Pietro*, p.67, fig.33.

¹⁰⁸⁷ Antonio era uno dei suoi commissari, cui fu destinata dal prelado un piccolo dipinto con immagine di San Cristoforo. Cfr. Zamperini, in *Magna Verona* vale, pp.391-392.

¹⁰⁸⁸ Nel 1573 è attestata la sua nomina da parte di Fra Gregorio da Verona a "difensore e giudice" dei frati del convento. Cfr. Zamperini A., *Girolamo Giuliani e Marcantonio Pellegrini a San Bernardino di Verona : due commissioni (e due iconografie per Bernardino India*, in B, p.115. In generale la relazione tra la famiglia Della Torre e il convento di San Bernardino è storicamente documentata e affonda le radici nei secoli precedenti. Nel testo citato la Zamperini sottolinea il suo inserimento in una élite sociale costituita da alcune delle principali famiglie nobili della città, su tutte i Pellegrini, i Raimondi, i Canossa, i Giuliani. Ludovico della Torre era stato inoltre un noto teologo del francescanesimo

ramo della famiglia tradizionalmente legato alla politica episcopale¹⁰⁸⁹. In particolare, Antonio della Torre e i fratelli Girolamo e Francesco della Torre¹⁰⁹⁰, appartenevano alla cerchia del vescovo ed erano stati fautori insieme a lui del rinnovamento sociale e religioso della città. Gli studi di Conforti hanno soprattutto messo in rilievo, per la villa Della Torre a Fumane¹⁰⁹¹, la coerenza religiosa che anche uno spazio tradizionalmente interpretato in uno spirito laico di ispirazione pagana fosse il riflesso di una tensione spirituale facente capo all'evangelismo dell'*Imitazione di Cristo* così diffuso dal Giberti¹⁰⁹² e attivo culturalmente in una cerchia intellettuale che comprendeva, nella prima metà del Cinquecento, personaggi del grado di Vittoria Colonna o Reginald Pole.

In contatto con la famiglia Della Torre ed esponente di una religiosità riformata e borromaica, il Cicogna si muoveva in relazione all'élite culturale atesina strettamente vincolato alla realtà milanese, con la quale i contatti diretti dello stesso, insieme ad altri prelati della città, garantivano una decisiva continuità intellettuale¹⁰⁹³. “Un paragone con San Francesco”, e “un quadretto con Santa Caterina di Alessandria”, sono donati nel 1593 da Cicogna (peraltro anche committente di Felice) a donna Francesca Binmassari, priora di San Francesco al Corso¹⁰⁹⁴. Da questo punto di vista, forse, è già significativa la comparsa vicino ad un Crocifisso di cera, di *aliam imaginem Christi pictam super lapide nigro*, che il citato Cicogna donava ad Isotta Pellegrini, moglie di Vincenzo Medici nel 1593¹⁰⁹⁵. Felice è ricordato inoltre come ritrattista del prelato Vincenzo Cicogna di orientamento borromaico

ortodosso del XV secolo: in generale si veda Casagrande C., *Ludovico della Torre*, Dizionario biografico degli italiani, Treccani, vol.37, 1989.

¹⁰⁸⁹ Per la cerchia di Della Torre si veda in particolare Serafini A., *Gian Matteo Giberti e il Duomo*; cfr. gli studi di Marchi G.P., *Marcantonio Della Torre e veronica Franco*, pp.210-211; cfr. anche Chiappa B., *I Della Torre fra Cinquecento e Settecento*, pp.65-74; Franzoni L., *I Della Torre di S.Egidio e Fumane nel quadro del collezionismo veronese*, pp.90-99; Conforti G., *Villa Della Torre*, cit.

¹⁰⁹⁰ La questione è accennata a proposito della cerchia di Giambattista della Torre e di Orlando Flacco, in Zamperini, *Vasari*, p.35. Vedere nota precedente.

¹⁰⁹¹ Non mancano riflessioni iconografiche sul valore simbolico di questo edificio paradigmatico della cultura del loro proprietario: Conforti G., *Le grotte veronesi nei giardini di villa : miti, inganni e labirinti*, pp.31-66.

¹⁰⁹² Conforti G., *Villa Della Torre: l'architettura, i mostri, il tempio. Iconografia e itinerario morale nel Cinquecento*. Sulla stessa melodia si rimanda anche a Conforti G., *Villa Del Bene : iconografia e inquietudini religiose del Cinquecento*. Gli affreschi della loggia e dell'Apocalisse, *Annuario storico della Valpollicella 2003-2004*, pp.99-108. Da ricordare il contributo dato dall'intellettuale Marcantonio Flaminio nella redazione dell'*Imitazione di Cristo*

¹⁰⁹³ Su Vincenzo Cicogna si possono radunare diversi scritti che offrono una panoramica interessante su questo personaggio e sulla sua collocazione sociale. È tra i più significativi rappresentanti della Verona religiosa post-conciliare. Dopo il rientro del vescovo Navagero da Trento, per esempio, pronuncia il discorso gratulatorio a nome del clero durante la messa solenne del 9 dicembre 1563; cfr. p.299. In particolare, per il nostro discorso, si rimanda qui a Zamperini A., *Un quadro autentico di Domenico Brusaporci*, in particolare pp.391-394. Risalta in particolare il contatto con i Della Torre. L'inventario di Vincenzo si può liberamente consultare sul sito dell'Archivio storico veronese, www.davr.it

¹⁰⁹⁴ ASVr., UR T 169/867.

¹⁰⁹⁵ Zamperini, *un quadro autentico ...*, cit., p.391. Sulla base di questa testimonianza, che la Zamperini interpreta come “pietra di paragone”, la studiosa ipotizza una precedente diffusione di dipinti su pietra, p.392. Riferimento archivistico.

nel 1596¹⁰⁹⁶. Sembra di cogliere già in principio, quindi, e per il pittore che sarà il migliore rappresentante dell'élite valeriana, la compenetrazione di un interesse artistico-materico e la propensione religiosa che in esso trovava spazio.

4.2. Il “dove” dei paragoni religiosi

Si può dimostrare che le pietre di paragone avessero mantenuto anche in seguito una ricezione prevalentemente monastica e conventuale¹⁰⁹⁷. Questo si nota non solo per il fatto che le collezioni aristocratiche conservavano solo raramente tale oggettistica (si veda la collezione Bevilacqua come la più rappresentativa della città), e se la conservavano essa manteneva ispirazioni profane (incendi, mitologia, etc.), come si vede presso da Gian Giacomo Giusti. Chiaramente il patrimonio di pietre dipinte conosciuto è assai disperso dentro e fuori Verona, e non si può pretendere un'esauritiva coordinazione del materiale allo stato attuale delle ricerche. Ciò nonostante, le testimonianze di Bartolomeo Del Pozzo, il *Catastico delle pitture e sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici di Verona, alla destra e alla sinistra dell'Adige* di Saverio dalla Rosa, informazioni sparse relative a committenti e spazi di ricezione dell'oggettistica lapidea, permettono di inquadrare la sua germinazione orientandola soprattutto verso gli spazi monastici e conventuali¹⁰⁹⁸.

Tale aspetto sacro demandato alla pietra è già del tutto evidente, per esempio, nelle opere di Paolo Farinati. I dati principali sulla sua attività ci vengono dal *Giornale manoscritto* che il pittore redasse quotidianamente registrando commesse e vendite; oltre ai normali committenti laici, emerge molto bene la frontiera della committenza ecclesiastica e soprattutto monastica, relativa soprattutto all'ordine benedettino: chiesero immagini del *Cristo al Limbo*, tema molto diffuso in questa tipologia oggettistica, tra gli altri, l'abate Giustiniani e il sacrestano dei SS. Nazario e Celso, per la quale chiesa Farinati aveva dipinto una bellissima e oscura *Annunciazione*¹⁰⁹⁹, oltre che un monaco dell'abbazia di

¹⁰⁹⁶ Zamperini A., in *Magna Verona Vale*, p.392. La studiosa qui ricorda la presenza di Felice sul letto di morte degli amici Stoppa, di religiosità post-tridentina. Brugnoli P., *Una lettera di Bernardo Canigiani a Felice Brusasorci*, in “Verona Illustrata”, 6, 1993, pp.35-46.

¹⁰⁹⁷ Su questo tema vedere Marinelli S., *Pietra dipinta*, op. cit., in Bona Castellotti.

¹⁰⁹⁸ Catastico delle pitture e sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici di Verona, alla destra e alla sinistra dell'Adige (1803-1804; Verona, Bibl. civica, ms. 1008) (anastatica da parte di Marinelli, Rigoli). una panoramica completa di quanto si poteva vedere allo scadere del Settecento nelle sacrestie delle chiese di Verona: a Sant'Anastasia ricorda un *Cristo posto nel sepolcro* in pietra; presso la chiesa di Santa Croce dei cappuccini ricorda un *paragone con Cristo che apparisce a Maria Vergine dopo la Resurrezione* di pasquale ottino (in realtà è Marcantonio Bassetti, Museo di Castelveccchio). A San Bernardino dei Francescani Osservanti, nella sagrestia, si poteva vedere un *Cristo deposto di croce colla maddalena appiedi figure piccole sul palangone*, e una *Maria Vergine col Bambino Gesù*, s. Gio Batta e san Francesco ed angeli in alto figure piccole sul palangone di Alessandro Turchi detto l'Orbetto; a Santa Maria del Camaldolino stava una pietra di Marcantonio Bassetti posta ad altare con una bellissima *Natività della Vergine*. Abbiamo già accennato alle pietre dipinte che di anno in anno, alla fine dei '90, affluivano nel monastero benedettino nero dei Santi Nazario e Celso.

¹⁰⁹⁹ La fase giovanile di Farinati che spiega questo primo entusiasmo palmesco lascerà presto spazio, nella stessa chiesa, alla maestosa e esplosiva *Pentecoste*. L'*Annunciazione* è una delle rarissime opere del suo autore caratterizzate a tutti gli effetti da una intonazione cupa e oscura. Il chiarismo veronesiano di Farinati si esprime anche molto bene nelle opere commissionate dai benedettini bianchi di Santa Maria in Organo, dove le tele conservate sulla pareti del presbiterio presentano

Santa Giustina a Padova, che conservava una straordinaria collezione di paragoni neri veronesi¹¹⁰⁰. Tra le iconografie ricorrenti si può ricordare quella della *Pietà*, *declinata in molte forme diverse*, dalla *Deposizione dalla croce*, al *Compianto sul Cristo morto* fino alla *Sepoltura di Cristo nel sepolcro* non solo nella più conosciuta operina presentata alla mostra del 1976¹¹⁰¹. In Farinati si evidenzia già la doppia frontiera della committenza di dipinti su paragone di orientamento sacro, tanto rispondenti ad interessi meditativi o collezionistici monastici, quanto saldamente connotati da una decisa radicalità nell'affrontare i temi della morte di Cristo. Negli anni '90 Farinati aveva donato ai Cappuccini di Verona i dipinti che oggi si conservano presso Castelveccchio, tra cui l'*Ecce Homo* diuturno che stava sopra l'altare maggiore di Santa Croce, dove questi erano insediati dagli anni '70¹¹⁰². Ascrivibile ad una committenza francescana è la pietra dipinta con *Cristo deposto dalla Croce da San Francesco (o un frate) e da San Giovanni Battista* (fig.125), opera pregevolissima che fa eco alle correnti pietistiche del suo tempo focalizzando l'attenzione iconografica sul rapporto a-storico tra i Santi (in questo caso San Giovanni Battista e un francescano, ma forse semplicemente un frate) e il *Cristo morto*, qui in una posa ripensata a partire dal *Cristo Deposto dalla croce* del Musée de peinture de Grenoble. È già impressionante lo spazio che il Farinati demanda all'oscurità, facendola salire verticalmente verso un cielo inesistente e sfruttando la monocromia densissima del paragone per appesantire cromaticamente la scena e inquadrare, in quel vuoto, la solitudine desertica della croce, isolata in alto e singolarizzata, con il suo legno secco, sul fondo scuro. Questa spiritualità cappuccinesca, che come vedremo aveva proprio in quegli anni una radicale espressione pubblica con gli eventi delle Quarantore, aveva senza dubbio portato a maturazione l'ispirazione cristica di molte scene dell'ultimo Farinati, estremizzate nel solingo *Cristo al sepolcro* del Museo di Castelveccchio, su tela¹¹⁰³. È comunque soprattutto la bottega di Felice Brusasorci, abile nel formare "devozioni e poesie", a rappresentare al meglio la circostanza che stiamo descrivendo. Di Brusasorci conosciamo un grande numero di dipinti su pietra nera, che aprono alla stagione seicentesca emblemizzata dai lavori più noti di Pasquale Ottino e, soprattutto, di Alessandro Turchi, meglio conosciuti soprattutto per via dell'antico saggio di Roberto Longhi sulla Galleria Borghese, nel quale il *trio* veronese figurava nel suo momento merisiano. Al Museo di Castelveccchio rimane un solo paragone di Felice

iconografie a lume particolare caratterizzate però da una incoerente illuminazione diffusa, aperta, come si nota soprattutto per il *Miracolo del lago* di *Tiberiade*, storicamente notturno e animato persino dal lume di luna. Da notare che possediamo invece disegni di Farinati in notturno, tra cui spicca la *Cena di San Gregorio con i poveri*, conservato all'Albertina di Vienna (cfr. Puppi L., *Appunti su Paolo Farinati*, Venezia 1963, fig.53). Per Farinati si rimanda a Marini G., a cura di., *Paolo Farinati, 1524 - 1606 : dipinti, incisioni e disegni per l'architettura*, Marsilio, Venezia 2005; Del Forno F., *Paolo Farinati, 1524 - 1606*, Editrice "Vita Veronese", Verona 1965

¹¹⁰⁰ Delle versioni con Cristo al Limbo conosciute almeno tre furono realizzate dallo stesso Farinati. Si vedano le schede curate da Gianni Peretti per Farinati, nn.174-175, p.189. Il giornale li indica: un frate sacrestano dei Santi Nazario e Celso, l'abate Giustiniano dello stesso, e un frate dell'abbazia di Santa Giustina a Padova, quest'ultimo oggi conservato presso le raccolte civiche della città. Per essa si rimanda a *Da Bellini a Tintoretto*, scheda B). Mullaly ricorda un'altra versione in collezione privata a Londra, 1992. Si rimanda alla scheda in Farinati, p.189.

¹¹⁰¹ Di cui esiste una copia probabilmente di Orazio, passata all'asta per Sotheby.

¹¹⁰² È stato ipotizzato, data la certezza dell'attribuzione dell'opera di Santa Croce ma l'assenza della sua memoria e dei suoi pagamenti nel *Giornale* del pittore (1573-1606) che i dipinti della chiesa potessero essere stati donati ai frati dal pittore spinto dalla devozione e dalla fede. Il *Cristo morto nel sepolcro* del Museo di Castelveccchio che suggella e conclude la sua vita, data la sentita spiritualità che i Cappuccini portavano per i temi della morte di Cristo, potrebbe essere un indizio in questo senso.

¹¹⁰³ Proprio discutendo la pittura su pietra di Farinati Marinelli rileva la coincidente ricezione di essa prevalentemente negli spazi monastici. Marinelli S., *pittura su pietra in Pietra dipinta*, in Bona Castellotti, *Pittura su pietra*, op. cit.

Brusasorzi, e cioè la Maddalena penitente che proviene dalla collezione Monga e di cui non si conosce la provenienza originaria¹¹⁰⁴; una *Adorazione dei pastori* di Giuseppe Curti ripropone su tela i modi tipici della pietra¹¹⁰⁵; i due paragoni bellissimi attribuiti a Giovanni Battista Rovedata e di palese influenza nordica¹¹⁰⁶; alcuni paragoni sono riconosciuti come provenienti dal Convento francescano di San Bernardino che abbiamo citato: il *Cristo morto con Maddalena e angeli*, che deriva dal modello brusasorziano in collezione a Rovereto¹¹⁰⁷, ha tale provenienza francescana, così come il paragone di Alessandro Turchi con apparizione di Maria col Bambino a San Francesco, che Saverio Dalla Rosa vedeva nella sacrestia del convento. Una *Natività* giovanile di Alessandro Turchi dalla collezione Bonduri¹¹⁰⁸. Due paragoni di Marcantonio Bassetti provengono dal Convento cappuccino di Santa Croce: uno è il *Cristo che appare alla madre*, l'altro è la *Liberazione di San Pietro dal carcere*, cui si aggiungeva un "Cristo alla colonna figura sola grande in piedi sopra la porta interna" di Pasquale Ottino¹¹⁰⁹. Il Bassetti aveva dipinto per Santa Maria del Camaldolo ad Avesa la grande pietra con *Natività della Vergine*¹¹¹⁰.

Si ricordino poi la *Pietà con Maria Giovanni e Maddalena* di Pasquale Ottino, ricondotta già da Sergio Marinelli a questi ambiti di ricezione, è un esemplare di un modello particolarmente diffuso¹¹¹¹. Di Pasquale Ottino si può ricordare, pur non essendo su paragone, un altro modello particolarmente fortunato, cioè una *Deposizione di Cristo al sepolcro* di cui esistono diverse versioni e molteplici copie: il piccolo dipinto della collezione museale di Metz è uno di questi, così come si può ricordare un quadretto passato sul mercato antiquario (45 x 48), e diverse altre versioni – descrivere –. Ancora, di Ottino, vale la pena citare il bellissimo paragone con *Cristo crocifisso* e *Santa Maddalena piangente*, che ha l'idea di utilizzare la fonte di luce del nimbo di Gesù per focalizzare sul suo corpo e solo su esso la nostra attenzione guardante, via via digradante verso i limiti di dissolvenza della pietra. Esempi, questi, cui si devono aggiungere almeno due specifiche realtà padovane: quella dell'abbazia di Santa Giustina, di cui permane una ricca collezione di pietre (per lo più veronesi) anticamente presenti nella galleria abbaziale (committenza camaldolese), per non parlare della raccolta, questa volta settecentesca, di Padre Ascanio dei Canonici Regolari Lateranensi di San Giovanni di Verdara, "une collection variée conçue selon le modèle des cabinets de curiosité" che comprendeva almeno quattro paragoni di Alessandro Turchi, forse già preesistenti nel monastero¹¹¹².

¹¹⁰⁴ Castelveccchio, catalogo, scheda 236, pp.209-210.

¹¹⁰⁵ Castelveccchio, catalogo, scheda 252, p.223-224.

¹¹⁰⁶ Cfr. Rossi pp.96-97, in cui l'autrice riferisce questi modelli alla cultura praghese e fiamminga di Cornelisz van Haarlem, Hendrick Goltzius, Abraham Bloemaert, Joachim Wtewael.

¹¹⁰⁷ Castelveccchio, catalogo, scheda 428, p.357.

¹¹⁰⁸ Castelveccchio, catalogo, scheda 452, p.377.

¹¹⁰⁹ Della Rosa, *Catastico*, op. cit., carta 27.

¹¹¹⁰ Sul camaldolino di Avesa si rimanda, per una panoramica generale, a Meneghin V., *Il camaldolino*, in B. Con accenni sul patrimonio artistico. Ancora B.

¹¹¹¹ Si ricordano i due altri modelli conosciuti: la *Pietà con angeli* di collezione privata milanese, Bona Castellotti, scheda 35, p.74.

¹¹¹² Cfr. Casoria Salbego C., *Per una storia delle collezioni di San Giovanni di Verdara in Padova : testimonianze documentarie*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 1983, pp.219-257.

In queste opere, che quasi costituiscono una proteiforme unità, si intende come – parafrasando Ann-Sophie Lehmann – le qualità materiali e visuali guidassero la scelta dei soggetti, corroborando ricerche stilistiche e determinando aspettative estetiche precise, che facevano di questi oggetti attori sociali e simbolici all'interno della comunità¹¹¹³.

5. Pietre spirituali

Alla luce di quanto visto, i Cappuccini di Santa Croce, i Camaldolesi di Avesa e di Santa Maria della Campagna, i Francescani di San Bernardino, i monaci neri di SS. Nazario e Celso, i monaci padovani di Santa Giustina, sembrano tra i principali cercatori di tale oggettistica la quale assumeva quindi una specifica funzione meditativa. Questo aspetto emerge ulteriormente se si guarda al fatto che siano soprattutto le iconografie della *Passione di Cristo* a caratterizzare la maggior parte di questi oggetti.

L'aspetto iconografico che emerge più degli altri vede il Cristo abbandonato al suolo, talvolta disposto sul sudario bianco aperto, con le braccia spalancate, esanime, offerto allo sguardo disperato degli angeli che reggono torcere, per osservarlo, talvolta alla presenza della Vergine o di Santi (molto spesso Maddalena). L'ambientazione è astratta e concreta. Siamo *dentro* il Sepolcro, isolati rispetto all'esteriorità del mondo. La nostra vista è penetrata dentro la pietra, si insinua nel nero tetro, materico, del paragone, e il colore è la luce che nutre lo sguardo desiderante. Esso non sceglie dove disporsi, è accompagnato dalla luce colorata, è portato verso il corpo abbandonato del Cristo. La notte è pesante come la pietra, grava anche spazialmente, è pesante, irremovibile, e incanala il suo orrore mortifero dentro la nostra percezione, come a chiamarla fuori dai sensi e spingerla nell'emozione che si raffrena sulla superficie per penetrarla simbolicamente: la attraversa. Si tratta di iconografie dalla riconoscibile valenza eucaristica, tendenti a isolare visivamente la plasticità del Corpo cristico per ingenerare annullando i parerga e il sovrappiù e concentrando il visibile dell'immagine sul colore nitido impastato sulla pietra, l'impressione di quella *manducatio per visum* che faceva parte delle pratiche di comunione¹¹¹⁴. Dagli studi di William Barcham e Catherine Puglisi ricaviamo del resto, soprattutto per il Veneto, una complessa sovrapposizione dei temi eucaristici ai temi della Passione, come avviene per esempio nel caso dell'*Uomo dei Dolori*, dell'*Ecce Homo* o del *Cristo deposto nel sepolcro*. Seguendo Hans Belting, un'origine potrebbe essere individuata nella tradizione degli Epitafi bizantini utilizzati per la liturgia pasquale: l'*Epitaphios* del Museo di arte Ecclesiastica di Belgrado, o il duecentesco *Epitaphios* della Basilica di San Marco a Venezia evidenziano, tra i moltissimi elaborati anche in età medievale, una dialettica simbolica tra il corpo esanime di Gesù lasciato a terra sulla pietra del sepolcro e, in modi diversi, la presenza degli angeli che lo

¹¹¹³ Lehmann, *How materials*, op. cit., p.7

¹¹¹⁴ Su questo tema si veda Bonelli M., *Suggerimenti agostiniani nel Cristo Morto di Rosso Fiorentino*, in "Arte cristiana", 2015, n.888, pp.199-206.

assistono. Secondo la lettura di Belting, gli *Epitaphioi* si erano sviluppati dall'*Aer*, una tipologia di tessuto liturgico connotato come velo o *Kalymma*¹¹¹⁵. Nella liturgia, il calice e il pane, dopo il dono eucaristico, venivano coperti dagli *Aeres* più piccoli, a loro volta coperti dal grande *Aer*. Con l'aggiunta del rito della Grande Entrata, il grande *Aer* si sarebbe allargato e avrebbe accolto rappresentazioni cristiche relative all'*Agnello* sacrificale. Il tema del corpo di Cristo eucaristico come *Cristo morto nel sepolcro* nasceva probabilmente a partire da queste prime rappresentazioni cerimoniali. Nelle immagini citate, i *rhipidia* degli angeli erano mutuati dalle reali processioni liturgiche che accompagnavano il “tessuto” all'altare¹¹¹⁶, mentre tale attributo, che sembra non comparire nelle immagini italiane, in età avanzate appare spesso sostituito dalla presenza di candele liturgiche. In questo senso, in ambito veneto, si possono ricordare le declinazioni eucaristiche del *Cristo morto* presentate dalle Mariegole del Santissimo Sacramento cinquecentesche, nelle quali il “Cristo passo” si presenta dentro il calice pasquale affiancato dagli angeli reggi-candela¹¹¹⁷, secondo una desinenza conosciuta anche altrove¹¹¹⁸ (fig.127).

La ricerca grafica della tenebra in concomitanza con questi temi omaggia la funzione partecipativa che l'immagine chiedeva, soprattutto se pensata nel suo isolamento contemplativo. Poiché, come scrive acutamente Paola Squellati Brizio “la pittura su pietra nello sfruttare le caratteristiche naturali del supporto per completare l'immagine, implica un esercizio raffinato della vista, poiché abbina un ‘vedere’ fisico, concentrato sull'aspetto della pietra, a un ‘vedere’ fantastico, che permette di unire alle forme di quella le immagini più adatte a ottenerne una scena compiuta”¹¹¹⁹, le due domande che ci interessa porre ineriscono entrambe la relazione tra lo spettatore osservatore (meditatore) e l'immagine-supporto. La prima domanda è relativa al funzionamento tropologico dell'oscurità veicolata dall'oggetto, che si ancora alla tradizione concettuale borromaica. La seconda tocca la funzione della materia in questo intreccio di scambi emozionali e simbolici.

¹¹¹⁵ Belting H., *An Image and Its Function in the Liturgy: The Man of Sorrows in Byzantium*, Dumbarton Oaks Papers 34-35 (1980-1981), pp. 1-16.

¹¹¹⁶ Kalantzidou K., tesi di laurea, Chatzouli G., *The Byzantine epitaphioi of the Western Coast of the Black Sea : production, distribution, iconography, manufacturing technology and preventive conservation*, 2016.

¹¹¹⁷ Su questi temi vedere Mason Rinaldi S., *Images of Christ for venetian piety and devotions in the light of the Council of Trent*, in Puglisi C., Barcham W., a cura di., *New perspectives on the Man of Sorrows*, Kalamazoo 2013, pp. 295-322. Per il tema del Cristo passo si rimanda a Puglisi C., Barcham W., *Art and faith in the Venetian world : venerating Christ as the Man of Sorrows*, Harvey Miller Publishers, London, Turnhout 2019.

¹¹¹⁸ Si pensi al *Cristo morto e angeli* di Rosso Fiorentino, e al *Cristo morto e angeli* sviluppato presso la corte farnesiana da Taddeo Zuccari.

¹¹¹⁹ Squellati Brizio P., *Natura sollecitata* in Bizzarrie, op.cit., pp.31-37, p.31



124. Felice Brusasorci, *Cristo compianto dagli angeli*, Boston, Museum of Fine Arts, seconda metà degli anni '90 del XVI secolo

125. Paolo Farniati, *Deposizione di Cristo con San Francesco e San Giovanni Battista*, collezione private

126. Felice Brusasorci, *Cristo compianto dagli angeli e da Santa Maria Maddalena*, Vicenza, Palazzo Chiericati

5.1. Quarantore 1587

Il primo punto lo possiamo dedurre dagli sviluppi della devozione delle Quarantore a Verona¹¹²⁰. Esattamente negli anni che vedono l'elaborazione delle nostre pietre a lume di torcia, sul cadere degli anni '80, Verona è tra i principali teatri di documentate manifestazioni quaresimali, che hanno il loro apice con la festa delle Quarantore del 1587, guidata dal cappuccino Bellintani da Salò e pienamente documentata sia da pubblicazioni curate dal vescovo e dal Predicatore, sia dalla testimonianza puntuali dello storico e notaio locale Alessandro Canobbio, che aveva anche redatto una storia del citato Santuario della Campagna. Queste vaste *scuole di meditazione mentale* (Cargnoni), che erano le 40 ore cappuccine elaborate nel corso del secondo Cinquecento, furono introdotte a Verona sotto auspicio di Valier già nel 1577 con un Collegio apposito fondato insieme al Borromeo (peraltro guidato da importanti esponenti aristocratici, che molto a che fare avevano, come committenti, con i nostri artisti, per esempio Marcantonio Giusti); è però solo nel 1587, appunto, con il Bellintani che ebbero una risonanza profonda, reiterata poi nel 1604 sotto la guida di Fra Fedele da San Germano. La fortuna di questa pratica ben documentata rappresenta, in un certo senso, il risvolto pubblico e sociale della proposta pastorale valeriana, incarnando un atteggiamento e una prassi tanto religiosa quanto civile. Ciò che a noi interessa è l'impiego plastico e imprescindibile dell'oscurità per costruire una vera e propria condizione interiore di visibilità. Lo notava già molto bene Cargnoni, sottolineando la novità straniante di questa attenzione, che non era affatto limitata all'area settentrionale, innervando palesemente un'urgenza spirituale diffusa che, solo ora, affiorava compiutamente, canonizzandosi nella pratica religiosa, nonostante i problemi tecnici e organizzativi che la devozione nelle ore notturne provocava. Così, notava anche Canobbio, "quivi furono discorsi molti pareri e proposte diverse difficoltà, massimamente nella notte, atteso i disordini di omicidi e di assassinamenti che si udivano essere commessi e le molte e importanti risse cittadine, lodando però ciascuno per santissima e utilissima l'opera, ma inclinavano che fosse effettuata e dagli uomini e dalle donne solamente il giorno". Era un problema sentito anche altrove, perché la notte era pericolosa, chiedeva attenzioni continue nella gestione e nell'organizzazione degli spazi.

In rapporto alle Quarantore veronesi del 1587 Valier e Bellintani attuano una campagna editoriale precedente alla festività, tanto per annunciare i metodi dell'organizzazione della celebrazione, quanto per spiegare alla comunità il senso *ultimo* della pratica. Questo aspetto è essenziale, perché mostra il coinvolgimento culturale (persino teologico) della cittadinanza rispetto a pratica che venivano quindi proposte con la massima contezza esplicativa, senza nulla lasciare al caso. Le Quarantore, del resto, in una perseguita funzione

¹¹²⁰ Sul tema storico delle Quarantore esiste una bella bibliografia. Sono stati presi a riferimento in generale, oltre ai testi citati in seguito: Noheles K., *Scenografie per le quarant'ore e altri barocchi*, in Schnapper A., a cura di, *La scenografia barocca*, Bologna pp.151-155. Weil M., *L'orazione delle Quarant'ore come guida allo sviluppo del linguaggio barocco*, in Fagiolo M., Madonna M. L., a cura di, *Il barocco romano e l'Europa*, Roma 1992 pp.675-694. Petersen N. H., *The Quarant'ore : early modern ritual and performativity*, in Gillgren P., Snickare M., *Performativity and performance in Baroque Rome*, Farnham 2012, pp.115-133.

sociale, intesa a riappacificare i conflitti e le faide popolari creando concrete circostanze di perdono, innescava un teatro scenografico la cui rilevanza psicagogica non è affatto sottovalutabile, soprattutto se la si medita in funzione propriamente cristocentrica. Nell'esigenza della temperie notturna si giocava quindi un processo trasformativo che aveva il suo centro nella conversione dell'uomo e della coscienza, si direbbe quasi visiva, del peccato e del male. La necessità della tenebra notturna è spiegata esplicitamente da Bellintani. Prima di tutto essa è l'ora quieta e tranquilla rispetto al turbinare diurno. Dice infatti:

“Primamente si debbe ritrovare un luogo devoto e quieto, lontano da strepiti e rumori più che sia possibile, serrato e di dentro tutto adornato, con uno altare sul quale si riponga il sacratissimo Sacramento in prospettiva, che da tutti possa essere veduto, per indurre maggiore devozione. Ed oltre i lumi che debbono essere sopra l'altare, per riverenza d'un tanto sacramento, ci siano ancora intorno al detto luogo accomodate alcune lampade con oglio d'oliva, per manco fumo, acciò possino gli oratori, massime di notte, leggere e far orazione, e si fugga l'occasione di qualche male che forse potrebbe nascere”¹¹²¹.

Un secondo motivo, più di fondamento, inerisce l'imitazione di Cristo e il rispetto sacrale per le sue sofferenze. Se infatti Gesù ha patito per i nostri peccati nella notte della Passione così acerbi tormenti senza alcun riposo¹¹²², “come riusciremo per amor suo questo picciolo incomodo? ... contentandoci anco che ci tocchi l'ora più scomoda, acciòchè più imitando N.S. in faticare, e patire, con più abbondanza ancora partecipiamo i frutti gloriosi della sa Santissima Passione?”¹¹²³. Questa “imitazione di Cristo” emblematicizzava il senso ascetico dell'oscurità notturna, che chiamava in causa l'argomento penitenziale della tradizione ambientandolo in una precisa circostanza atmosferica, connotandolo temporalmente e facendone, inoltre, lo spazio di una retorica sociale condivisa. Ma a questi due livelli se ne aggiunge un terzo, che appartiene al dominio estetico che le testimonianze storiche sensibilizzano acutamente. Il Canobbio è di fatto un testimone oculare di come questo livello implicasse un decisivo rapporto spirituale:

“E veramente io provai con l'effetto e con la chiara esperienza che la divozione, che nel silenzio della notte si vede (perciòché se ben vi andarono solamente gli uomini, nondimeno le donne che nelle case e alle finestre quasi di continuo vedeano le processioni e udivano con variati concerti le divine lodi che si cantavano al Signore) fu così efficace e di tanta forza che e le donne e gli uomini

¹¹²¹ *Modo qual si deve tener nella santa meditazione delle Quaranta ore nella città di Bergamo*, Bergamo 1577; Citato in Cagnoni da p.2979.

¹¹²² Lettera del molto Reverendo Monsig. Vicario Generale nel Vescovato di Verona essortatoria alla Oratione delle quaranta hore, la quale si comincerà la Domenica dell'Oliivo prossima nella chiesa Cahedrale con gli ordini di essa oratione del M.R.P. Frà Mattia Bellintani da Salò Capuccino, Gerolamo Discepolo, Verona MDLXXXVII. “Non incresca loro di scomodarsi alquanto per una volta: Ricordevoli, che il nostro dolcissimo Salvatore, la morte dle quale in questa Oratione si ricorda, oltre le notti intiere, che per la vita sua egli spendeva con grande sua fatica, à pregar per noi il Padre suo celeste, la notte della sua Passione non hebbe già mai riposo alcuno, ma fù sempre in grandissima fatica e in acerbissimi tormenti”, p.10.

¹¹²³ *Ibidem*.

stetero molto retirati, e particolarmente i giovani, in modo che quasi contro il corso naturale, la notte diede la luce, splendore e spirito del giorno; e questo fu che gli uomini in andando la notte, acquistarono grandissima devozione e le donne ciò vedendo e intendendo, presero grandissima compunzione, in modo che e gli uni e le altre erano per così fatta maniera ripieni di un santo e religioso spirito, per questo tempo delle quaranta ore, che pareva veramente che questa città fosse abitata da molti angeli¹¹²⁴.



127. *Cristo nel calice e angeli*, Prima pagina della Mariiegola del SS. Sacramento della chiesa di San Raffaele di Venezia, XVI secolo

128. Joachim Sadeler, Joachim Wierix, ultimo decennio del XVI secolo.

“R.do D. PATRI PAVLO VENIERIO SERAPHICO VENETO PAT.no SVO COL.mo D.D.
Exequias celebrat summo Natura parenti, / Sol, Templi Velum, terra, sepulchra, petræ. // Ista cerent sensu, tamen haud
caruere dolore / Plus tu istis sentis: et minus ecce doles”

Nel 1587, la cattedrale di Santa Maria Assunta era stata addobbata a costruire, secondo le indicazioni di Bellintani e le direttive delle Avvertenze di Borromeo, uno scenario tetro e oscuro. Tutto doveva portare l'attenzione sull'Eucarestia esposta. la terza parte del Duomo era stata occupata da un grande oratorio che occupava la larghezza della chiesa con l'“ornatissimo altare” del Santissimo Sacramento”, “coperto tutto di panni e per dentro compartito di lumi accesi che lo rendea molto divoto e grave”¹¹²⁵. Le finestre erano state chiuse, perché anche di giorno non penetrasse alcuna luce; di notte le candele erano disposte a creare una situazione di sospensione misterica. “Immaginati che quella cappella

¹¹²⁴ Cargnoni, *Cappuccini*, op. cit., vol.III, p.2985

¹¹²⁵ *Acta Ecclesiae Mediolanensis*

dove si siano le Quarantore sia la spelonca, o vero grotta dove stette il Monumento di Christo”¹¹²⁶. Le persone si avvicinavano all’altare eucaristico lateralmente, entrando da sinistra, mentre il cappuccino, che stava inchinato davanti all’altare, predicava ad alta voce brevi orazioni intervallate da preghiere comuni. Abbiamo i testi delle prediche, che erano spesso indirizzate a toccare le corde morali per fare scaturire negli spettatori una riflessione sulla propria coscienza. Se nella pratica di Bellintani la notte era demandata solo agli uomini, mentre le ragazze e le donne praticavano le 40 ore di giorno, secondo una scansione molto rigida, quando Fedele da San Germano progettò le festività quaresimali del 1604, per ovviare alle difficoltà del predecessore, costituì uno spazio *sempre* notturno, adibendo la chiesa paleocristiana di Sant’Elena, ubicata a ridosso del Duomo e con esso comunicante, ad lugubre oratorio di preghiera.

“Questa fu tutta coperta, & vestita di nero, tutta oscura, ornata de i Misteri della Passione di N. Signore, con un altare assai eminente, & bene ornato, sopra il quale stette di continuo il Santissimo Sacramento, con molti lumi, che rendeano la chiesa assai , e sopra l’altare Iddio Padre. Si ordinarono i giorni, e le hore per gli huomini, e per le donne, & compartite le parrocchie, in modo che le vicine avevano le hore più incommode, & le lontane le migliori”¹¹²⁷.

Tale apparato sembra configurarsi come un teatro dell’interiorità, polarizzato sulla luce-Eucaristia e contornato dalle immagini che ne cristallizzano il significato. Il retore predicatore ha così ritagliato dal mondo uno spazio desertico, costruendo un margine meditativo la cui oscurità venisse gravandosi di una miscellanea di motivi psicologici e spirituali, inanellati e inestricabili.

Il funzionamento omeomorfo dell’oscurità nella circostanza sacra portava ad una estrema valorizzazione psicagogica dell’oscurità, che si presentava come assoluto necessario per la riuscita universale della logica meditativa. Tale *notte* segna, anzi, un insostituibile strumento di sobbalzamento sublime, visualizzando nel suo negativo assoluto la condizione morale e spirituale dell’uomo nel momento in cui questo si avvicina all’intensa e solare Luce del divino, innescando una vera e propria dialettica del sacro.

Pagina successiva: 1

29. Pasquale Ottino, *Cristo morto nel sepolcro*, Milano, Collezione privata

¹¹²⁶ Risaliti A., *Horologio del Sepolcro di Christo, done si contiene un deuotissimo modo di visitar li santi sepolcri il gionedi, & venerdì santo, & anco di fare le quaranti'hore. ...*, Palermo 1607, p.A2.

¹¹²⁷ Per il tema delle Quarantore di San Germano si veda Patrizi E., *Educazione*, op. cit., vol.II, p.65; Canobbio A., *La divota oratione delle XL hore fatta da tutto il popolo di Verona la settimana santa dell'anno 1604*, Verona 1604, p.8.



5.2. “Paragone di tribolazione”

Per ragionare sull'applicazione di tale espressività della notte nell'ambito della pietra “virtuosa”, si propone una fonte di origine spagnola, la cui rilevanza mistica nel panorama europeo è comprovata dalle molte edizioni lungo tutto il XVI secolo.

In una delle opere più note della mistica spagnola del Cinquecento, l'*Abecedario spirituale* di Francisco de Osuna, insieme a San Pedro de Alcantara uno dei più importanti ispiratori della mistica immaginativa di San Ignacio come di Santa Teresa de Jesus, proprio la pietra di paragone era impiegata a simbolo della *Passione di Cristo*. L'*Abecedario* era un'opera di meditazione divisa in sei volumi, di cui il primo fu stampato a Siviglia nel 1528, ma che ebbe numerosissime traduzioni e ristampe fino alle soglie del XVII secolo. In Italia fu pubblicata a Venezia una prima versione volgare del trattato, nel 1583¹¹²⁸. Il meccanismo trasfigurativo di Francisco si fonda sul metodo scolastico che associa gli elementi della natura alle realtà di cui sono segno. Nel passo che ci interessa Osuna sta parlando delle

¹¹²⁸ Osuna F., *Dello abecedario spirituale, che tratta delle circostanze della santissima passione di Christo, parte prima. Composto per l'eccellente teologo f. Francesco di Ossuna, dell'ordine di S. Francesco. Et nouamente tradotto di spagnuolo in italiano da m. Francesco Moneta da gli Orzi Nuoni. Il quale per essere pieno di vaghissimi concetti, & ricco di dolcissimi sensi spirituali, puo' essere cosi' utile a' predicatori, come fruttuoso alle deuote persone*, per Francesco Ziletti, Venezia 1583.

tenebre dando ad esse i significati che sono deducibili dalle Scritture e istituendo un florilegio di possibilità interpretative che abbiamo visto sparse lungo la nostra trattazione. Quanto qui però è originale è l'applicazione di tale simbologia al materiale lapideo, che viene quindi gravandosi di una precisa connotazione meditativa.

Scriva infatti Osuna:

Quelli che per la tribolazione e fatica non cascano nella impatienza e disperazione di necessità [Christo] gli rende più risplendenti nelle virtù e nell'esempio sì come gli Orefici hanno una pietra che si dice Paragone per provare 'oro fino, così Dio ha la pietra della tribolazione, con la quale tocca i suoi, acciòché mostrino chi sono. Se la pietra resta indorata dell'oro, che in essa si prova era buono, e si no, se resta aspera e maculata non era oro. Il toccato Christo con la pietra di Paragone dura che è la sua passione, causò tanto splendore di virtù che Pilato si meravigliava della sua pazienza e quiete essendo da gli increduli tanto falsamente accusato. Beatissime furon quelle tenebre che in Christo poi che illuminaron la cecità degli occhi nostri. Perché egli era scritto che gli occhi dei ciechi havevano da vedere dalle tenebre e oscurità. Da queste tenebre e oscurità vediamo quanto grande fu l'amore che ci portò e quanto grande fu la sua virtù, pazienza, e fermezza e costanza¹¹²⁹.

Si capisce come quella componente psicagogica del nero e dell'oscurità venisse segnatamente veicolata dalla qualità nera della pietra e dalla funzione professionale del paragone. Questo non spiega, chiaramente, la fortuna generale di manufatti apprezzati prima di tutto per il loro valore estetico, ma conferma le ragioni della sua prevalente accezione sacrale. Meditando sul paragone, il monaco, il laico o il frate riconoscevano nel nero di quella pietra, una pietra di per sé *virtuosa e agente* per mezzo della sua forma e dei suoi tratti (Dolce), un intreccio di motivi simbolici che costituivano il ramificato sfondo tropologico dell'immagine e interrogavano direttamente la sua interiorità. Come se la *fantasia* o l'*immaginazione* completassero la scena iscrivendosi nel processo attivo dell'opera d'arte, vitalizzandone la forma, attivandola con la partecipazione dello sguardo, generando, secondo il vocabolario del tempo, una particolare forma di *ammirazione* e *meraviglia* che scaturisce dall'incontro paradossale, sfuggente, tra materia e pittura, natura e artificio. Lo abbiamo detto: le qualità aptiche della materia guidavano la scelta del soggetto, e le loro qualità fisiche condizionava il rapporto vivo con lo spettatore, predisponendo ad una attiva traduzione significativa dell'effetto visivo instillato dalla natura e operando, quindi, una vera e propria trasfigurazione del naturale in sacro. L'*immanence chosale du sacré* che Bonne descrive nel Medioevo di stampo neoplatonico¹¹³⁰ viene attualizzata e riscoperta dentro i velami animistici del Rinascimento, nuovamente evocata sullo sfondo di una dinamica relazionale che si effonde a partire dalla materia nella sua dialettica con l'uomo, dando all'oggetto sacro un afflato rituale e simbolico: "L'intrication de l'image matérielle avec son

¹¹²⁹ Osuna 1583, cit., p.136,

¹¹³⁰ Bonne, op. cit., p.80. La "choseité" è descritto oltre: "c'est ce qui dans la matière ou l'apparence d'un objet, et notamment d'une image-objet, marque ou signifie à notre regard qu'il demeure obstinément fermé sur lui-même dans une altérité constitutive d'une part essentielle de lui-même dans une altérité qui le soustrait irrémédiablement à tout prise ou maîtrise, y compris visuelle". Bonne, p.92.

objet-support lui confère une densité d'être supplémentaire par rapport à son être visuel, qui n'est pas sans affinité avec la choséité"¹¹³¹.

La pietra prima di tutto era nera: perché ogni cosa ed ogni elemento si era eclissato per la morte di Cristo e partecipava del suo cordoglio: come si legge in un'incisione "meditativa" realizzata da Joachim Wierix e curata dal Cappuccino Pietro Paolo Veniero, nell'ultimo decennio del XVI secolo, *Exequias celebrat summo Natura parenti, / Sol, Templi Velum, terra, sepulchra, petra. // Ista cerent sensu, tamen haud caruere dolore / Plus tu istis sentis: et minus ecce doles* (fig.127)



132. Fra Paolo Piazza, *Cristo morto nel sepolcro*, Roma, Musei capitolini

In secondo luogo poteva diventare essa stessa un simbolo cristico: il tema del *Christus-lapis*, infatti, era diffuso fin dal Medioevo ed appariva elaborato in forme esplicite anche dai trattatisti coevi (Aldrovandi *in primis*). Secondo Osuna, però, il Paragone si presta soprattutto per mettere a fuoco il significato più intimo della Passione. Essa si configura come una "tribolazione" che mette alla prova le anime degli uomini. Il Cristo provato dalla pietra di paragone ha generato un oro splendente e tutti "i suoi" faranno della tenebra del dolore l'occasione di una meraviglia altrettanto luminosa. Si noti, tra parentesi, un preciso vocabolario della meraviglia della luce e dello splendore che incalza come contraltare della basilare tenebra delle immagini. In questo modo la pietra diventa, in virtù della sua nerezza e della sua qualità visiva uno strumento ineguagliabile per suggerire, plasticamente, una serie di fili concettuali e simbolici utili per una penetrazione decisa nel mistero cristico:

¹¹³¹ Bonne, op. cit., p.88. Per la derivazione antica dell'idealismo simbolico delle pietre dipinte si veda prima di tutto il saggio di Bonne J-C., *Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident*, Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, n.69, 1999, pp.77-111. Dunlop A., *On the origins of European painting materials, real and imagined*, pp.68-96. Molto interessanti l'articolo di Jurkowlaniec G., Matyjaskiewicz I., Sarnecka Z., *Art History Empowering Medieval and Early Modern Things*, pp.3-13 e le considerazioni di Morrall A., *The power of Nature and the Agency of Art : the Unicorn Cup of Jan Vermeyen in The agency of things in Medieval and early modern art*, New York, NY ; London : Routledge, 2018, pp.17-31.

“perché egli era scritto che gli occhi dei ciechi avevano da vedere dalle tenebre e oscurità”. In un certo senso, il paragone attiva e mobilita quanto predicatori e scenografi proponevano nelle celebrazioni e nelle omelie, si configura come lo spazio visivo della sacralità del rapporto con l'immagine.



130. Pasquale Ottino, *Pietà*, Milano, Collezione privata

131. Pasquale Ottino, *Visione di San Lorenzo Giustiniani*, Milano, Collezione privata

Come per Giambattista Marino il porfido dell'*Ecce Homo* esprime “nel colore il dolore” della Passione e il paragone con *Pietà* è “pietoso”, “essangue e sanguinoso”¹¹³², perché mostra nella pietra il paradosso elegante del dolore e dell’amore, così la diffusione cinque e seicentesca delle pietre nere dipinte ricalcava, con tutta la sua originalità estetica e concettuale, una forma peculiare del notturnismo figurativo europeo, ribadendo la notazione emozionale di esso e mettendo in evidenza la componente psicagogica del colore e dell’oscurità, secondo una traiettoria già evidente nella trattatistica ermetica di Agrippa o di Lomazzo, tra gli altri. Che si fosse data, a Verona, una speciale convergenza con la fortuna sociale delle Quarantore cappuccine non è un aspetto isolabile ma spiega, senza dubbio, perché furono ancora pittori cappuccini come Fra Paolo Piazza o Fra Semplice da Verona, a sviluppare, talvolta proprio su pietra e fuori dal contesto atesino (il *Cristo morto su lavagna* dei Capitolini di Roma di Fra Piazza (**fig.132**), i notturni con *Cristo morto* di Praga per Rodolfo II dello stesso), l’iconografia devota del Cristo morto con angeli e preganti notturni.

¹¹³² Marino G. B., *La Galeria Del Cav. Marino. Distinta in Pitture, e Sculture*, Brigonci 1675, p.62.

I paragoni pietosi ci ricordano quanta parte dovesse avere la notte nel nostro rapporto con l'immagine, in che modo potesse *movere*, il perché della sua soffocante e ricercata presenza. Come afferma Nygren, "the manner in which the stone substrate has become an active participant in the visual grammar of the painting highlights how the artist recognized incipient 'images' embedded in the stone and conscripted these mineral formations into his pictorial composition"¹¹³³ Nella Verona tridentina e borromaica di Agostino Valier, il notturno su pietra, questa *tenebra materiata*, era diventata centro e prova della trasfigurazione della natura nell'arte (Coomaraswamy).

¹¹³³ Nygren, *Stone*, op. cit., p.91.

Conclusione della seconda parte

1. Confini di ombre

La vocazione contemplativa delle tenebre ha accompagnato la storia dell'immagine sacra legittimando prima un'embrionale accortezza sciografica presente in dipinti devozionali di Quattro e Cinquecento, soggiacendo poi a molte forme dello sperimentalismo luministico del XVI secolo, per sfociare, dopo il Concilio di Trento, in polarizzate esplorazioni pittoriche, più puntualmente elaborate nell'ambito sociale segnato da una diretta esigenza evocativa sul fronte della spiritualità e della dialettica sacra. In senso diacronico, il racconto storico del notturno figurativo, i cui precedenti avevano premesse concettuali molto forti e sporadiche e circostanziate inclinazioni visive, si configura quindi come un processo complicato, che ha riconoscibili presupposti teorici e sempre più vivide espressioni pratiche, il cui vertice deve essere individuato tra la fine del XVI secolo e la fioritura delle poetiche di lumi e di ombre registrate sul primo Seicento.

L'urgenza narrativa, espressiva e simbolica delle teoriche postridentine forniva, cioè, il sostrato culturale più fecondo perché le disseminate possibilità di uno stile a lume notturno fossero messe a fuoco più nitidamente e collocate al centro delle ricerche poetiche e retoriche degli entourage intellettuali e spirituali. Non prima e non dopo, cioè, lo stile notturno diventava l'occasione irrinunciabile per mobilitare energie espressive sconosciute, in virtù delle possibilità immanenti a determinati orizzonti morfologici (la dialettica contrastata dei lumi, la strabordante sovrabbondanza delle ombre, la sua "silenziosa" spazialità). Qui la sublimità del terribile oscuro e l'umiltà di una distaccata e stoica osservazione del naturale, non senza desinenze pauperistiche e quotidiane coese alla plastica sensibilità per un linguaggio trapunto di sfumatura e di veli, fornivano le categorie immaginali perfette perché la notte dei sofismi ammanierati e dell'irrazionale capriccio (l'illogico), per parafrasare Paleotti, diventasse centro di una rinata poetica cristiana. I casi che abbiamo visto vorrebbero quindi emblemizzare quella che sembra essere una inattesa congiuntura socio-artistica, espressa in un ecosistema di pensiero tanto reticolare quanto pluraliforme molteplice e unitario insieme.

Ne è derivata la comprensione della notte figurativa come atmosfera privilegiata del sacro. Come ci ha insegnato Rudolf Otto, il *tremendum fascinans* aveva del resto nel silenzio e nell'oscurità uno degli spazi ptdilette della sua espressione¹¹³⁴. Lo sgomento scaturisce dall'invisibile, e la distanza del mistero che si nasconde è terribile e sconcerta. Parlando

¹¹³⁴ Deckoninck R., Delfosse A., *Sacer Horror: The Construction and Experience of the Sublime in the Jesuit Festivities of the Early Seventeenth-Century Southern Netherlands*, in "Journal of Historians of Netherlandish Art" Volume 8, Issue 2 (Summer 2016).

della luce in Rembrandt, anche Georg Simmel aveva colto come la dialettica scio-luministica impiegata dal pittore di Leyden fosse, tra le altre cose, non tanto il segno di un interesse individuale ma il frutto di un'intenzione religiosa: "la sua consacrazione, il suo non essere di questo mondo, [qualità che possiede] in quanto, come esperienza artistica, essa è fenomeno di questo mondo". Come se il mistero indicibile evocato nella soffusione del lume flebile in antri densi di ombra fosse di per sé il motivo della suggestione, quasi un magismo della forma¹¹³⁵. I lumi pervasivi dicono un religioso che attraversa l'aria, si fa colore, energia, dialogo.

La tremenda maestà del nero e della tenebra diventa la sorgente di un'impressione sconvolta, si anima e vibra nel silenzio abissale che allaga gli spazi, e tenta di essere colore, penombra, cecità. Il sentimento del sacro che commuove la parola e la figura scava le forme, le riduce ad una divorante umiltà poiché le fa sobbalzare nel tremito di un bagliore che scompare: candele, fuoco, lumi sospesi e quasi invisibili. La tenebra è argomento dell'arte perché la parola sa di poter essere sacra.

La notte in immagine sembra anzi configurarsi come una forma spirituale, una forma pittorica della religiosità, che porta con sé, intrinsecamente, un'energia immanente tesa a farne motivo di trascendimento mistico od emozionale. Un'energia eversiva e straripante, una "forma formans" (Cassirer) codificata da una dialettica volutamente antifrastica e paradossale, la cui colorazione spirituale è la cifra di un momento artistico epocale, ed assume una pregnanza caiologica che si può cogliere e verificare sui diversi piani delle espressioni poetiche e artistiche. Ed è soprattutto il confronto tra forme artistiche differenti a permetterci di cogliere, in ultimo, questa sensazione.

È del resto soprattutto in rapporto agli scritti di Tasso che il tema notturno è emerso criticamente nella sua evidenza significativa. Paolo Berdini leggeva le descrizioni notturne della *Gerusalemme liberata* come momento ermeneutico dell'indescrivibilità e della sospensione, in cui si faceva evidente, nel campo altro della notte, la dicotomia tra l'inquietudine dei personaggi e la stasi quieta della natura; una sorta di *concordia discors*¹¹³⁶ portata a suggerire, nella descrizione di ambienti fluidi e sfuggenti, la condizione interiore di chi li abitava. Anche Carlo Noero sottolineava il fatto che nelle opere di Tasso la notte valorizzasse e sottolineasse situazioni che si riferissero, scrive, a episodi volutamente suggestivi¹¹³⁷, la cui dinamica affascinante si entusiasmava tramite l'evocazione tenebrosa di

¹¹³⁵ Per il sublime come evocato da magia e sacro abbiamo già citato l'interessante libro di Costa G., *Il sublime ...*, op. cit. 1994.

¹¹³⁶ Berdini P., *Poétique et exégèse: Les nocturnes du Tasse et de Bassano*, in Careri G., a cura di., *La Jérusalem délivrée du Tasse : poésie, peinture, musique, ballet ; actes du colloque organisé au musée du Louvre*, Paris, les 13 et 14 novembre 1996, Klincksieck, Paris 1999, pp.201-226, in particolare p.204. Si rimanda ad un testo già ricordato in precedenza: Emiliani A., a cura di., *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto : un laboratorio tra le arti sorelle* (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 ottobre - 21 dicembre 1997), Marsilio, Venezia 1997.

¹¹³⁷ Noero C., *Il notturno nella Gerusalemme liberata*, in Studi Tassiani XIV-XV 1964-65, pp.35-39. Per questi temi è stato molto utile la tesi di laurea elaborata da Matteo Navone, che si ringrazia per la gentilezza e la disponibilità: Navone M., *"Era la notte" : il motivo notturno nell'opera poetica di Torquato Tasso*, relatore Prof. Alberto Beniscelli, Università degli Studi di Genova, anno accademico 2004/2005.

scenari crepuscolari, secondo un immaginario che popolava gli scritti del tempo. Quasi che le forze messe in campo dall'arte descrittiva, fossero esse dell'amore, del diabolico, della magia, o del divino risultassero amplificate e rafforzate dalle tenebre che pervadevano il tutto, trovassero in questa penombra circonfusa e globale il loro più indicato specchiamento. Quel velo di irrazionalismo che accomuna Tasso, Milton, Sheakspeare, si nutre della notte per enfatizzare l'instabile equilibrio del reame del mondo.

Mentre l'arte si addensava in tinte tetre e la notte chiedeva il suo spazio per accogliere il mistero delle grandi celebrazioni religiose, mentre come mai prima intere comunità praticavano le ore delle tenebre per assolvere il compito sacro delle Quarantore o delle veglie, si dava voce ad una retorica dell'oscurità che operava con profondo rilievo a tutti i livelli dell'espressione, e in "questo mutarsi di orizzonti dolcissimi e trasparenti e di sfondi rannuvolati e tristi, in questo susseguirsi di paesi languidi e sensuali e di funebri e lagrimosi scenari" (Getto), si schiudeva una tendenza comune, la cui vitalità trasversale si rivelava tra poesia e pittura mistica ed epica¹¹³⁸. Nelle opere di Vettori, Patrizi, Tasso, o Panigarola, la dimensione sfumata e fluttuante delle parole oscure, enigmatiche, era stata posta nel cuore delle riflessioni sulle possibilità espressive del linguaggio nella sua apertura ad un indicibile sacro, ad un mistero inesprimibile. Si tratta d'altronde di un contesto culturale, come scrive Elisabetta Selmi, "in cui progressivamente matura in seno alla riflessione teorica sui linguaggi delle arti figurative una tensione al superamento della poetica del 'realismo storico' che indiscutibilmente impronta le principali categorie di riferimento del lavoro paleottiano, verso linee di tendenza e nuovi accordi da ritrovare fra emergente naturalismo e finalismo spirituale"¹¹³⁹.

Nell'ambito della poesia religiosa, la dialettica sfumata di lumi e di ombre era perciò funzionale a delineare uno scenario emozionale coerente con l'orientamento parenetico e introspettivo dell'ispirazione mistica della poesia, dando vita ad una semantica luministica che avrebbe connotato, fin dal primo XVI secolo, uno specifico orientamento lirico-devozionale. Come notava Alberto Angelo Piatti, cioè, il *lacrimismo* poetico di Tasso, Tansillo o Valvasone era accompagnato da una desinenza paesistica proprio perché interessato a suggerire in "un contesto situazionale vario e mutevole", connotato da luci fioche, ombre folte e tetre, un'estetica fortemente visiva il cui rimando fosse sempre l'intimo della visione, l'interno dell'uomo¹¹⁴⁰.

¹¹³⁸ Getto, *Interpretazione di Tasso*, op. cit., 1951, p.130

¹¹³⁹ Ardissino E., Selmi E., *Un contributo per la teoresi delle 'immagini sacre' nella trattatistica figurativa del Cinquecento*, in Selmi E., a cura di., *Visibile teologia*, roma 2012, pp.285-308, p.289.

¹¹⁴⁰ Un filo rosso, quindi, che passa tra le *Lagrima* di Tansillo e le *Rime* di Colonna, tra le *Lagrima* di Tasso e i *Sacri Sospiri* di Grillo, tra la *Pittura* di Marino e il *Pianto* di Basile. Alcune opere determinanti in questa prospettiva sono le *Lagrima di Santa Maria Maddalena* di Erasmo da Valvasone (Firenze 1586), il *Pianto sopra la Passione di Cristo* di Vittoria Colonna, (Manuzio, Venezia 1556), *Stanze per le Lagrima di Maria Vergine Santissimae di Gesù* di Tasso (Benacci, Bologna 1593), *Il pianto della Vergine* di Giovan Battista Basile (Napoli 1608). Molto utile a questo proposito Sabbatino P., *I sette dolori e le lacrime della Vergine Maria nelle Stanze (1593)* di Torquato Tasso in Corradini M., Ghidini O., *Senza Te son Nulla, studi sulla poesia sacra di Torquato Tasso*, Ed. di storia e letteratura, Roma-Milano 2016.

Se la grande sfida della letteratura e dell'arte religiosa cinquecentesca e seicentesca, come scriveva Getto, aveva a che fare del resto con il problema della lingua, della forma e del rapporto tra la forma e il contenuto, entrambe rivolte a descrivere l'indescrivibile dell'esperienza sacrale ed intima, l'impiego plastico e concettuale dell'ombra e il rinfoltirsi letterario degli scuri segnava, in fondo, una tensione fortemente drammatizzata capace di darle voce e applicata, con conseguenze strettamente correlate, tanto sul piano del capriccio poetico religioso¹¹⁴¹ quanto su quello della grande pala d'altare o del dipinto devozionale.

In un certo senso, il simbolismo gnoseologico dell'ombra, di pertinenza soprattutto neoplatonica, comportava un rimando dalla percezione offuscata esterna a panorami espressivi interni. Tale per cui vale la considerazione riassuntiva che Diodato appunta a proposito dell'ombra: "è con l'accurata scelta di una metafora visiva che equipara visione e cognizione che viene descritto il processo interiore della conoscenza"¹¹⁴². Nel contesto del lirismo religioso a sfondo pietistico, che abbiamo visto raccogliere la maggior parte delle indagini figurative di fine XVI secolo, si può dire parafrasando Paolo Luparia che "l'artificio pittorico, ingannevole illusione ottica, muove il poeta/spettatore alle lacrime, e la specularità della scena lo piega verso la propria interiorità e lo spinge fino alla soglia di un'esperienza visionaria aprendogli gli occhi della memoria ai grandi eventi della liturgia del Cristo"¹¹⁴³. Istituendo, cioè, un intreccio fluido e aperto tra l'oggetto della meditazione e l'esperienza visiva e patica del meditante, di cui l'atmosfera oscura o intrisa di nebbie e di luminescenze improvvise diventasse, per analogia e simbolo, lo strumento visivo e letterario essenziale.

"Richiamando, attraverso l'antitesi di luce e di tenebra, il motivo del 'chiaroscuro', Tasso deforma la linea di netta separazione tra il visibile e l'invisibile: le immagini, sia pittoriche sia poetiche, fanno da barriera alla visione assoluta, e creano uno spazio fluido, lo spazio delle lacrime, in cui dolore e filosofia, passione e riflessione si incrociano"¹¹⁴⁴.

Adeguate per innescare una ricercata compenetrazione di sguardo e di pensiero, una miscela fluida di percezione sensibile ed intuizione conoscitiva, la notte diventa, in un certo senso, un tema chiave per mettere a tema un rapporto emozionale con l'immagine, in virtù del valore sfumato, e quindi indefinito, misterico, sacrale, con cui lascia pervadere l'insieme¹¹⁴⁵. Un risvolto, in fondo, meta-pittorico, che conduce l'oscurità dell'arte a naturalizzare nel colore una sospensione percettiva che diventa, in virtù di un approccio spirituale e parenetico, lo spazio visivo di una simbolica relazionale.

¹¹⁴¹ Si pensi per esempio ai sonetti XXXX *Fortunata caligine e beata*, o LXXXI *Hor, che l'estrema notte il mondo abbraccia* di Angelo Grillo (*Pietosi affetti*, Genova 1595), dove il tema dell'oscurità è ripetutamente connesso a quello della desolazione morale.

¹¹⁴² Diodato R., *metafisiche dell'ombre*, op. cit.

¹¹⁴³ Luparia P. *Introduzione* a Tasso T., *Il Mondo creato*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2017. p.XIV

¹¹⁴⁴ *Introduzione al mondo creato*, p.XV.

¹¹⁴⁵ Sul tema del rapporto tra spazio pittorico e sacro in Tasso si rimanda anche a Treherne M., *Pictorial Space and Sacred Time: Tasso's "Lacrime della Beata Vergine" and the Experience of Religious Art in the Counter-Reformation*, in "Italian Studies", 1, 2007, pp.5-25.



133. Fabrizio Santafede, *Adorazione dei pastori*, Napoli, Museo di Capodimonte
 134. Giovanni Battista Naldini, *Deposizione dalla croce*, Firenze, Santa Maria Novella
 97. Bastianino, *Resurrezione di Cristo*, Ferrara, San Paolo

2. Gusto devozionale

Una retorica della notte diventa quindi non solo possibile, ma necessaria, in quanto essa sola portatrice di determinate colorazioni interiori, che l'immagine doveva richiamare e fare affiorare. Sarà quindi il Seicento, anche in virtù di una sapienza barocca particolarmente incline a giocare sensorialmente con gli elementi dell'immagine e a soddisfare un'inesausta e infinita ricerca di stimoli e di spunti narrativi e immaginativi, a portare tutti questi elementi su un piano visibile ed estremo, maturando una retorica del notturno religioso che ha fatto parlare, giustamente, di un'"età d'oro della notte" (Choné).

Ci siamo già soffermati sul caso emblematico di Benedetto Giustiniani vicino alla spiritualità oratoriana e carmelitana scalza, collezionista di Cambiaso e committente di Gherardo, di Garbieri e di Caravaggio (**figg.135-138** e **fig.143-144**)¹¹⁴⁶. Non si può non

¹¹⁴⁶ Si rimanda all'Introduzione alla seconda parte dello studio. Nello specifico, è importante notare che l'attività di Garbieri a Bologna agisca in coesione con quella per i teatini di Sant'Antonio a Milano. Il legame ambrosiano-felsineo rimanda molto precisamente a una rete di contatti instaurati su specifici fondamenti spirituali, entro i quali la figura di Benedetto Giustiniani è senza dubbio emblematica, sottolineando, anche rispetto a quanto finora discusso, il pervicace confronto di tenebrismo e controriforma. Altro elemento che si può ricordare è quello dei Carmelitani Scalzi,

vedere come tale attrattiva di gusto fosse presente a una buona parte dei principali collezionisti del momento anche su scala europea. Se si pensa all'oggetto da collezione, inteso nella sua materialità, come emblema di relazioni sociali che si esprimono e vengono veicolate anche attraverso di esso, la consistenza di un generale gusto per le maniere oscure di Cinque e Seicento appare quasi paradigmatico di un indirizzo culturale e sociale unitario e definito da coese propensioni religiose, di stampo iberico¹¹⁴⁷. Come a dire che una determinata tensione collezionistica potesse riflettere, in un certo senso, l'idea di una coerenza culturale che rappresentava, sul piano di un'economia visuale auto-rappresentativa perpetrata nelle collezioni del momento, un orientamento sociale specifico, che aveva nella tenebra dipinta uno degli ingredienti estetici di riferimento, al di là del modo della sua declinazione stilistica, sia essa un retaggio del manierismo brillante europeo o il portato suggestivo dei naturalismi post-caravaggeschi¹¹⁴⁸.

Tra i protagonisti di tale tensione rientra senza dubbio il segretario Juan de Lezcano, che compone la sua raccolta tra 1606 e 1611 a Roma, mostrando una sensibilità aggiornata più sui risvolti nuovi dei naturalismi di impronta oscura che sui residui, ancora imperanti, della cultura rarefatta di Arpino. Interessante la *Natività* su pietra *de mucho precio* di Jacopo Bassano, ma altrettanto cardinale l'opera di Rubens, una *Natività* (su prototipo della pala per San Filippo a Fermo?), o le due Sante di Guido Reni dipinte nella sua fase caravaggesca (una *Susanna* e una *Santa Caterina*), o ancora una *Deposizione* di Tintoretto a lume di torcia, per non parlare della copia del *San Francesco in meditazione* di Caravaggio (opera oggi a Cremona in Pinacoteca Ala Ponzone), indicativo esso stesso di uno speciale indirizzo di gusto che non sembra allontanarsi dagli esempi citati prima. È nota poi la relazione con Orazio Borgianni, le cui opere imperano nella raccolta, precocissimo esempio di pittore formatosi tra l'Italia settentrionale e la Spagna, interprete di mezzo – anche per la clientela che serviva – tra gli estremi manierismi iberici e “orsiani” del San Lorenzo di Roncisvalle (Museo della Collegiata, 1610 circa) e le aperture naturalistiche di Merisi¹¹⁴⁹ (figg.139-142).

insediati a Roma per tramite di genovesi. Gherardo delle Notti, protetto di Benedetto, sarà attivo per loro negli anni “notturni” della sua attività romana. Su Garbieri resta fondamentale la ricerca di Brogi A., *Lorenzo Garbieri : un 'incamminato' fra romanzo sacro e romanzo nero*, “Paragone. Arte”, 40. 1989, pp. 3-25. Si veda in particolare Greco Grassilli A., *Lorenzo Garbieri e la commissione per Sant'Antonio Abate in Milano : notizie biografiche e artistiche*, Atti e memorie : Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna, 60. 2009 (2010), pp.189-224. Per Gherardo cfr. Lorizzo L., *spiritualità carmelitana nelle opere italiane del pittore olandese Gerrit van Honthorst*, in Danesi Squarzina S., Baldriga I., “fiammghi che vanno e che vengono non li si può dar regola” Roma 1995.

¹¹⁴⁷ Su questo tema sono interessanti i lavori di Raggio O., *La passione per le cose : collezionismo e paradigmi interpretativi*, in Giarrizzo G., Pafumipp S., *Oggetti, uomini, idee*, Pisa 2009, pp.47-52

¹¹⁴⁸ Significativa in questo senso, per fare un esempio, la fortuna genovese di Gherardo, che si iscrive in un canale mecenatismo particolarmente riconoscibile, nel quale non dovevano giocare un ruolo marginale i Carmelitani di Sant'Anna. Cfr. Papi G., *Gerrit van Honthorst fra Italia e Olanda*, in Papi G., a cura di., *Gherardo delle notti : quadri bizzarri e cene allegre*, catalogo dell'esposizione, Firenze, Galleria degli Uffizi, 10 febbraio 2015 – 24 maggio 2015, Giunti, Firenze 2015 pp.32-89. Santamaria R., *Genova e Gerrit van Honthorst: una storia ancora senza finale*, in Orlando A., a cura di., *Caravaggio e i Genovesi*, Catalogo dell'esposizione, Sagep, Genova 2019, pp.174-181.

¹¹⁴⁹ Anche per Juan de Lezcano, del resto, valgono rapporti stretti con correnti ascetiche e contemplative di orientamento iberico: si pensi ai suoi rapporti con Antonio Zapata protettore dei Mercedari e con Esteban de Muniera vicario dei Mercedari e penitenziere, o con Benedetto Ala,

A Napoli, la collezione di Giovanni Francesco de Ponte, Marchese di Marcone (inventariata nel 1614), prevedeva oltre che toscani come Andrea del Sarto o Bronzino, ed emiliani come Dosso o Correggio, dei Cambiaso a tema devoto (*Un Cristo alla colonna ignudo*, un *San Gerolamo che sta leggendo*, un *San Francesco in oratione*), ma anche diverse opere veneziane tra cui presenziava Tintoretto (con *Pietà*) e tre opere di Tiziano, tutte inerenti l'*Agonia nell'orto* di Cristo: *il Nostro Signore di notte, che faceva orazione all'orto, e altri due similari*¹¹⁵⁰. Più nota, soprattutto per la presenza caravaggesca, la raccolta di Lanfranco Massa (1630), nobile napoletano in stretta relazione con il genovese Marco Antonio Doria, nella quale tra quasi una cinquantina di quadri, spiccano dei begli esempi di Luca Cambiaso (un *Nostro Signore alla colonna*, un *Nostro Signore con la Croce*, e un *Cristo nell'orto dei Getsemani*), avvicinati ad opere di Caravaggio (la *Sant'Ursula*, l'*Ecce Homo*, il *Tradimento di Cristo*) di Ribera (*Pietà*), di Caracciolo (*Emaus*, *Portacroce*, *Getsemani*, *Negazione di Pietro*, *Giuditta*, etc.), e di Giovanni Battista Azzolino, tra cui spicca ancora una *San Lorenzo* o un *Cristo in Getsemani*. Si deve considerare, a questo proposito, che la tradizione a lume notturno, a Napoli, sembra avere propriamente un'origine romana e non singolarizzabile intorno alla maestosa presenza del Merisi, dal momento che, presso la chiesa dei Gerolamini, avamposto dell'ordine dei filippini almeno dagli anni '90 del secolo, un'attenzione estetica per espressioni chiaroscurali molto marcate era già pienamente evidente con la presenza del tardo-manierista Pomarancio¹¹⁵¹, e dei migliori pittori attivi a Napoli tra XVI e XVII secolo (Santafede, D'Amato, Corenzio, Stomer) tutti protesi a fare dell'ombra tenebrosa e rigonfia uno dei temi visivi più evidenti nelle cappelle della chiesa. In alcuni casi, peraltro, la vicinanza degli artisti al mondo intellettuale potrebbe offrire utili chiavi di lettura: l'amicizia dell'Azzolino con il Basile senza dubbio mostra il potenziale di un dialogo poetico che spieghi, per esempio, certe scelte luministiche del primo anche in rapporto al "tenebrismo" linguistico del secondo¹¹⁵².

probabile committente del San Francesco di Cremona o con Juan de Matute, possessore probabilmente dell'*Orazione dell'orto* di Borgia stesso. Vedre Vannugli A., *La collezione del segretario Juan de Lezcano : Borgia, Caravaggio, Reni e altri nella quadreria di un funzionario spagnolo nell'Italia del primo Seicento*, Bardi, Roma 2009. Cfr. anche Vannugli A., *Orazio Borgia, Juan de Lezcano and a 'Martyrdom of St Lawrence' at Roncesvalles*, in "The Burlington magazine", 140.1998, pp.5-15. Sul Borgia si rimanda agli studi di Gallo M., *Orazio Borgia : pittore romano (1574 - 1616) e Francisco de Castro*, Conte di Castro, UNI, Roma 1997.

¹¹⁵⁰ Labrot, Gerard. *Documents for the History of Collecting: Italian Inventories 1, Collections of Paintings in Naples 1600-1780*, Saur, Monaco 1992; il Labrot dubitava dell'autografia diretta di questi grandi quadri, propendendo per la loro identificazione con copie, ma ciò non toglie per noi la possibilità di identificare una vera e propria linea di interesse figurativo che va a valorizzare il tema devozionale e religioso coerentemente con la strenua logica teatina, di cui il dipinto a lume di notte appare come testimonianza diretta, sempre relativo, comunque, alla tradizione cinquecentesca.

¹¹⁵¹ Il Roncalli era stato attivo pittore per gli Oratoriani fin dalla costruzione della cappella dedicata a San Filippo Neri in Santa Maria in Vallicella, dove le tele dedicate alla Vita del Santo dimostravano già, per motivi precipuamente narrativi, un tessuto luministico di particolare spicco. Per Cesare Baronio aveva realizzato i *Tre Martiri incoronati* per la chiesa dei SS. Nereo e Achilleo a Roma.

¹¹⁵² Un punto molto interessante. Cfr. Basile G.B., *Il Basile spirituale : Il pianto della Vergine, Sacri sospiri e altre rime*, a cura di Salvatore Ussia, Mercurio, Vercelli 199

D'altro canto è secondo coordinate culturali analoghe che anche a Genova va sviluppandosi un filone collezionistico che risponde a questi riflessi di stile e di linguaggio. La Collezione di Marco Antonio Doria a Genova (1620)¹¹⁵³, risponde a distanza a quella del Massa a cui era legato. La tendenza al naturalismo napoletano e romano che si esprime nell'accoglienza di opere di Ribera o di Caracciolo o di Caravaggio, è accostata anche qui ad opere di carattere ancora tardo-manierista, tra cui spicca non solo la *Decollazione* di Gio Battista Paggi genovese o il grande *Cristo all'orto del Getsemani* di Cambiaso, ma almeno una quarantina di dipinti di Gio Bernardo Azzolino, di cui alcuni auspicabilmente di forte impronta notturnista, come si crede il *Martirio di San Lorenzo* del 1608, il *Cristo all'orto* o la *Decollazione di Giovanni Battista*; abbastanza materiale per vedere anche qui la declinazione fortemente devozionale della collezione, in cui l'elemento spirituale pare rinforzato e comunicato dalla scelta di un pauperismo formale che nella notte poteva trovare una certa evidenza, in sottile contrasto, come la critica ha rilevato, con le meraviglie più riccamente disinvoltate della raccolta del fratello Gio Carlo Doria. L'attenzione devota di Marco Antonio si risolveva anche in una serie di committenze a Gio Bernardo Azzolino per chiese di sua fondazione. In particolare spiccano le due opere fabbricate dal pittore napoletano per le Suore Turchine del convento della Concezione di San Cipriano in Val Polcevera, che mostrano un'impostazione luministica affine alla tipologia di *Annunciazione* sviluppata, su schema toscano (Bronzino) da Fabrizio Santafede alla fine del Cinquecento e che lasciano trasparire per mezzo del chiaroscuro importanti implicazioni mistiche, pienamente coerenti con una spiritualità che il Doria come Stefano Centurione nutriva in rapporto alle correnti ascetiche del suo tempo, su tutte quelle carmelitane¹¹⁵⁴. D'altro canto questa sensibilità

¹¹⁵³ Su Marcantonio Doria si rimanda a Pacelli V., *Il martirio di Sant'Orsola di Caravaggio per Marcantonio Doria, ovvero una renovatio iconografica*, Paparo, Napoli 2011; Boccardo P., *Marcantonio Doria (1572-1651)*, in Boccardo, a cura di., *L'età di Rubens*, 2005, pp.260-265; in Farina V., *"Unica spes mea Iesus post Iesum Virgo Maria : affinità elettive tra un mecenate ed un pittore, Marcantonio Doria e Giovan Bernardino Azzolino"* in "Aprosiana", 9.2001 (2002), pp. 211-230. Felton C., *Marcantonio Doria and Jusepe de Ribera's early commissions in Rome*, in "Ricerche sul '600 napoletano", 10.1991, 123-128; o ancora Pacelli V., *Il testamento di Marcantonio Doria : un avvio per la migliore conoscenza dei rapporti artistici fra Napoli e Genova*, in "Ricerche sul '600 napoletano", 4.1985, pp.77-87; fino allo studio di apertura curato da Pacelli V. e da Bologna F., *Caravaggio 1610 : la Sant'Orsola confitta dal tiranno per Marcantonio Doria*, in "Prospettiva", 23.1980, pp.24-45. Il tema è stato ripreso dall'esposizione curata da Alessandro Morandotti relativa a Caravaggio e al suo contesto sociale e storico: Morandotti A., a cura di., *L'ultimo Caravaggio : eredi e nuovi maestri : Napoli, Genova e Milano a confronto : 1610-1640*, catalogo dell'esposizione, Skira Milano 2017. Nell'ambito del convegno che è seguito all'esposizione, i cui *Atti* sono in corso di stampa, è tornato sull'argomento anche Lauro Magnani.

¹¹⁵⁴ Farina V., *"Unica spes mea Iesus post Iesum Virgo Maria : affinità elettive tra un mecenate ed un pittore, Marcantonio Doria e Giovan Bernardino Azzolino"* in "Aprosiana", 9.2001 (2002), pp. 211-230. Si veda anche l'intervento di Valentina Fiore presentato nell'ambito del convegno *L'Ultimo Caravaggio*, op. cit., in corso di stampa. Per Azzolino genovese si veda Galassi M. C., *Sulla produzione per Genova di Gio. Bernardino Azzolino, detto "Il Siciliano"*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna", 1986, pp.39-55. Sul monastero delle Turchine si rimanda allo studio di Zacchello I., *Bernardino Zanon e le fondazioni delle Medee e delle Annunziate a Genova*, "Quaderni franzoniani : semestrale di bibliografia e cultura ligure", 2 (1992), pp. 45-55; Più recente, e con fonti documentarie che ci sembrano spiegare la gravidanza iconografica e mistica dell'Annunciazione di Azzolino, si veda Fontana P., *Memoria e santità : agiografia e storia nell'ordine delle annunziate celesti tra Genova e l'Europa in antico regime*, Carocci Roma 2018.

artistica, del tutto presente in terra ligure anche in altri importanti centri di committenza tra Cinque e Seicento (Monte Carmelo di Loano con *Stigmati di San Francesco* di Paggi, Sant'Anna degli Scalzi con *Sogno notturno di San Giuseppe* di Agostino Ciampelli, San Siro con *Storie della Passione* ad opera del Cappellino, tra le moltissime circostanze presenti), fa risaltare ulteriormente connessioni possibili. I notturnismi “naturalisti” spagnoli dell'arte valenciani di San Juan de Ribera, a questo proposito, segnano convergenze di grande rilievo proprio per l'insistita referenza a modelli nord-italiani (Paleotti, Borromeo)¹¹⁵⁵, secondo, una linea già pienamente sfiorata dalla cultura veneto-lombarda del tardo XVI secolo e poi condotta negli esiti più estremi con il debutto del XVII: il percorso dei Ribalta, le opere di Juan Sariñena, l'*Ultima cena* di Juan Murillo.

Altre strade ci porterebbero a Desiderio Scaglia, ad Amedeo del Pozzo, a Emanuele I di Savoia, persino al Rubens collezionista, ma non si può, adesso, percorrerle.

Le ragioni essenziali che si celano a fondamento dell'interesse reale della compagine culturale tridentina rispetto alle poetiche dell'ombra e della notte, si disvelano quindi al crocevia di strade diverse, orientate a fare del linguaggio (letterario, poetico, pittorico, etc.) un terreno di compenetrazione di istanze interiori ed esteriori all'uomo, confermando la ricerca per l'arte di una finalità persuasiva (sociale, politica, culturale) che si appoggia sul riconoscimento dell'impronta emozionale e “dialogale” della percezione dei fenomeni e quindi del linguaggio poetico adeguatamente elaborato. Il notturno, in un certo senso, con il suo aspetto drasticamente di frontiera, conducendo l'immagine ad un limite estremo di figurabilità contrassegna l'apice di una ricerca, quella di tutto il Rinascimento, che sul piano religioso e spirituale non poteva che conquistare, proprio intorno al vertice tridentino, il valore espressivo più alto.

Una pista di lavoro, in questa direzione, può riguardare l'attività meridionale di Stefano Centurione, legato al Doria, di cui possediamo una ricca biografia recentemente pubblicata: Bologna M., *Il Libro di note di Stefano e Agostino Centurione (1547-1657)*, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2018.

¹¹⁵⁵ Borja F. L., *El patriarca Ribera y el uso del arte a finales del siglo XVI en Valencia*, in Callado Estela E., Navarro Sorní M., a cura di., *El patriarca Ribera y su tiempo: religión, cultura y política en la Edad Moderna*, Valencia 2012, pp.591-608. Una panoramica su questo aspetto in rapporto alla cultura mediterranea si può avere in Iovino A., *Barocco e Mediterraneo : da Juan de Juanes a Lucio Fontana linee di contiguità culturale nell'antico mare*, Electa, Napoli 1998.



135. Annibale Carracci, *Crocifissione*, Berlino, State Museums
 136. Gherardo delle Notti, *Liberazione di San Pietro*, Berlino, Gemäldegalerie, 1616
 137. Ludovico Cardi (Cigoli), *Sogno di Giacobbe*, Nancy, Musée de Beaux-Arts
 138. Andrea Donducci il Mastelletta, *Sansone e Dalila*, Bologna, Pinacoteca Nazionale



139. Pieter Paul Rubens, *Natività*, Fermo, Museo civico (da San Filippo Neri di Fermo), 1608
 140. Jacopo Tintoretto, *Deposizione del sepolcro*, Scottish National Gallery, 1565 ca.
 141. Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, Cremona, Ala Ponzzone
 142. Orazio Borgianni, *Agonia nel Gethsemani*, Braunschweig, Herzog Anto-Ulrich Museum



143. Gerrit von Hontorst, *Decollazione di San Giovanni Battista*, Roma, Santa Maria della Scala, 1618
 144. Lorenzo Garbieri, *San Carlo Borromeo comunica gli appestati*, Bologna, San Paolo, 1611 circa

CONCLUSIONE

Nel 1664 fu pubblicato il trattato *Le monde ou traité de la lumière* redatto da René Descartes¹¹⁵⁶ su ispirazione di Alhazen. La cultura medievale aveva integrato le scoperte ottiche del pensatore di Baghdad inquadrandole in una visione del mondo sostanzialmente metafisica e trascendentale (Pecham, Bacone, Witelo), e la cultura rinascimentale cinquecentesca non avrebbe mancato di proseguire questa tendenza, espressa in particolare dalla tradizione neoplatonica di Keplero, Lomazzo, e Bruno, sebbene un'attenzione empirica era scorsa nelle opere di Maurolico e di Liceti. Il trattato *del mondo* di Descartes, invece, segnava una svolta radicale nella concezione del rapporto tra la visione e la conoscenza. Come scrive Giovanni Stabile, ad essere in gioco era la connessione e l'interrelazione tra la percezione e il suo trascendimento. Descartes dimostrava infatti che le immagini della luce raccolte nella loro fenomenologia erano illusorie, non corrispondevano alla verità della percezione, ma piuttosto dipendevano dal nostro rapporto con le cose¹¹⁵⁷: la percezione luminosa era, insomma, un relativo. Ciò che veniva meno era un'impalcatura globale del sapere che nella vista aveva trovato il suo simbolo ideale e nella *luce* il più evidente veicolo di interrelazione tra i diversi piani della realtà. Si sfaldava la rete linguistica del mondo, infrangendosi sull'evidenza empirica e sulla sua contraddizione esperita. La "falsificazione" dello sguardo rappresentava, sul piano scientifico quello che i cieli positivi di Galileo rappresentavano sul piano astrologico. Roberto Bellarmino rivendicava ancora una totalità universale ("cattolica" secondo etimologia) che non poteva accettare nessuno scardinamento interno, pena il decadimento dell'ordine "cosmico": il *libro della Scrittura* non poteva non essere anche *il libro della natura*. Come usava dire Panikkar, Galileo aveva fisicamente ragione ma filosoficamente torto, dal momento che pensava il mondo come un meccanismo, separando il cielo della scienza dal cielo della religione, interrompendo quindi nel pensiero quel dialogo simbolico che prima appariva imprescindibile. Si può pensare che la razionalità di Cartesio avesse aperto le porte ad un diverso tipo di mistica, come dice anche Vannini, ma l'unità rinascimentale del sapere era ormai filosoficamente infranta, e di quella rottura il nichilismo contemporaneo è oggi approdo sofferto e, senza dubbio, fecondo¹¹⁵⁸. Noi sappiamo oggi che la volta stellata di Adam Elsheimer non era un cielo né empirico né galileiano, ma un cielo soprattutto simbolico che rifletteva ancora, nella Via Lattea, il

¹¹⁵⁶ Descartes R., *Le monde de ... Descartes, ou la traite de la lumiere et des autres principaux objets des sens. Avec un discours de l'action des corps & un autre des fevres , composez selon les principes du meme auteur*, après Jacques Le Gras, Paris 1664.

¹¹⁵⁷ Stabile G., *Teoria della visione come teoria della conoscenza*. In Paravicini Bagliani A., a cura di, *Micrologus V: La visione e lo sguardo nel Medioevo, I / View and Vision in the Middle Ages*, 2 voll., 1997-1998.

¹¹⁵⁸ Guzzi M., *L'umanità nascente*, Edizioni Paoline, Roma 2016

cammino pellegrino della Sacra Famiglia verso l'Egitto¹¹⁵⁹. Era ancora un cielo che rispondeva all'umano e si faceva veicolo di una relazione tra la terra e la divinità. Era un cielo, se si vuole, ancora "moderno", perché rivendicava una specularità tra immagine e sapere proiettando questo nesso nell'immagine. Gli emblemi gesuitici del pieno Seicento, la cultura eclettica e cosmogonica di Athanasius Kircher, o l'entusiasmo barocco di Daniello Bartoli, sono espressioni tardive (e quindi grandi, maestose) di un mondo che si stava inesorabilmente trasformando. E forse da questa tendenza, in parte, non è lontano l'oggettivismo pre-galileiano di Caravaggio.

Le opere che abbiamo studiato si collocano tutte prima di questa frattura concettuale del pensiero occidentale. Per esse valeva ancora l'intuizione di Foucault che abbiamo ricordato in introduzione: "La natura è in sé un tessuto ininterrotto di parole e segni, di narrazioni e di caratteri, di discorsi e forme". Esattamente per questo, continuava, "sapere consiste nel riferire linguaggio a linguaggio. Nel restituire la grande distesa uniforme delle parole e delle cose. Nel far parlare tutto"¹¹⁶⁰. La nostra notte non ha mancato di integrare il nostro vedere ad un complesso ecosistema di elementi che metteva in gioco la dinamica osservativa sempre pensata in rapporto alla sua componente emozionale e, in ultimo, morale e finanche spirituale.

Luogo del sogno e custode del mistero sacro, la Notte moderna era entrata sulla scena della figurazione portandovi dentro un'energia eversiva e creativa inattesa: raccolta da subito ai margini di un ordine armonico, la sua tenebra era penetrata nel corpo dell'immagine, chiedendo scenari dell'immaginazione e della meraviglia, ammalando con i tesori che il suo paradosso indicibile rivelava, e mostrandosi, poi, alla luce di una grazia e di una bellezza rinnovate. L'esperienza spaesante dell'oscurità nell'epoca della notte "cosmica", spontaneamente denudata di ogni lume e non conquistata ancora dalla tecnica, chiedeva d'altronde di essere riflessa, nelle parole e nelle immagini, da forme visive che ne dispiegassero il portento e il mistero, che ne conclamassero il dominio marginale valorizzandone l'intensità a-percettiva. Le forme e i modi della sua "scoperta" figurativa, enigmatici snodi di un racconto plurimo dettato dall'incontro con una natura vitalistica e dalla comprensione estatica ed imitativa dell'atto creante, rivelano i segni di un processo organico, l'energia di una *forma* del linguaggio artistico il cui estremismo espressivo segnato dall'irrazionalità e dall'illogico si coniugasse con una intrinseca vocazione interiorizzante, pensata e vissuta. La storia della notte in immagine che abbiamo seguito, mostra quindi un cammino graduale, che non si perfeziona tanto rispetto al suo referente naturalistico, ma che lascia invece affiorare sempre meglio quegli elementi "negativi" e "intimistici" che le sono propri e connaturati, e che l'elaborazione formale dipanata tra XV e XVII secolo avrebbe perfezionato e fatto via via emergere. La terribile maestà della Notte diventava fulcro di interesse poetico in virtù di quel sommovimento drammatico e viscerale che imprimeva della mente e nei corpi degli uomini. Per questo si è suggerito, coerentemente con i testi del passato, che l'oscurità pittorica fosse una *forma della religiosità*, che il XVI secolo ha proiettato quasi teleologicamente nel recinto del sacro. Con l'età tridentina

¹¹⁵⁹ Ronzitti R., *La Via Lattea tra iconografia e linguistica*, in "Lumina : Rivista di Linguistica storica e di Letteratura comparata", nn.1-2, 2017, pp.129-158.

¹¹⁶⁰ Foucault M., *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1985 (prima ed. Paris 1966), pp.54-55.

sembra che il dipinto notturno avesse visto la compiuta elaborazione di un linguaggio figurativo rivolto alla messa in scena di una tenebra adatta ad istituire una relazione simbolica e tropologica con l'osservatore, imprescindibile per la ricerca di quella consonanza spirituale che la partecipazione al sacro richiedeva e ricercava. Il nesso psicagogico di notte e percezione favoriva, quindi, ben lungi dal limitarsi ad un dinamismo mimetico nuovo, una dialettica partecipativa che era presente allo stesso fine persuasivo dell'immagine. Esso ne faceva affiorare una vocazione pre-esistente e perenne, connaturata allo statuto ondivago e velante dell'oscurità.

Sub specie noctis, del nostro racconto il Seicento vede una persistenza straordinaria ed una frattura sottile. Della persistenza abbiamo visto alcuni aspetti: gli emblemi di Willem Hesius ne sono pienamente rappresentativi, almeno quanto la descrizione enfatica ed *ekphrastica* del San Lorenzo di Tiziano di Daniello Bartoli ne *L'uomo al punto*. Strade di un simbolismo antico, dalla forte implicazione morale rivendicata ancora nel secolo di Cartesio, di Galileo e di Newton.

Ma almeno due indizi suggeriscono una transizione diversa, un allontanamento sospirato. Della *maniera oscura* annunciata dagli esperimenti di Leonardo e di Correggio, ribadita dalla visione di Vasari, il lombardo Francesco Scannelli vede la fine con il rammarico e la fiducia di chi non si rassegna alla conclusione di un'epoca¹¹⁶¹. La preferenza accordata da Guido Reni al chiarismo in funzione anti-caravaggesca, suona per lui come la scelta dell'artificio contro la natura. Non perché Caravaggio rappresentasse la "naturalezza", come la chiama, ma perché, dati i capisaldi del *disegno* toscano e di tale *naturalezza* lombarda per onorare la modernità dell'arte, optare per schiarire gli scuri e seguire la moda del tempo, significava, per lui, tradire quella modernità. Era il tema che aveva individuato Denis Mahon nel suo testo sul Guercino e che descriveva nitidamente il senso della svolta "chiara" attraversata da molti artefici della prima età barocca¹¹⁶². Guercino, Reni, lo stesso Gherardo delle Notti, in primis, intorno agli anni '30 del XVII secolo abbandonavano, in favore di un nitore di stampo classico, le inclinazioni più dense e scure sviluppate in precedenza¹¹⁶³. Era un movimento complessivo e irrefrenabile, che Scannelli spiega in diversi modi, optando per ragioni di ordine tecnico (lo *scurimento* dei pigmenti), legate al gusto e alla moda, oppure mediche (la vecchiaia di un'epoca, infatti, è bianca e non scura). Quanto si perdeva era, soprattutto, la *natura*, il confine ombroso come referente di una vaghezza naturalistica, il divenire delle ombre che aveva studiato Leonardo: il fosco dei paesaggi di Guercino, gli sfondi fumosi di Correggio, l'intelligenza di Leonardo. La maniera chiara, agli occhi di Scannelli, rappresentava l'artificio ammanierato di una distanza dal naturale. Un artefatto cristallizzato senza il *divenire* delle apparenze: la "naturalezza" invece sarebbe stata da intendersi come "esaltazione del mezzo formale e della spontaneità decorativa" (Giubbini).

¹¹⁶¹ Su Scannelli è stato consultato Scannelli F., *Il microcosmo della pittura*, a cura di Guido Giubbini, Labor, Milano 1966. Uno studio aggiornato è Occhipinti C., *Raffaello, Correggio, Caravaggio : un'esperienza tattile : sulle orme di Scannelli*, UniversItalia, Roma 2016

¹¹⁶² Mahon D., *Studies in Seicento art and theory*, Warburg Inst., London 1947

¹¹⁶³ Hutson J. L., "Un modo più chiaro" : Francesco Scannelli and the physiology of style, in "Storia dell'arte", 2012, pp.95-124

L'oscurità dei fondi, che aveva dispiegato il valore del virtuosismo cinquecentesco (quello di Apelle e di Leonardo e di Tintoretto e di Naldini), era lì programmaticamente elusa, contestata finanche filosoficamente. Aprendo alla classicità di Agucchi, certo, ma anche di Roger de Piles, fino a Francesco Milizia e a Luigi Lanzi.

Dall'altra parte, la *notte* come singolarità devozionale e spirituale veniva in ultimo smarrendosi nella più vasta ma meno profonda corrente del "genere". Se ne perdeva, in un certo senso, la chiave unitiva, relazionale: quella che spiegava l'attrattiva della pietra nera, che muoveva la tenebra delle Quarantore, che giustificava il tenebrismo di Cambiaso. Nell'opera di Joachim Von Sandrart, meditata durante il soggiorno romano in rapporto all'ambito dei Giustiniani, la *notte* diventava, prima di tutto, un *genere*. E come un genere il Sandrart ne parla finanche nella terminologia. L'edizione latina dell'*Academia*, pubblicata a Venezia nel 1680, presenta in diversi momenti la dizione nuova di *opus nocturnum*, opera notturna. L'*Agonia* di Correggio è un *opusculum nocturnum*¹¹⁶⁴, Tiziano dipinge *singulari methodo nocturna varia*¹¹⁶⁵, e per le pietre *opere nocturno picta omnia, lucernis, facibus et aliter collustrata, adhibito ad ista lapide nigro pro nocte repraesentanda*; la *Natività* di Franz Pourbous è definita *opus nocturnum*, di *Nocturnis* si parla per le opere di Cornelius Cornelii, sono *Nocturna* molte opere di Elsheimer. Di questi *nocturna genera*, la lezione di Sandrart è ricca, lascia trapelare il senso prettamente pittorico del suo scrivere, tanto da accennare, ispirandosi a Vasari, alla prima storia della notte mai scritta, muovendo da Raffaello e Correggio fino a Gherardo e allo stesso Von Sandrart¹¹⁶⁶. Mentre si sviluppavano tipologie da collezione, il *notturmo* era diventato semplicemente un genere da Cabinet. In quegli stessi anni il *Musaeum clausum* immaginario di Thomas Browne mostrava un gusto volutamente stralunato e curioso, da presentarci notti dipinte ormai ridotte alla sola bizzarria da *divertissement* antichistico ed erudito¹¹⁶⁷. Non c'è da stupirsi, allora, come notava già la Corrain, che nella seconda edizione della *Academia Tedesca* di Sandrart, il capitolo sul notturno fosse praticamente scomparso.

Quanto rendeva fertile e vigorosa la sua originalità, la metteva al centro di un interesse marcato e profondo, aveva condotto, alla fine, a naturalizzarne gli effetti, ad acquisirli nel

¹¹⁶⁴ Von Sandrart J., *Academia tedesca della architectura, scultura & pittura*, ovvero *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* (1675-79). Si è consultata la versione in latino di Christianus Rhodius, *Academia Nobilissimae Artis Pictoriae*, Norimberga, 1680; qui liberamente tradotta. Cap. XIII, *De Lumine & Conclavi Pictoris : item de Picturis Nocturnis*, p.119.

¹¹⁶⁵ Sandrart, op. cit., p.172

¹¹⁶⁶ Von Sandrart, op. cit., p.29.

¹¹⁶⁷ Browne T., *Musaeum Clausum or Bibliotheca Abscondita: containing some remarkable Books, Antiquities Pictures and Rarities of Several Kinds Scarce or never seen by any man now living*, in *Certain Miscellany Tracts written by Thomas Browne*, London 1684, p.194 e ss.; per un inquadramento entro le linee della storia del Museo: Vercelloni V., *Cronologia del museo*, Jaca Books, Milano 2007. Ecco i notturni che vi presentano: "A Moon Piece, deserbing that notable Battel between Axalla, General of Tamerlane and Camares the Persian fough by the light of the Moon"(4), "Another remarkable Fight of *Inghimmi* the Florentine with the Turkish Gallies by Moon-light, who being, who being for three hours grappled with the Basha Galley concluded with the signal Victory; , il grande Incendio di fuoco durante il regno del Sultano Achmet; "A Night Piece of the dismal Supper and strange Entertain of the Senatours bu Domitian, according to the description of Dio", e vicino all'immagine di un nano Dwarf sulla schiena di un elefante danzante (il numero 13), al numero 12 una Vestale Peccatrice in una caverna con una tavolo a lume di candela.

mare delle molte manifestazioni. Si doveva attendere il Sublime di Füssli o la mistica di Novalis per riscoprire della notte il senso tellurico e di frontiera, lo psicologismo fabbricato di fantasmi. Oppure aspettare, nell'Inghilterra industriale, che un pittore come Sir Wright ne rivedesse la bellezza profonda per suggerire con essa, una religiosità altra, forse dimentica delle ragioni metafisiche che ne avevano fondato la forza suadente, ma altrettanto capace di costruire, con le sue luci e con le sue ombre, una *forma* della meraviglia e della sospensione.

A questa notte antica e pervasiva, la cui perpetua magia avvolge gli infiniti oscuri universi sconfinando ben oltre il possibile immaginabile, potremmo ancora chiedere di parlarci un linguaggio diverso e lontano. Forse però non potremmo comprenderlo né sentirlo. Eppure sembra insegnarci, questa "Notte bellissima", anche nascosta dietro gli splendori elettrici delle città del Ventunesimo secolo, una lezione perenne che mai non trascorre. La sua voce non passa, sussurra all'orecchio la strada per la realtà univoca.

Si entri nella propria stanza, nel silenzio, per imparare a cercarla.

BIBLIOGRAFIA

1472

Isidoro di Siviglia, *Etimologie o origini*, (prima ed. presso Zainer, Augusta 1472) Utet, Torino 2004

1480

Durandus G., *Rationale diuinorum officiorum editum per reuerendissimum in Christo patrem et dominum dominum*, Hermanus, Vincentiae 1480

1499

Colonna F., *Hypnerotomachia Poliphili*, (in aedibus Aldi Manutii Venetiis, 1499) ed. a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele, II voll., Adelphi, Milano 1998.

1503

Pièrre de la Cipièrre, *Liber de oculo morali*, Arnaldum Guillerum de Brocario, 1503

Reisch G., *Margarita philosophica*, Johannis Schotti, Strasburgo, 1505

1514

Grossatesta R., *La luce*, introduzione, testo latino, traduzione e commento di Cecilia Panti; prefazione di Pietro Bassiano Rossi, (ed. originale *De luce* in *Opuscula dignissima*, Venezia 1514), PLUS-Pisa university press, 2011.

1530

Nettesheim A. von., *De incertitudine et vanitate omnium scientiarum et artium liber*, (prima ed. 1530), Lagduni Batavorum 1543.

1535

Aretino P., *Umanità di Cristo* (prima ed. Venezia 1535), in Aretino P., *Opere religiose*, edizione a cura Paolo Marini, Élise Boillet, Giulio Ferroni, vol.7, Salerno, Roma 2011,

1536

Aristotelis Poetica, per Alexandrum Paccium, patritium Florentinum, in Latinum conuersa, Aldo Manuzio & Andrea Torresano, Venezia 1536.

1539

Crispoliti T., *Historia della passione del saluator nostro Iesu Christo ridutta di tutti quattro li Euangelisti in uno ordine per Tullio Crispoldo da Riete*, per Antonio & fratelli da Portese, Verona 1539.

1540

Alberti L. B., *De pictura praestantissima, et nunquam satis laudata arte libri tres absolutissimi, Leonis Baptistae de Albertis uiri in omni scientiarum genere, & praecipue mathematicarum disciplinarum doctissimi*, Bartholomaeus Westheimer, Basilea 1540.

1542

Pecham J., *Perspectiua communis*, per Georgium Hartmannum, Norimberga 1542.

1544

Azalo da Piacenza, *Liber de omnibus rebus naturalibus*, Venezia 1544.

1545.

Morato P., *Del significato de' colori e de' mazzuoli*, operetta di Fulvio Pellegrino Morato, nuovamente ristampata, Vinegia 1545 consultabile in Barocchi P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 voll., Riccardo Ricciardi Editore, Milano – Napoli 1971, pp.2159-2175

Serlio S., *Il secondo libro di Prospettiva*, Parigi, Barbé, 1545.

1546

Cellini B., *Lettera a B. Varchi del 28 gennaio 1546*, consultabile in Barocchi P., a cura di., *Trattati d'arte del cinquecento tra manierismo e controriforma*, 3 voll., Laterza, Bari 1960, I, pp.80 e ss.

Fracastoro G., *De sympathia et antipathia rerum liber unus de contagione et contagiosis morbis et curatione libri 3*, Venezia 1546

Parabosco G., *La Notte comedia nuoua*, Motietta, Venezia 1546.

1547

Alberti L.B., *Della Pittura*, Giolito, Venezia 1547

Pontormo J., *Lettera a Benedetto Varchi, del 18 febbraio 1547*, consultabile in Barocchi P., a cura di., *Trattati d'arte del cinquecento tra manierismo e controriforma*, 3 voll., Laterza, Bari 1960, pp.67-69 e in Barocchi P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 voll., Riccardo Ricciardi Editore, Milano – Napoli 1971, pp.504-506.

Domenichi L., *La pittura di Leon battista Alberti*, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, Venezia 1547.

Vasari G., *Lettera a Benedetto Varchi del 12 febbraio 1547*, consultabile in Barocchi P., a cura di., *Trattati d'arte del cinquecento tra manierismo e controriforma*, 3 voll., Laterza, Bari 1960, I, pp.59-63.

1548

Braun K., *Opera tria, nunc primum aedita. De legationibus libri quinque: cunctis in repub. versantibus, aut quolibet magistratu fungentibus perutiles, & lectu iucundi. De caeremoniis libri sex: ad veram pietatem deque cultum, contra errores & abusus, uiam ostendentes. De imaginibus liber vnus: ex omni disciplinarum genere copiose differens*, apud S. Victorem, Magonza 1548.

Ignazio di Loyola, *Exercitia spiritualia*, Collegio Romano, Roma 1548.

Pino P., *Dialogo della Pittura di Messer Paolo Pino, nuovamente dato in luce*, P. Gherardo, Venezia 1548, consultabile in Barocchi P., a cura di, *Trattati d'arte del cinquecento tra manierismo e controriforma*, 3 voll., Laterza, Bari 1960, I, pp.93-139

Robortello, F., *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, presso Lorenzo Torrentino, Firenze 1548

Sedelius W., *De templo Salomonis mystico tractatus insignis, quem egregius praeco uerbi Dei, Vuolfgangus Sedelius concionator ducalis, populo Monacensi magna dexteritate per homelias fructuosè ac luculenter praedicauit*, apud S. Victorem, Magonza 1548

1549

Aristotele, *Rettorica, et Poetica tradotte di greco in lingua volgare fiorentina da Bernardo Segni gentil'huomo, & accademico fiorentino*, appresso Lorenzo Torrentino, Firenze 1549

Biondo M., *Della Nobilissima pittura della sua arte, del modo et della dottrina di perseguirla agevolmente e presto*, Imperadore, Venezia 1549.

Doni, *Disegno del Doni, partito in più ragionamenti, ne' quali si tratta della scoltura et pittura; de' colori, de' getti, de' modegli, con molte cose appartenenti a quest'arti, e si termina la nobiltà dell'una et dell'altra professione. Con historie, essempli et sentenze et nel fine alcune lettere che trattano della medesima materia*, G. Giolito di Ferrarii, Venezia 1549.

Segni B., *Rettorica et Poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua volgare fiorentina da Bernardo Segni gentiluomo et Accademico fiorentino*, Torrentino, Firenze 1549.

Segni B., *Poetica d'Aristotile tradotta di greco in lingua volgare fiorentina da Bernardo Segni gentiluomo et accademico fiorentino*, ed. a cura di Simona Bionda, (prima ed. Firenze 1549), Edizioni di storia e letteratura, Roma 2015.

Varchi B., *Lezzione di Benedetto Varchi, nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*, Torrentino, Firenze 1549, consultabile in Barocchi P., a cura di, *Trattati d'arte del cinquecento tra manierismo e controriforma*, 3 voll., Laterza, Bari 1960, I, pp. 3-58.

Varchi B., *L' Hercolano dialogo di messer Benedetto Varchi, nel quale si ragiona generalmente delle lingue & in particolare della toscana*, Giunti, Firenze 1570.

1550

Maggi V., Lombardi B., *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, Valgrisi, Venezia, 1550

Vasari G., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti*, ed. Lorenzo Torrentino 1550; (ed. consultata a cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi, Einaudi, Torino 1986).

1551

Aristotele, Segni B., *Rettorica et poetica d'Aristotile tradotte di greco in lingua vulgare fiorentina da Bernardo Segni gentil'huomo, & accademico fiorentino*, Giolito, Vinegia, 1551.

Landolfo di Sassonia, *Vita Christi per Ludolphum Saxonium Sacri Ordinis Carthesium ex Evangeliiis e Scriptoribus orthodoxis excerpta ad vetustorum Exemplarium fidem accuratissime recognita*, apud Iacobum Huguetan, Lugduni MDLI

Theriaca V., *Discorso et ragionamento di L'ombre di m. Vespasiano Theriaca*, apud Antonium Bladum, Roma 1551.

1553

Gabbiano G. G., *De lacrymis beatae Virginis Mariae liber primus*, apud Valerium ac fratres Metios, Milano 1553

1556

Cicogna V., *Sermones VII. Quibus universam de sanctissimo eucharastiae sacramento materiam complectitur*, apud Andream Arrivabenum ad signum Putei, Venetiis 1556.

Luis de Granada, *Guía de los pecadores*, Nucio, Anversa 1556.

1557

Albertus Magnus, *De' secreti di natura, ò della quinta essentia, libri due de cose minerali et metalliche: libri cinque*, tradotto da M. Pietro Lauro, presso Giovanni Battista Sessa, Venezia 1557.

Dolce L., *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino, nel quale si ragiona della dignità di essa pittura e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono*, Venezia, G. Giolito de Ferrari, 1557, consultabile in Barocchi P., a cura di., *Trattati d'arte del cinquecento tra manierismo e controriforma*, 3 voll., Laterza, Bari 1960, I, pp. 141-206.

Scaligero G. C., *Exotericarum exercitationum liber XV: De subtilitate ad Hieronymum Cardanum*, apud Federicum Morellum, Lutetiae 1557.

1558

Della Casa G., *Rime e prose*, per Nicolo Beuilacqua, Venezia 1558.

Layne D., *Sermoni della tribolatione* (ms.), 1558, ARSI, Opera Nostrorum, n.73. (MS.)

1559

Minturno A.S., *De poeta, ad Hectorem Pignatellum*, Vibonemsium, Venezia, 1559

Nettesheim A. von., *De occulta philosophia*, Marpurgo 1559

1560

Cousin J., *Livre de perspective*, Parigi 1560.

Tansillo L., *Le lagrime di S. Pietro. Del reuerendissimo Cardinal de Pucci*, 1560

Tasso B., *Rime di messer Bernardo Tasso diuise in cinque libri nuouamente stampate. Con la sua tauola per ordine di alfabetto*, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, Venezia 1560 (edizione consultata: Tasso B., *Rime*, RES, Torino 1995).

1562

Vettori P., *Commentarij in librum Demetrii Phalerei de elocutione positus ante singulas declarationes Graecis vocibus auctoris: iisdemque ad verbum Latine expressis*, Giunti, Firenze 1562

1563

Lino A., *Sermones*, Andrea Arrivabeno, Venezia 1563

1564

Bartoli C., *Del Modo di Misurare: Le Distantie, le Superficie, I Corpi, le Piante, le Provincie, le Prospettive, e Tutte le Altre Cose Terrene, Che Possono Occorrere a Gli Huomini secondo le regole d'Euclide e degli altri più lodati scrittori*, Pier Francesco Franceschi Senese, Venezia 1564

Cacciaguerra B., *Trattato della tribolatione del reverendo monsig. Cacciaguerra*, Gio. Battista Bozola, Brescia 1564.

Maranta B., *Lucullianarum quaestionum libri quinque*, Basilea 1564

Minturno A., *L'arte poetica del Sig. Antonio Minturno nella quale si contengono i precetti heroici, tragici, comici, satyrici, ed ogni altra poesia: con la dottrina de' sonetti, canzoni e ogni sorte thoscane dove si insegna il moto che tenne il Petrarca nelle sue opere...*, per Gio. Andrea Valvassori, Venezia 1564

1566

Poncelli S., *Canti devotissimi della sacra historia della passione, sepoltura, resurrettione e ascensione del Salvator nostro Giesu Christo*. Fratelli da Meda, Milano 1566

1567

Alberto Lino: *Enarrationes super Psalmos*, Pasquati, Padova 1567

Cicogna V., *Enarrationes in psalmos*, Pasquati, Padova 1567

1568

Gabbiano G. G., *Meditationes mysteriorum passionis et sanguinis D. N. Iesu Christi et litaniae ad Bartholomaeum Albonensem*, Apud Michaellem Thinum, Milano 1568.

Occolti M. C., *Trattato de' colori di M. Coronato Occolti da Cenedolo*, Viotto, Parma 1568.

Trivisano G. B., *Visione di Gio. Battista Trivisano pittore venetiano*, Bellone, Genova 1568.

Vasari G., *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti*, Giunti, Firenze 1568.

Vredeman de Vries H., *Artis Perspectivae plurium generum elegantissimae formulae ...*, Anversa 1568.

1569

Scalvo B., *Le meditationi del rosario della gloriosissima Maria Vergine*. Pacifico Pontio, Milano 1569

Barbaro D., *La pratica della prospettiva di Monsignor Daniel Barbaro eletto Patriarca D'Aquileia, opera molto utile a pittori, a scultori, & ad architetti. Con due tavole, vna de' capitoli principali, l'altra delle cose più notabili contenute nella presente opera*, In Venetia: appresso Camillo e Rutilio Borgominieri fratelli, al segno di S. Giorgio, 1569

1570

Loarte G., *Istruttione et auisi, per meditare la passione di Christo nostro redentore; con alcune meditationi di essa.*, Collegio della Compagnia di Giesu, Roma 1570

1572

Baglione G., *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio 13. del 1572. In fino a' tempi di papa Urbano ottauo nel 1642. Scritte da Gio. Baglione Romano e dedicate all'eminetissimo, e reuerendissimo principe Girolamo card. Colonna*, Andrea Fei, Roma 1642.

Bassi M., *Dispareri in materia di d'Architettura e Prospettiva*, Brescia 1572

Longino, *De Sublimi dicendi genere liber a Petro Pagano latinitate donatus*, apud Vincentium Valgrisiu, Venezia 1572

Falgano G. N. da., *Libro della altezza del dire di Dionisio Longino Rhetore tradotto dalla greca nella Toscana lingua da Giovanni di Niccolò da Falgano Fiorentino*, in Firenze l'anno D.N.S. MCLXXV, MS Magl. VI, 31.

Witelo, *Vitellonis Thuringopoloni opticae libri decem*, in *Opticae Thesaurus*, editore Friedrich Risner, Basilea, 1572

1573

Gabbiano G. G., *De eucharistia libri quatuor. Primus elegiarum de miraculis eiusdem, secundus diversorum hymnorum, tertius omnigenum, quartus academiae epigramatum Io. Iac. Gabiano auctore*, apud Pacificum Pontium, Mediolani 1573.

Vettori P., *Commentarii in Primum Librum Aristotelis de Arte Poetarum* [1560], Florentiae, ex Officina Iuntarum, Bernardi Filiorum, 1573.

1574

Valier A. *De rhetorica ecclesiastica ad clericos libri tres Augustini Valerii*, Delle Donne, Verona 1574

1575

Piccolomini A., *Annotazioni nel libro della Poetica d'Aristotele*, Guarisco, Venezia 1575.

1576

Cerceau J. A. du, *Leçon de Perspective*, Paris 1576.

1577

Marucini L., *Il Bassano*, appresso Gratoso Perchacino, Venezia 1577

1578

Gabbiano G. G., *Planctus beatiss. Virginis Mariae*, Gottardum et Pontium, Milano 1578.

1579

Viperano G. A., *De poetica libri tres*, Plantini, Anversa 1579.

1580

Sorte C., *Osservazioni sulla pittura di M. Christoforo Sorte al Magnifico et Eccellente Dottore et cavaliere il Signor Bartolomeo Vitali*, Vinegia, G. Zenaro, 1580, consultabile in Barocchi P., a cura di, *Trattati d'arte del cinquecento tra manierismo e controriforma*, 3 voll., Laterza, Bari 1960, I, pp. 271-301.

1582

Paleotti G., *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diuiso in cinque libri. Doue si scuoprono varij abusi loro, et si dichiara il vero modo che christianamente si doueria osservare nel porle nelle chiese, nelle case, & in ogni altro luogo*, per Alessandro Benacci, Bologna 1582

Orozco A. de., *Libro sesto. Chiamato sponalizio spirituale, con la gratitudine christiana, & la passione di Christo*, Venezia 1581

1582

Bruno G., *De umbris idearum*, Gourbin, Paris 1582; (ed. consultata a cura di Michele Ciliberto e Nicoletta Tirinnanzi, Rizzoli, Milano 1997).

Scaligero G. C., *Exoticarum exercitationum liber 15 de subtilitate*, ad Hieronymum Cardanum, apud Wecheli, Francoforte 1582.

1583

Loarte G., *Trattato della continua memoria che si debbe hauere della sacra passione di Christo redentor nostro. Con sette meditationi ouer orationi, che si possono dire secondo le sette hore canoniche. ... Composto per il r. p. Gaspar Loarte dottor theologo, della Compagnia di Giesu. In Brescia : per Vincenzo Sabbio*, 1583

1584

Camilli C., *Le lagrime di s. Maria Maddalena*, Firenze 1584.

Borghini R., *Il Riposo di Raffaello Borghini, in cui della pittura e della scultura si favella, de' più illustri pittori e scultori e delle più famose opere loro si fa menzione; e le cose principali appartenenti a dette arti si insegnano*, Marescotti, Firenze 1584

Lamo A., *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scultura et pittura*, Christoforo Draconi, Cremona 1584

1585

Botero G., *De praedicatore verbi Dei, libri quinque. Iussu illustrissimi, ac reuerendissimi, d.d. Caroli cardinalis Borromaei*, apud G. Chaudiere, Parigi 1585

Campi A., *Cremona Fedelissima Città*, Campi, Cremona 1585

Lomazzo G. P., *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, (Paolo Gottardo Pontio, Milano 1584), in Lomazzo G. P., *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, 2 voll., Marchi & Bertolli editore, Firenze 1973.

1586

Capaccio G. C., *Delle prediche quadragesimali*, Horatio Saluiani, Napoli 1586.

Patrizi F., *Della poetica di Francesco Patrici la deca istoriale, nella quale, con diletteuole antica nonità, oltre à poeti, e lor poemi innumerabili, che ui si contano: si fan palesi, tutte le cose compagne, e seguaci dell'antiche poesie*, Vittorio Baldini, Ferrara 1586

Valier A., *Vita Caroli Borromei Card. S. Praxedis, archiepiscopi mediolani item opuscula duo Episcopus et Cardinalis ab Augustino card. Veronae conscripta*, apud Hieronymum, Veronae 1586.

1587

Armenini G. B., *De' veri precetti della pittura*, (Tebaldini, Ravenna 1587) ed. a cura di Maria Gorreri, Einaudi, Torino 1988.

Canobbio A. *La divota oratione delle Quaranta Hore fatta nella città di Verona la settimana santa dell'anno MDLXXXVII*, Discepolo, Verona 1587

Patrizi F., *Della poetica la deca ammirabile*, (1587), in Patrizi F., *Della Poetica*, ed. a cura di Danilo Aguzzi Barbagli, 2 voll., Palazzo Strozzi, Firenze, 1969.

1589

Lomazzo G. P., *Rabisch dra Academiglia dor compa Zavargna nabad dra Vall d Bregn*, (Milano 1589), ed. a cura di Dante Isella, Torino 1993.

1590

Sforza M., *Delle rime sacre di Mutio Sforza, parte prima e seconda*, appresso Domenico Ferri, Venetia 1590

1591

Arnolfini P., *Relatione dell'infermità et morte dell'eccell.ma sig.ra donna Zanolbia Doria principessa di Melfi*, Discepolo, Verona 1591

Lomazzo G. P., *Idea del Tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo, pittore, nella quale egli discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo Trattato dell'arte della pittura*, (G. Pontio, Milano 1591), in Lomazzo G.P., *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, 2 voll., Marchi & Bertolli editore, Firenze 1973.

Patrizi F., *Nova de universis philosophia. In qua aristotelica methodo non per motum, sed per lucem, & lumina, ad primam causam ascenditur*, apud Benedictum Mammarellum, Ferrara 1591

Rizzardi A. Brixiano, *Commentaria symbolica in duos tomos distributa. Antonio Ricciardo Brixiano auctore. In quibus explicantur arcana pene infinita ad mysticam naturalem, & occultam rerum significationem attinentia...*, apud Franciscum de Francischi Senensem, Venezia 1591

Bocchi F., *Le Bellezze della città di Fiorenza: Dove à pieno di pittura, di scultura, di sacri tempj...*, Semartelli, Firenze 1591

1592

Bonis E. de., *Trattato del santissimo sacramento dell'altare, et del modo di ricuerlo fruttuosamente*, Discepolo, Verona 1592

Morigia P., *Conversione, vita esemplare, e beato fine dell'ill. Lodovica Torella contessa di Guastalla, fondatrice del monasterio delle monache di San Paolo*, Raccolte ddal Reverendo padre fratello Paolo Morigi Milanese, de' Gesuiti di San Girolamo, Comin Ventura, Bergamo 1592

Rinaldi P., *Il mostruosissimo mostro*, Nicolini, Venezia 1592.

1593

Velati G. B., *Introduktion alla vita spirituale, e perfettione christiana per ciascun stato in particolare, cioè de maritati, continenti, vedoue, vergini, e religiosi ...*, per gli heredi di Gir. Bartoli, Genova 1593

1594

Nadal J., *Adnotationes et meditationes in Euangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur; cum euangeliorum concordantia historiae integritati sufficienti. Accessit et index historiam ipsam euangelicam in ordinem temporis vitae Christi distribuens. Auctore Hieronymo Natali Societatis Iesu theologo*, Nutius, Antuerpiae 1594.

1595

Grillo A., *Pietosi affetti di d. Angelo Grillo monaco cassinese, dedicati all'illustrissima, & eccellentissima signora, la signora d. Vittoria Gonzaga Doria, principessa di Malfetta, signora di Guastalla, &c. Con gli argomenti dell'eccellente sig. Pietro Colelli da Sessa*, Bartoli, Genova 1595.

1596

Sirigatti L., *La Pratica di prospettina del caualiere Lorenzo Sirigatti*, Gerolamo de Franceschi, Venezia 1596.

1597

Giacomini L., *Del Furor Poetico discorso*, in Giacomini L., *Orationi e discorsi*, Sermartelli, Firenze 1597.

1598

Bellintani da Salò M. Fr., *Delli dolori di Christo Sig. Nostro; prediche otto; con altre quattro d'altre materie, tutte predicate nel Duomo di Milano l'anno 1597*, Ventura, Bergamo 1598.

Ingegneri A., *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche. Discorso di Angelo Ingegneri. Al Serenissimo Signore, il Signore Don Cesare D'Este, Duca di Modona, e di Reggio, per Vittorio Baldini*, Ferrara 1598.

1599

Morigia P., *La Santissima vita del glorioso San Giosepe*, Bergamo 1599

Del Monte G., *Perspectivae Libri sex*, apud Hyeronimum Concordiam, Pesaro 1600.

1602

Valeriano P., *Ieroglifici : overo commentari delle occulte significationi de gli Egittij, & d'altre nationi*, appresso Gio. Antonio e Giacomo de' Franceschi, Venezia 1602

1603

Morigia P., *Historia dela meravigliosa conversione, vita esemplare e beato fine dell'ill.ma sig. Ludovica Torella contessa di Guastalla*, Ferioli, Milano 1603.

Ripa C., *Iconologia*, (1603) ed. a cura di Sonia Maffei, con testo stabilito da Paolo Procaccioli, Einaudi, Torino 2012.

1604

Canobbio A., *La divota oratione delle XL bore fatta da tutto il popolo di Verona la settimana santa dell'anno 1604*, Verona 1604.

Keplero J., *Ad Vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur*, apud Marnium et haeredes Aubrii, Francofurti 1604

1605

Pastovicchi L., *Sacri affetti di Luca Pastovicchi dottore dell'una et l'altra legge et cavaliere aurato*, per Gio. Battista Alzato, Milano 1605.

1607

Bellintani M., *Prattica dell'Oration Mentale*, Venezia 1607

Scannelli F., *Il microcosmo della pittura* (1657), ed. a cura di Guido Giubbini, Labor, Milano 1966

1608

Risaliti A., *Horologio del Sepolcro di Christo, dove si contiene un devotissimo modo di visitar li santi sepolcri il giovedì, & venerdì santo & anco di fare le quarant'hore*, appresso Gio. Battista Maringo, Palermo 1608.

1609

Panigarola F., *Il predicatore di F. Francesco Panig. la minore osseruante vescono d'Asti, ouero Parafrase, commento, e discorsi intorno al Libro dell'Elocutione di Demetrio Falereo. Oue vengono i precetti*, Bernardo Giunti, Gio. Battista Ciotti, Venezia 1609

1610

Giussani G.P., *Vita di San Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di Santa Prassede arcivescovo di Milano*, (Roma 1610), Gaetano Motta editore, Milano 1821

1611

Richêome L., *La peinture spirituelle ou L'art d'admirer aimer et louer Dieu en toutes ses oeuvres, et tirer de toutes profit salutare*, Lyon 1611

1613

Giacinto da Casale, *La Fruttuosa settimana santa di Milano, dell'anno 1613. Nella quale si racconta con brevità le devote attioni fatte dal popolo in occasione delle quarant'hore, nel duomo dal m.r.p. Giacinto Natta Cappuccino*, Gio. Iacomo Como, Milano 1613.

1614

Bartolomeo da Saluzzo, *Vita dell'anima desiderosa di canar frutto grande dalla santissima passione di Giesu Christo. Operetta affettuosa e compassionevole. Composta dal R. P. F. Bartolomeo Saluthio ... Con gli argomenti, e meditationi in prosa a ciascun canto, del medesimo autore*, Combi, Venezia 1614.

1615

Giacinto da Casale, *Le penitenze di Brescia, et i frutti ammirabili operati da Dio nostro Signore in quella città per le prediche e sermoni fatti la settimana santa all'oratione delle quarant'hore in quella cathedrale l'anno 1615. dal reverendo padre fra' Giacinto da Casale*, Gio. Angelo Nava, Milano 1615.

1617

Dolce L., *Trattato delle gemme che produce la natura; nel quale si discorre della qualità, grandezza, bellezza, & virtù loro*. Compositione di m. Lodouico Dolce, da lui in tre libri diuiso, Sessa, Venezia 1617.

1619

Isacchi A., *Relatione di Alfonso Isachi intorno l'origine, solennità, traslatione, et miracoli della Madonna di Reggio. Al ser.mo signore il sig. d. Cesare d'Este duca di Reggio Modona*, Flaminio Bartoli, Reggio 1619.

1620

Codogno O., *Nuovo Itinerario delle poste per tutto il mondo*, Luca Spinedi, Venezia 1620

Marino G. B., *La Galeria del canalier Marino. Distinta in pitture, & sculture*, Ciotti, Venezia 1620.

Pona F., *Sileno overo Delle bellezze del luogo dell'illustr. sig. co Gio. Giacomo Giusti ...*, ed. A. Tamo, Verona 1620 (ed. commentata da Sergio Marinelli ed Ennio Sandal, Caselle di Sommacampagna, Cierre, 1999) pp.59-61.

1621

Vocabolario degli Accademici della Crusca, appresso Iacopo Sarzina, Venezia 1621, *ad vocem*.

1624

Borromeo F., *De pictura sacra* (Mediolani 1624) ed. a cura di C. Castiglioni, con introduzione di Q. Nicodemi, Sora 1932

De Caus S., *La perspective avec la raison des ombres et des miroirs*, Parigi 1624.

1625

Accolti P., *Lo inganno de gl'occhi : prospettiva pratica*, Cecconcelli, Firenze 1625

Borromeo F., *Musaeum Bibliothecae Ambrosianae* (Milano 1625), ed. a cura di Gianfranco Ravasi, Gallone, Milano 1997

1630

Giustiniani V., *Discorso sopra la pittura, 1630*, in Giustiniani V., *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, a cura di Anna Banti, Sansoni editore, Firenze 1981

1631

Orozco A., *Libro Quarto delle Opere Spirituali, chiamato Sponsalizio Spirituale con la gratitudine christiana e la Passione di Christo*, Venezia 1631

1632

Castiglione G., *Discorso academico in lode del niente di D. Giuseppe Castiglione Palermitano, professore della sagra teologia, e delle leggi, Academico Incauto, detto il trabocchevole*, Ottavio Beltrano, Napoli 1632, consultabile in Ossola C., *Le antiche memorie del nulla*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1997

Cinquanta B., *Le quaranta bore sermoni del Santissimo Sac.to novamente composti dal padre fra Benedetto Cinquanta teologo e predicatore generale de Menori Osservanti. Con due tavole una de il tema de Sermoni e l'altra delle cose più notabili*, Filippo Ghisolfi, Milano 1632.

1633

Carducho V., *Dialogos de la pintura su defensa, origen, essencia, definicion, modos y diferencias ... Por Vincencio Carducho ... Siguese a los dialogos, informaciones y pareceres en favor del arte, escritas por varones insignes en todas letras*, Martinez, Madrid 1633

1634

Capaccio G. C., *Forastiero. Dialogi di Giulio Cesare Capaccio, accademico otioso*, per Domenico Roncagliolo, Napoli 1634.

1637

Junius F., *De pictura veterum libri tres, apud Johannem Blaeu*, Amsterdam 1637.

1640

Raymond J., *Oculus mysticus, r.p.d. Raymundi Iordani, canonici regularis, primum præpositi Vticensis, dein abbatis Cellensis, ... Scribebat anno 1381. Theophilus Raynaudus ex Societate Iesu, Boissat, & Laurentii Anisson, Lugduni* 1641.

1645

Nifo A., *Opuscula moralia et politica cum Gabrielis Naudæi de eodem auctore iudicio*, Roletus Le-Duc, Parigi 1645

1646

Pacheco F., *Arte de la pintura : su antigüedad y grandezas*, Sevilla 1646.

1648

Aldrovandi U., *Musæum metallicum in libros 4 distributum Bartholomæus Ambrosinus ... labore, et studio composuit cum indice copiosissimo*, Bernia, Bologna 1648.

Ridolfi C., *Le Maraviglie dell'arte: ovvero le vite de gl'illustri pittori*, Venezia 1648.

1649

Manzini G. B., *Le glorie della notte* in Manzini G. B., *I Furori della gioventù esercitii rhettorici di Gio. Battista Manzini. Dedicati al clarissimo sig. Giouanni Maffetti*, appresso Andrea Baba, Milano 1649.

1657

Scannelli F., *Il microcosmo della pittura ovvero Trattato diviso in due Libri*, (Peril Neri, Cesena 1657) ed. a cura di Guido Giubbini, Edizioni Labor, Milano 1966.

1660

Boschini M., *La carta del navegar pitoresco* (Venezia 1660) ed. a cura di Anna Pallucchini, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma 1966.

Descartes R., *Le monde, ou la traité de la lumière et des autres principaux objets des sens, avec un discours de l'action des corps & un autre des fièvres, composé selon les principes du même auteur, après Jacques Le Gras*, Paris 1664.

1666

Terzago P. M., *Museo ò galeria adunata dal sapere, e dallo studio del sig. canonico Manfredo Settala nobile milanese. descritta in latino dal sig. dott. fis. coll. Paolo Maria Terzago et hora in italiano dal sig. Pietro Francesco Scarabelli. Dott. fis. di Voghera. E dal medemo accresciuta, per li figliuoli del qd. Eliseo Viola, Tortona* 1666.

1667

Bartoli D., *L'uomo al punto*, ed. consultata a cura di Adolfo Faggi, UTET, Torino 1930.

1670

Champaigne P. de., *Leçon sur les Ombres*, 1670 in Fontain A., *Conférences inédites de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture : d'Après les manuscrits des archives de l'Ecole des Beaux-Arts*, Fontemoin, Paris 1903, pp.97-101.

Kircher A., *Ars magna lucis et umbrae, in 10. libros digesta. Quibus admirandae lucis & umbrae in mundo, atque adeò universa natura, vires effectusque uti nova, ita varia novorum reconditorumque speciminum exhibitione, ad varios mortalium usus, panduntur*, apud Joannem Janssonium à Waesberge, & haeredes Elizaei Weyerstraet, Amsterdam 1671

1672

Bellori P., *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, (Roma 1672) ed. Pagano, Genova, 1962).

Moscardo L., *note overo Memorie del museo del conte Lodovico Moscardo, nobile veronese...*, per Anrea Rossi, Verona, 1672

1674

Boschini M., *Le ricche minere della pittura veneziana. Compendiosa informazione di Marco Boschini non solo delle pitture pubbliche di Venezia: ma dell'sole ancora circonvicine, seconda impressione con aggiunte*, appresso Francesco Nicolini, Venezia 1674.

Scaramuccia L., *Le finezze de pennelli italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta, e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino*, Gio. Andrea Maggi, Pavia 1674

1677

Ciaconius A., *Vitae et res gestae pontificum Romanorum et S. R. E. cardinalium*, Roma 1677.

Legati L., *Museo Cospiano annesso a quello del famoso Vlisce Aldrovandi e donato alla sua patria dall'illustrissimo signor Ferdinando Cospi...*, Bologna 1677.

1678

Hoogstraeten S., *Introduction à la haute école de l'art de peinture* (1678), tradotto in francese da Jan Balnc, Droz, Genève 2006

Malvasia C., *Felsina pittrice vite de pittori bolognesi alla maestà christianissima di Luigi 14. re di Francia e di Nauarra il sempre vittorioso consagrada dal co. Carlo Cesare Maluasia fra Gelati l'Ascoso. Diuisa in duoi tomi*, Barbieri, Bologna 1678.

1680

Von Sandrart J., *Academia Nobilissimae Artis Pictoriae*, Norimberga, 1680, traduzione in latino di Christianus Rhodius; titolo originale, *Academia tedesca della architectura, scultura & pittura*, ovvero *Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste* Norimberga 1675-79.

1681

Baldinucci F., *Vocabolario toscano dell'arte del disegno : nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, & architettura; ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno*, Firenze 1681

Tesauro E., *La filosofia morale derivata dall'alto fonte del grande Aristotele*, Giuseppe Piccini, Macerata 1681

1684

Browne T., *Musaeum Clausum or Bibliotheca Abscondita: containing some remarkable Books, Antiquities Pictures and Rarities of Several Kinds Scarce or never seen by any man now living*, in *Certain Miscellany Tracts written by Thomas Browne*, London 1684

1695

Compendiosa Instruzione dell'origine, fondazione e progressi del Ven. Collegio della Santissima Orazione delle Quarant'ore nella ven. chiesa Corpus Domini già S. Luca di Verona, consacrata alla maesà augustissima del Santissimo Sacramento, in Verona per Francesco Rossi, Stampator a S.Eufemia, MDCLXXXV, p.XIII.

1718

Dal Pozzo B., *Le vite de' pittori, de gli scultori et architetti veronesi* (1718), a cura di Licisco Magagnato, Verona 1967, p.71

Galleria di quadri che s'atrovano in case particolari di questa città di Verona (XVIII sec.) compilato da Bartolomeo Dal Pozzo

Cellini B., *Vita*, (Napoli 1728) ed. critica a cura di Ettore Camesasca, BUR, Milano 2001.

1740

Ballerini G., Ballerini P., *Io. Matthaei Giberti episcopi Veronensis ecclesiasticae disciplinae ante Tridentinum synodum restauratoris solertissimi opera*, Hostilia 1740 (prima ed. Verona 1733)

1742

Maffei G.P., *Degli annali di Gregorio XIII Pontefice Massimo*, Roma 1742, I, p. 19; II, p. 365

Speroni S., *Discorso in lode della pittura*, in *Opere di Sperone Speroni degli Alvarotti*, tratte da' mess. Originali, Venezia 1740; in Barocchi P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 voll., Riccardo Ricciardi Editore, Milano – Napoli 1971.

1748

Noctes vaticanae seu sermones habiti in academia a S. Carolo Borromeo Romae in palatio vaticano instituta. Præmittitur opusculum Augustini Valerii inscriptum Convivium noctium vaticanarum. Omnia nunc primum e mss. codicibus Bibliothecæ Ambrosianæ eruta Joseph Antonius Saxius præfatione et notis illustravit, Merello editore, Milano 1748.

1749

Biancolini G., *Notizie storiche delle chiese di Verona*, 8 voll., Alessandro Scolari al Ponte dalle Navi, Verona 1749.

1777

Roberti G. B., *Lettera del Signor conte abate Giambattista Roberti al signor cavaliere cont*, 271, Giambattista Giovio , sopra Giacomo da Ponte, Lugano 1777.

1800

Valier A., *Filippo, ossia Dialogo della letizia cristiana*, Moroni, Verona 1800.

1803

Catastico delle pitture e sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici di Verona, alla destra e alla sinistra dell'Adige (1803-1804; Verona, Bibl. civica, ms. 1008)

Varchi B., *Canzone agli occhi*, in Varchi B., *Opere di Benedetto Varchi ora per la prima volta raccolte*, 2 voll., Trieste 1859.

1834

Lanzi L., *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, opera in più volumi, Moutier, Firenze 1834.

1870

Campori G., *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Vincenzi, Modena 1870

1877

Sauli D., *Autobiografia di D. S.*, a cura di G. Porro Lambertenghi, Torino 1877

1883

Canetta P., *Storia del Pio Istituto di S. Corona in Milano*, Cremona 1883

Leonardo da Vinci, *The literary works of Leonardo da Vinci*, a cura di Richter J. P., Oxford University Press, Londra 1883

1888

Michiel M., *Notizia d'opere del disegno*, edizione a cura di Thomas Frimmel, Wien 1888.

1894

Bonari V., *I conventi cappuccini dell'antico ducato di Milano*, Crema 1894.

1901

Spagnolo L., *la festa del Corpus Domini in Verona*, Verona 1901

1905

Premoli O., *Domenico Sauli*, in "Rivista di Scienze Storiche", 1905.

1909

Premoli O. M., *Le lettere e lo spirito religioso di S. Antonio M. Zaccaria : contributo alla storia della rinascenza religiosa in Italia nel secolo 16.*, Desclee, Roma 1909.

1910

Castiglione B., *Il Cortegiano del conte Baldasar Castiglione*, a cura di Vittorio Cian, Firenze 1910.

1911

Bonne J-C., *Entre l'image et la matière : la choseité du sacré en Occident*, Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome, n.69, 1999, pp.77-111

1912

Mâle E., *L'art religieux a la fin du moyen age d'après l'ouvrage de M. Emile Male*, Limoges 1912

1913

Premoli O. M., *Storia dei Barnabiti nel Cinquecento*, Desclee, Roma 1913

Warburg A., *L'ingresso dello stile ideale anticheggiante nella pittura del primo rinascimento, conferenza del 1914*, in Warburg A., *La Rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1980, pp.285-307.

1916

Cipolla C., *Ricerche storiche intorno alla chiesa di Santa Anastasia di Verona*, Roma, Tip. Unione Ed., 1916

Poggi G., *Appunti d'Archivio : della serie dei "Miracoli di S. Zanobi" di Sandro Botticelli, dei "Miracoli di S. Zanobi" di Ridolfo del Ghirlandaio agli Uffizi e dell'"Annunciazione" di M. Albertinelli nella Galleria dell'Accademia.*, in "Rivista d'arte", n.9, 1916, pp. 62-67,

1917

Otto R., *Il Sacro*, SE, Milano 2016 (ed. originale 1917).

1918

Dvořák M., *Idealismo e naturalismo nella scultura e nella pittura gotica*, ed. a cura di Riccardo Marchi, Franco Angeli, Milano 2003 (prima ed. *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, Oldenbourg, München 1918)

1923

Cassirer E., *Filosofia delle forme simboliche : vol.I, il linguaggio*, trad. di Eraldo Arnaud, "La Nuova Italia" editrice, Firenze 1961 (prima ed. *Philosophie der symbolischen Formen : Die Sprache*, Berlino 1923)

1924

Panofsky E., *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, a cura di Guido D. Neri, Feltrinelli, Milano 1984; titolo originale, *Die perspektive als 'symbolische Form'*, 1924.

Panofsky E., *Idea : contributo alla storia dell'estetica*, Bollati Boringhieri, Torino 2006; ed. or., *Idea : ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Teubner, Leipzig 1924.

1925

Berenzi A., *Storia del seminario vescovile di Cremona (1565-1925)*, Cremona 1925.

Venturi A., *La pittura del Cinquecento*, Hoepli, Milano 1925

1927

Panofsky E., "Imago Pietatis". Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmannes" und der "Maria Mediatrix", in "Festschrift für M.J. Friedländer zum 60. Geburtstage", Leipzig 1927

1928

Bonnard F., *Un Hôte au Palais Farnèse*, Roma-Parigi 1928

1929

D'Achiardi P., *I quadri primitivi della Pinacoteca Vaticana provenienti dalla Biblioteca Vaticana e dal Museo Cristiano*, Danesi, Roma 1929

Longhi R., *Quesiti caravaggeschi : II. I precedenti*, in "Pinacoteca" 1929, 5-6 pp.258-320; (riedito in Longhi R., *Opere complete, IV*, Firenze 1968, pp.97-138).

1930

Castano L., *Mons. Nicolò Sfondrati vescovo di Cremona al Concilio di Trento 1561-1565*, S.F.I., Torino 1930.

Galbiati G., *Il tempio dei crociati e degli oblati San Sepolcro dell'Ambrosiana*, Milano 1930.

Winkler F., *Paul de Limbourg in Florence*, *The Burlington Magazine*, Vol. 56, No. 323 (Feb., 1930), pp. 94-96.

1931

Saba A., *Il Tempio dei Crociati e degli Oblati "San Sepolcro dell'Ambrosiana"*, Torino 1931

1932

Otto R., *Mysticism East and West*, trad. di B.Bracey e R.Payne, New York 1932.

1933

Boffito G., *Scrittori barnabiti o della congregazione dei chierici regolari di San Paolo : (1533-1933) : biografia, bibliografia, iconografia*, Olschki, Firenze 1933-1937.

1934

Coomaraswamy A., *La trasfigurazione della natura nell'arte*, a cura di Grazia Marchianò, (prima ed. *The Transformation of nature in art*, Harvard Univ. Press, Cambridge 1934) Abscondita, Milano 2007.

Focillon H., *Vie de formes*, Leroux, Paris 1934

1936

Golzio V., *Raffaello nei documenti nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Città del Vaticano 1936, pp.70-71.

1937

Pianigiani O., *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Milano 1937-1946.

1938

Chabod F., *Per la storia religiosa dello Stato di Milano durante il dominio di Carlo V*, Zanichelli, Bologna 1938.

1940

Alberti L. B., *De pictura praestantissima, et nunquam satis laudata arte libri tres absolutissimi*, Westheimer B. editore, Basilea 1540, p.93

Bendiscoli M., Mons. *Nicolò Sfondrati, vescovo di Cremona, al Concilio di Trento : 1561-1563*, Tip. Antonio Cardani, Milano 1940.

Blunt A., *Artistic Theory in Italy (1540-1600)*, [1940], Oxford 1956.

Doesschate T., *De derde commentaar van Lorenzo Ghiberti in verband met de middeleeuwsche optiek*, hoonté, Utrecht 1940

Focillon H., *Vita delle forme*, Minuziano, Milano 1945.

Huizinga J., *Autunno del Medioevo* (1940), edizione consultata con prefazione di Eugenio Garin Nuova ed. Sansoni, Firenze 1961.

Panofsky E., *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's art theory : the Pierpont Morgan Library Codex M.A. 1139*, London, Warburg Institute, 1940

1941

Turrini G., *L'Accademia Filarmonica di Verona dalla fondazione (maggio 1543) al 1600 e il suo patrimonio musicale antico*, Verona 1941.

1942

Battaglia R., *La canzone alla notte di Bernardo Tasso*, in *Cultura neolatina : bollettino dell'Istituto di filologia romanza dell'Università di Roma*, n.1, 1942, pp.81-86.

Piero Della Francesca: *De prospectiva pingendi*, ed. a cura di Giusta Nicco Fasola, *Le Lettere, Firenze*, 1942.

Wellek R., Warren A., *Theory of literature*, Cox & Wyman , London 1942.

1943

Pallucchini, *La critica d'arte a Venezia nel Cinquecento*, Quaderni del Rinascimento veneto, n.1, 1943.

1945

Chastel A., *Melancholia in the Sonnets of Lorenzo De' Medici*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 8 (1945), pp. 61-67. 272.

Coomaraswamy A. K., *Imitazione, espressione e partecipazione*, in Coomaraswamy A. K., *Il grande brivido : saggi di simbolica e arte*, ed. a cura di Roger Lipsey. Ed. italiana a cura di Roberto Donatoni, Adelphi Milano 2005 (ed. originale Princeton Univ. Press 1977), pp.223-233 (prima pubblicazione in "Journal of Aesthetics and Art Criticism, V, 1945)

Meiss M., *Light as Form and Symbol in some Fifteenth-Century Paintings*, in *Art Bulletin*, Vol.27, No.3 (Sep. 1945), pp.175-181.

1946

Arslan E., *Il concetto di "luminismo" e la pittura veneta barocca*, Bocca, Milano 1946

1947

De Bruyne E., *L'esthétique du Moyen age*, éditions de l'institut supérieur de philosophie, Louvain, 1947.

Ghiberti L., *Commentari*, ed a cura di Ottavio Morisani, Ricciardi, Napoli, 1947

Herrick M. T., 'Some Neglected Sources of Admiratio', MLN 62 (1947), 222-6. Examples of the traditional view include Gregory Smith (ed.)

Mahon D., *Studies in Seicento art and theory*, Warburg Inst., London 1947

1948

Betti E., *Le categorie civilistiche della interpretazione*, Giuffrè, Milano 1948

Sedlmayr H., *Perdita del centro : le arti figurative del diciannovesimo e ventesimo secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*, (prima ed. tedesca 1948), Borla Roma 1948

Toesca P., *Di un miniatore e pittore emiliano*, Francesco Marmitta, "L'Arte", L, 1948, pp.33-39.

1949

Clark K., *Il paesaggio nell'arte*, Garzanti, Milano 1962; (prima edizione: *Landscape into art*, Murray, London 1949).

Lugt F., *Inventaire général des dessins des écoles du nord*, Ecole flamande, 2 vols, Paris 1949.

Tietze H., Tietze-Conrat E., *The Allendale nativity in the National Gallery*, in *The Art Bulletin* 31(1949): pp.13-14

Pokorny J., *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, Francke, München, 1949-1969

Sedlmayr H., *Storia dell'arte come storia dello spirito*, in Sedlmayr, *Arte e verità: per una teoria e un metodo della storia dell'arte*, Rusconi, Milano, 1984 pp.115-135, p.122 (prima ed. Das Vermächtnis Max Dvoráks, in "Wort und Wahrheit", 1949)

Wittgens F., *Vincenzo Foppa*, Milano 1949.

1950

Pacht O., *Early Italian studies and the early calendar landscape*, *Journal of the Warburg And Courtauld Institutes*, 13, 1950.

Sanchez Cantón F. J., *Libros tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez, Madrid 1950.

1951

Mâle E., *L'art religieux de la fin du 16. siècle, du 17. siècle et du 18. siècle : étude sur l'iconographie après le Concile de Trente : Italie - France - Espagne – Flanders*, Colin Parigi 1951

Getto G., *Interpretazione del Tasso*, (prima ed. 1951) Ed. Scietifiche Italiane 1966

Sedlmayr H., *Due esempi per l'interpretazione*, in Sedlmayr H., *Arte e verità: per una teoria e un metodo della storia dell'arte*, Rusconi, Milano, 1984 pp. 191-222 (1 ed. Jan Vermeer van Delft. Der Ruhm der Mlkunst, in Festschrift für Hans Jantzen, Berlin 1951).

1952

Bovi A., *Leonardo: filosofo, artista, uomo*; Ulrico Hoepli, Milano 1952. 1954

Castelli E., *Il demoniaco nell'arte : il significato filosofico del demoniaco nell'arte*, Electa, Milano 1952.

Gilbert C., *On subject and not-subject in Italian Renaissance pictures*, in "The art bulletin", n.34, 1952, pp.202-217

Pecchiai P., *Gesù di Roma*, Soc. Grafica Romana, Roma 1952.

Ronchi V., *Storia della luce*, Zanichelli, Bologna 1952.

Suida Manning B., *The nocturnes of Luca Cambiaso*, in "The art quarterly", 15.1952, pp.197-220, pp.215-216

1953

Panofsky E., *Early Netherlandish painting : its origins and character*, voll.2, Harvard University Press, Cambridge 1953

Jaspers K., *Leonardo filosofo (Lionardo als Philosoph*, Francke Verlag, Bern 1953), ed. a cura di Francesco Masini, Abscondita, Milano 2001.

1954

Agostini A., *Le prospettive e le ombre nelle opere di Leonardo da Vinci*, Pisa 1954.

Nicco Fasola G., *La nuova spazialità*, in Marazza A., *Leonardo*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1954, pp.291-312.

Panofsky E., *Galileo as a Critic of the Arts*, The Hague, 1954.

Ronchi V., *Leonardo e l'ottica*, in Marazza A., *Leonardo*, Roma, 1954, pp.161-184.

Schöne W., *Über das Licht in der Malerei*, Berlino 1954.

1955

Baltrušaitis J., *Il Medioevo fantastico: antichità ed esotismo nell'arte gotica*, trad. a cura di Fulvio Zuliani e F. Bovoli, Adelphi, Milano 1993, 8° ediz. (ed.or. *Le Moyen Age fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris 1955).

Brugnoli P., *La Cattedrale*, Vita Veronese, Verona 1955;

Brugnoli, *L'arte al servizio del culto*. Dario Cervato sui collaboratori

Friedlander W., *Caravaggio studies*, Princeton Univ. Press, Princeton 1955

Réau L., *Iconographie de l'art chrétien*, 3 voll. Paris 1955

1956

Baroni C., a cura di., *Leonardo Da Vinci*, Istituto Geografico De Agostino, Novara 1956. 273.

Luca Cambiaso e la sua fortuna, catalogo della mostra a cura di C. Marcenaro, G. Frabetti, A. M. Gabrielli, Genova, Palazzo dell'Accademia Ligustica, 1956.

Marcenaro C., G. Frabetti, A. M. Gabrielli, catalogo della mostra a cura di., *Luca Cambiaso e la sua fortuna*, Genova, Palazzo dell'Accademia Ligustica, 1956.

Marcenaro C., *Introduzione a Luca Cambiaso*, catalogo dell'esposizione, Genova 1956.

Costa A., a cura di., *Luca Cambiaso e la sua fortuna*, Palazzo dell'Accademia, Genova, giugno-ottobre, Ente Manifestazioni genovesi, Genova 1956.

Eco U., *Il problema estetico in San Tommaso*, Edizioni di Filosofia, Torino 1956

Krautheimer R., *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956

1957

Alberti L.B., *Della Pittura*, Giolito, Venezia 1547, edizione a cura di Luigi Mallé, Sansoni, Firenze 1950.

Arnheim R., *Art and visual perception*, Faber & Faber, Londra 1957

Castano L., *Gregorio XIV (Nicolò Sfondrati) 1535-1591*, Torino 1957.

Santandrea L., *Il tempio del Santo Sepolcro dell'Ambrosiana*, Tip. Figli della Provvidenza, Milano 1957.

Spencer J. R., *Ut Rhetorica Pictura: A Study in Quattrocento Theory of Painting*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", Vol. 20, No. 1/2 (Jan. - Jun., 1957), pp. 26-44.

Massera G., *Biagio Pelacani da Parma e la filosofia naturale alla fine del Trecento*, Parma 1957.

Zeri F., *Pittura e controriforma : l'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Einaudi, Torino 1957

1958

Arcangeli F., *Una gloriosa gara*, in "arte antica e moderna", I, n.3 Firenze 1958 pp.236-254; II, n.4 1958 pp. 4, 354-372.

Battisti E., *Simbolo e classicismo*, in Battisti E., *Rinascimento e Barocco*, Einaudi, Torino 1960, pp.3-49, (prima ed. Roma 1958)

Gombrich E., *Renaissance artistic theory and the development of landscape painting*, in Gombrich E., a cura di., *Essays in honor of Hans Tietze, 1880 - 1954*, New York 1958, pp.117-142

Panofsky, *Early Netherlandish Painters*, Harvard Univ. Press, Cambridge 1958.

Ponchirolì D., *Lirici del Cinquecento*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1958

Suida Manning B. *Luca Cambiaso : la vita e le opere*, Casa Ed. Ceschina, Milano 1958, p.138.

White J., Shearman J., *Raphael's Tapestries and Their Cartoons*, I - II, in *The Art Bulletin*, 40.1958, pp. 193-221 e pp. 299-323.

1959

Dendy D. R., *The use of lights in Christian Worship*, Alcuin Club collections, S.P.C.K., London 1959

Pergola, P. della., *L'Inventario del 1592 di Lucrezia d'Este*, in "Arte Antica e Moderna", vol. 7, luglio-settembre 1959, pp.342-351.

Severi F., *La luce e l'ombra nella pittura di Leonardo*, in *Il Vasari*, XVII, 1959, pp.123-128.

Weise G., *Vitalismo, animismo e panpsichismo e la decorazione nel Cinquecento e nel Seicento*, I - II, in *Critica d'Arte*, 6.1959, pp.375-98; 7.1960, pp. 85-96.

1960

Alpers S., *Ekphrasis and aesthetic attitudes in Vasari's Lives*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23.1960, 190-215.

Barocchi P., a cura di., *Trattati d'arte del cinquecento tra manierismo e controriforma*, 3 voll., Laterza, Bari 1960.

Battisti E., *Rinascimento e Barocco*, Einaudi, Torino 1960.

Durand G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction a l'archetypologie generale*, Presses universitaires de France, 1960

Heer F., *Die dritte Kraft : der europäische Humanismus zwischen den Fronten des konfessionellen Zeitalters*, Fischer, Frankfurt, 1960

Salerno L., *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani, I – II – III*, in *The Burlington magazine*, I, 102.1960, pp. 21-27.; II, 102.1960, pp. 93-104, III, 102.1960, pp.135-148.

Thorndike L., *A History of Magic and Experimental Science*, IV, New York 1934, rist. 1960, pp.150-182.

Weise G., *Vitalismo, animismo e panpsichismo e la decorazione nel cinquecento e nel seicento*, in "Critica d'arte", I, 6.1959, pp.375-398; II, 7.1960, pp. 85-96.

1961

Parronchi A., *Le misure dell'occhio secondo il Ghiberti*, "Paragone", 133, 1961 pp.18-48

Weinberg B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, The University Chicago Press, 2 voll. Chicago 1961.

1962

Barocchi P., a cura di., Vasari G., *La vita di Michelangelo : nelle redazioni del 1550 e del 1568*, Ricciardi Milano 1962, p.472 e ss.

Battisti E., *L' antirinascimento : con un'appendice di testi inediti*, Garzanti, Milano 1989, 2 voll. (prima ed. Feltrinelli 1962; ultima edizione, Aragno Torino 1962.

Bovi A., *'il periodo milanese di Leonardo: la nuova prospettiva di luce e di ombra'*, in *Arte Lombarda*, VII, 1962, pp.43-48.

Gombrich E., *Variazioni su un tema da Plinio* in Conti A., Gomrich E., *Sul restauro*, Einaudi, Torino 1988, pp.117-131. (ed. originale, *Dark vernishes : variation on a theme from Pliny*, in *The Burlington magazine*, 104.1962, 51-55).

Guénon R., *Symboles fondamentaux de la science sacrée*, Gallimard, Paris 1962

Kristeller P. O., *Studies on Renaissance Humanism during the last twenty years*, New York 1962.

Osmun G. F., *Night Scenes in Aeneid*, in "Vergilius", n.8 (1962), pp. 27-33.

Rzepińska M., *Light and shadow in the late writings of Leonardo da Vinci*, in Raccolta Vinciana, 19.1962, 259-266.

Santinello G., *Leon Battista Alberti : una visione estetica del mondo e della vita*, Sansoni, Firenze 1962.

Meiss M., *Giovanni Bellini's San Francis*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 3.1963, pp. 9-30.

1963

E. Schaefer, *The studiolo of Francesco I de' Medici a checklist of the known drawings*, Master Drawings Association, New York, 1963

Puppi L., *Appunti su Paolo Farinati*, Venezia 1963

Santoro E., *L'accademia degli animosi*, in "Bollettino storico cremonese" XIII (1963-8).

1964

Bialostocki J., *The power of beauty. A utopian idea of Leone Battista Alberti*, in Bialostocki J., *The Message of images: studies in the history of art*, IRSA, Vienna 1988, pp. 108-112; (ed. originale in *Studien zur toskanischen Kunst*, 1964, pp. 13-19). 274.

Bousquet J., *Il Manierismo in Europa*, Bramante editrice, Milano, 1964; (ed. originale, *Malerei des Manierismus: Die Kunst Europas von 1520 bis 1620*, Bruckmann, München 1964).

Franzoni L., *La galleria Bevilacqua a Verona e l'adorante Berlino*, Studi storici veronesi, vol. 14 (1964), pp.103-192.

Gombrich E., *Light, Form and Texture in XVth Century Painting*, in *Journal of the Royal Society of Arts*, CXII (1964), pp. 826-850.

Lynch J.B., *Giovanni Paolo Lomazzo's self portrait in the Brera*, in «Gazette des Beaux Arts», LXIV, 1964, pp. 189 ss.

Mottola Molfino A., *L'oratorio del Gonfalone*, Banco di Santo Spirito, Roma 1964.

Yates F. A., *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, trad. it. a cura di Pecchioli R., Laterza Editore, Roma-Bari 2002, (ed. originale, *Giordano Bruno and the hermetic tradition*, University of Chicago Press, Chicago 1964).

Winkler F., *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlino, 1964.

1965

Barasch M., *Cristoforo Sorte as a critic art*, in *Arte Lombarda*, 10.1965, 9,1, pp. 253-159.

Barocchi P. Ristori R., *Il carteggio di Michelangelo*, 5 voll., Firenze 1965-1983.

Branca Savini S., *Il collezionismo veneziano nel '600*, CEDAM, Venezia 1965

Del Forno F., *Paolo Farinati, 1524 – 1606*, Editrice "Vita Veronese", Verona 1965

Ederle G., *Dizionario cronologico bio-bibliografico dei Vescovi di Verona. Cenni sulla chiesa veronese*, Verona edizioni di Vita Veronese 1965 , pp.74-79

Grendi E., *Le Compagnie del Santissimo Sacramento a Genova* in “Annali della Facoltà di Giurisprudenza”, Milano 1965

Pareyson L., *Struttura della formatività*, in Pareyson L., *Teoria dell'arte*, Morzorati, Milano 1965,

Savini Branca S., *Il collezionismo veneziano nel '600*, Olschki, Firenze 1965

1966

Alberti L.B., *L'Architettura*, a cura di G. Orlandi e P.Portogesi, Il Polifilo, Milano, 1966

Ardissino E., *L'aspra tragedia". Poesia e sacro in Torquato Tasso*, Olschki, Firenze 1996, pp.47-48

Bialostocki J., *Puer sufflans ignes*, in Bialostocki J., *The Message of images : studies in the history of art*, IRSA, Vienna 1988., pp. 139-144; (ed. originale, in *Arte in Europa*, 2.1966, pp. 591-595.

Breustedt Renate, 1966. *Die Entstehung und Entwicklung des Nachtbildes in der Abenlandischen Malerei, und seine Ausbreitung in den Niederlanden (bis ca. 1520/1530)* 2 voll., Gottingen, 1966.

Brognara M., *Pietro Bernardi, il più antico caravaggesco veronese*, in “Arte antica e moderna”, 1966, 34/36, pp.130-140

Clements R. J., *Unità nel pensiero di Michelangelo: il binomio di-sole-notte-luna*, in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1966, pp.427-442.

Edgerton S. Y., *Alberti's optics*, PhD Thesis, Philadelphia University, 1965.

Foucault M., *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1985 (prima ed. Paris 1966)

Heikamp D., *A Florence la maison de Vasari*, Lausanne 1966

Meiss M., *Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance Proclivities*, in *Proceedings of the American Philosophical Society*, Vol. 110, No. 5 (Oct. 27, 1966), pp. 348-382.

Yates F. A., *The Art of Memory*, University of Chicago Press, Chicago 1966

1967

Berti L., *Il principe dello studiolo : Francesco I dei Medici e la fine del Rinascimento fiorentino*, Eidam, Firenze 1967.

Bialostocki J., *Terribilità*, in Einem H., a cura di., *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes : Theorien und Probleme*, vol.3, Düsseldorf 1967.

Lee R., *Ut pictura poesis : the humanistic theory of painting*, Norton, New York 1967

Marcora C., *Corrispondenza tra S.Carlo e Francesco Maria Tarugi*, in MSDM, XIV (1967), pp.244-245.

Sarolli G. R., *Michelangelo Poet of the Night*, in "Forum Italicum", 1967, pp.133-155.

1968

Ciardi R. P., *Giovanni Ambrogio Figino*, Marchi Bertolli, Firenze 1968

De' Sommi L., *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di Ferruccio Marotti, Il Polifilo, Milano 1968.

Faggini G. T., *La pittura ad Anversa nel Cinquecento*, Marchi & Bertolli 1968.

Fagiolo dell'Arco M., *Le "Opere di misericordia" : contributo alla poetica del Caravaggio*, in "L'arte", 1968, pp.37-61.

Klingender F. D., *Art and the Industrial Revolution*, Mackay editors, London, 1968

Nicolson B., *Joseph Wright of Derby*, Routledge e Kegan P., 2 voll., London 1968.

Rearick W. R., *Jacopo Bassano later genre paintings*, in *The Burlington magazine*, 110.1968, 782, pp. 241-249.

Reggiori F., *Il santuario di Santa Maria presso San Celso e i suoi tesori*, Banca popolare di Milano, Milano 1968.

Robertson G., *Giovanni Bellini*, Clarendon Press, Oxford 1968

Roskill M. W., *Dolce's Aretino and the venetian art theory in Cinquecento*, 2000 (prima edizione 1968).

1969

Calvesi M., *A noir (Melancolia I)*, in "Storia dell'Arte", 1/4.1969, pp.37-96.

Castelnuovo E., *Arte e rivoluzione industriale*, in "Paragone" Arte, 20.1969, 237, pp.14-54.

Edgerton S. Y., *Alberti's colour theory : a medieval bottle without Renaissance wine*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32.1969, pp.109-134.

Vallone A., *L'interpretazione di Dante nel Cinquecento : studi e ricerche*, Olschki, Firenze 1969.

Wethey H., *The Paintings of Titian*, 3 voll., Londra 1969

1970

Calvesi M., *"La Morte di bacio": saggio sull'ermetismo di Giorgione*, in *Storia dell'arte*, 7/8.1970, pp. 179-233.

Fagiolo Dell'arco M., *Parmigianino : un saggio sull'ermetismo del Cinquecento*, Roma, Bulzoni: 1970.

Franzoni L., *La Galleria Bevilacqua : per una storia del collezionismo*, Edizioni di Comunità, Milano 1970, documenti a pp.168-179.

Klein R., *La forma e l'intelligibile : scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, (prima ed., Gallimard, Parigi 1970) Einaudi, Torino 1975.

Mantese G., *Il card. Agostino Valier (m. 1606) e l'origine delle Compagnie della Carità*, Archivio Veneto, vol. 40, 1970, p.5-26.

Monterosso Vacchelli A. M., Vasoli C., *Beldemandis, Prosdocimos de.*, "Dizionario Biografico degli Italiani", Volume 7 (1970).

Müller Profumo L., *Le opere "geometrizzate" di Luca Cambiaso*, in "Arte lombarda", 15.1970, 2, pp.33-40

Patrizi F., *Della Poetica*, ed. a c ura di Danilo Aguzzi Barbagli, 2 voll., Palazzo Strozzi, Firenze, 1969.

Sedlmayr H., *La morte della luce*, Rusconi, Milano 1970.

Tatarkiewicz W., *Medieval aesthetics*, Mouton, The Hague 1970

Yarza Luaces J., *Aspectos iconográficos de la pintura de Juan Fernández Navarrete "El Mudo" y relaciones con la Contrarreforma*, Boletín del Seminario de Historia del Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, 1970, pp.43-68.

1971

Battisti E., *Piero della Francesca*, 2 voll., Istituto editoriale italiano, Milano 1971.

Baxandall M., *Giotto and the orators: Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350 – 1450*, Clarendon Press, Oxford 1971,

Bora G., *Disegni di manieristi lombardi*, Pozza, Vicenza 1971

Giovio P., *Raphaelis Urbinate Vita*, in Barocchi P., *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 voll., Milano-Napoli 1971, I, pp.13-18.

Ossola C., *Autunno del Rinascimento : "idea del tempio" dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Olschki Firenze 1971 (riedizione, Olschki 2014)

Stange A., *Malerei der Donauschule*, Bruckmann, Munich 1971.

Schmitt C., *Critical Survey and Bibliography of Studies of Renaissance Aristotelianism* 1971

1972

Angulo Iniguez D., Perez Sanchez A. E., *Historia de la pintura Espanola : escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII*, Instituto Diego Velazquez, Madrid 1972

Avicenna, *Liber de anima seu sextus de naturalibus*, ed. a cura di Simone Riet e Gérard van Verbeke, Peeters, Louvain-la-Neuve, 1972.

Damish H., *Théorie du nuage : pour une histoire de la peinture*, Éd. du Seuil, Paris 1972

Frabetti G., *Manieristi a Ferrara*, Cassa di Risparmio, Ferrara 1972.

Held J. S., *Rubens and the Vita Beati P. Ignatii Loiolae of 1609*, in Rupert Martin J., a cura di., *Rubens before 1620*, The Art Museum, Princeton University, 1972, pp. 93-134.

Mariani Canova G., *Riflessioni su Jacopo Bellini e sul Libro dei Disegni del Louvre, "Arte veneta"*, n.26, 1972, pp.9-30.

Mosconi A., Olgiati F., *Chiesa di S. Angelo dei Frati Minori*, Milano 1972.

Tacchella L., *San Carlo Borromeo ed il card. Agostino Valier (Carteggio)*, Istituto per gli Studi Storici Veronesi, Verona 1972.

1973

Barolsky P. *Toward and Interpretation of the Pazzi chapel*, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 3.1973, pp.228-231.

Dellepiane G.M., *San Giovanni di Pré*, 1973

Gallo A., *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico, con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, Il polifilo, Milano, 1973.

Lomazzo G.P., *Libro dei Sogni*, in Lomazzo G. P., *Scritti sulle arti*, a cura di Roberto Paolo Ciardi, vol. I, Marchi & Bertolli editore, Firenze 1973.

Lomazzo G. P., *Scritti sulle arti*, a cura G. P. Ciardi, Firenze 1973-1974.

1974

Bendisoli M., *Dalla Riforma alla Controriforma*, Il Mulino, Bologna 1974

Brugnoli P., a cura di., *Maestri della pittura veronese*, Fiorini, Verona 1974

Carpeggiani P., *Domenico Brusasorvi*, in Brugnoli P., a cura di., *Maestri della pittura veronese*, Fiorini, Verona 1974

Jacobsen M. A., *Savoldo and Northern Art*, in *The Art Bulletin*, Vol. 56, No. 4 (Dec., 1974), pp. 530-534.

LE Mollé R., *Significato di lume e di luce nelle Vite di Vasari*, in AA,VV. *Il Vasari, storiografo e artista*; atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte; Arezzo-Firenze, 2 - 8 settembre, Grafistampa, Firenze, 1974, pp.163-177.

Lohr C., *Renaissance Latin Aristotle Commentaries*, The Renaissance Society of America, in "Renaissance Quaterly", vol. XXX, nr. 4 (1977).

Magagnato L., *Cinquant'anni di pittura veronese : 1580 - 1630* ; catalogo della mostra, Neri Pozza, Verona 1974.

Marotti F., a cura di., *Storia documentaria del teatro italiano : Lo spettacolo dall'umanesimo al Manierismo : Teoria e tecnica*, Feltrinelli editrice, 1974. 276.

Rognini L., *Orlando Flacco*, in Brugnoli P., a cura di., *Maestri della pittura veronese*, Banca Mutua Popolare di Verona, Verona 1974, pp.237-242.

Scaduto, *Storia della Compagnia di Gesù in Italia: l'epoca di Giacomo Lainez*, La Civiltà Cattolica, Roma 1974, 2 voll.

Tacchella L., Tacchella M. M., *Il Cardinale Agostino Valier e la riforma tridentina nella diocesi di Trieste*, Editrice Arti Grafiche Friulane, Udine 1974

Taddeo E., *I grilli poetici di un pittore: le Rime di Giovan Paolo Lomazzo*, «Il Contesto», III (1974), pp.141-181.

1975

Alberti L.B., *De Pictura*, a cura di Grayson C., Laterza, Grayson 1975.

De Bernardis L.M., *Il sinodo provinciale genovese dell'arcivescovo Cipriano Pallavicino (1574) in un'edizione bartoliana del 1584* in "Atti della società savonese di storia patria", *Il libro nella cultura ligure tra Medio Evo ed età moderna*, Savona 1975, pp.141-156

De Bruyne E., *Etudes d'esthétique médiévale*, 3 voll., Slatkine Reprints, Genève 1975.

Kaufmann Da Costa J., *The history of the theory of the shadow projection*, in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 38.1975, pp.258-287.

Lavin M. A., *Seventeenth-century Barberini documents and inventories of art*, inventario di Maffei Barberini, New York University Press, New York 1975.

Pallavicino G., *Inventione di Giulio Pallavicino di scriver tutte le cose accadute alli tempi suoi (1583-1589)*, a cura di Edoardo Grendi, Sagep, Genova 1975.

Pastorino G., *Libri e cultura in Liguria tra Medioevo e Età moderna*, Savona 1975.

Rosand D., *Titian's Light as Form and Symbol*, in "The Art Bulletin", vol.57, 1975, pp. 58-64.

Shearman J., *Leonardo's colour and chiaroscuro*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 25.1962, pp.13-47

Slatkes L. J., *Hieronymus Bosch and Italy*, in "The Art Bulletin", 57.1975, pp. 335-345.

Tatarkiewicz, W., *Storia di sei idee : l'arte, il bello, la forma, la creatività, l'imitazione, l'esperienza estetica*, (ed. 1975, *Dzieje sześciu pojęć*) Aesthetica, Palermo 2017.

1976

Andrews K., *letter to the editor*, in "The Burlington Magazine", CXVIII, 1976.

Battisti E., *Filippo Brunelleschi*, Electa, 1976.

Borgo A., *The works of Mariotto Albertinelli*, Garland, New York 1976.

Clagett M., *The Life and Works of Giovanni Fontana*, “Annali dell’Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze”, 1976, pp.5-28

De Certeau M., *L’écriture de l’histoire*, Gallimard, Paris 1975.

Gombrich E., *L’eredità di Apelle : studi sull’arte del Rinascimento*, (prima ed.1 *The heritage of Apelles*, 1976), Einaudi, Torino 1986.

Gombrich E., *Icones symbolicae : l’image visuelle dans la pensée néo-platonicienne*, in AA. VV., *Symboles de la Renaissance*, Parigi 1976, pp.17-29.

Gozzi T., *Lorenzo Costa il Giovane*, in “Saggi e memorie di storia dell’arte”, vol.10, 1976, pp.33-62.

Lindberg D. C., *Theories of vision from Al-Kindi to Kepler*, Chicago University Press, Chicago 1976

Magrinello E., *Storia e arte della parrocchia di Santa Afra in Sant’Eufemia*, Eustacchio editore, Brescia 1976.

Ottani Cavina A., *On the theme of landscape: Elsheimer and Galileo*, in “The Burlington Magazine”, CXVIII, 1976, pp.139-144.

Strinati C., *Marcantonio Del Forno nell’oratorio del Gonfalone a Roma*, in “Antichità viva”, 15.1976, 3, pp. 14-22.

1977

Ackerman J. S., *Alberti’s light*, in Lavin I., Plummer J., Meiss M., a cura di., *Studies in late medieval and Renaissance painting in honor of Millard Meiss*, 1977, pp.1-27

Cecchi A., *Borghini, Vasari, Naldini e la ‘Giuditta’ del 1564*, in “Paragone. Arte”, 28.1977, 323, pp.100-107.

Bora G., *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in Garneri M., a cura di., *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell’età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano 1977, Electa, Milano 1977, pp.45-54.

Guzzo E.M., *Orlando Flacco*, “Dizionario Biografico degli Italiani”, 48, Istituto della enciclopedia Italiana”, Roma 1997, pp. 265-268.

Lennox P. G., *Virgil's Night-Episode Re-Examined (Aeneid IX, 176-449)*, in "Hermes", 105. Bd., H. 3 (1977), pp. 331-342.

Marinelli S., *La costruzione dello spazio nelle opere di Jacopo Tintoretto*, in Dalai Emiliani M., a cura di., *Atti del Convegno internazionale di studi tenutosi al Castello Sforzesco*, Civiche Raccolte d'Arte di Milano, 11 ottobre - 15 ottobre 1977, Milano 1980, pp.319-330.

1978

Barasch M., *Luce e colore nella Teoria artistica del Rinascimento*, Marietti, Genova 1992 (prima edizione: *Light and Color in the Italian Theory of Art*, New York, 1978).

Doria G., *Consideraciones sobre las actividades de un "factor cambista" genovés al servicio de la Corona Española*, in Otazu A., a cura di., *Dinero y crédito (siglo XVI al XIX). Primer coloquio internacional de historia económica, en honor de Ramón Carande*, Madrid 1978

Frabetti G., *L' autunno dei manieristi a Ferrara*, Ferrara 1978

Gandolfo F., *Il dolce tempo : Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, prefazione di Eugenio Battisti, Bulzoni editore, Roma 1978.

Keuls E. C., *Plato and Greek Painting*, Brill, Leiden 1978.

Magnani L., *Luca Cambiaso tra due 'riforme'*, in "Arte Lombarda", XXIV, n. 50 (1978), pp. 87-94

Cuzin J.P., *Trophime Bigot in Rome: A Suggestion*, "The Burlington Magazine", Vol. 121, n.914, maggio 1979.

Worsdale M., *Bernini Studio Drawings for a Catafalque and Fireworks, 1668* in The Burlington Magazine, Vol. 120, No. 904 (Jul., 1978), pp. 462-466.

1979

Biondi A., *Angelo Castiglione*, "Dizionario Biografico degli Italiani", Volume 22, 1979.

Consolo R., *Appunti sul motivo notturno nella letteratura cortigiana della Napoli aragonese*, in "Giornale storico della Letteratura italiana", CLVI, 496, 1979, pp.524-533

Fagiolo Dell'arco M., *Il teatro dell'Arte e della Natura*, in Fagiolo Dell'arco M., a cura di., *Natura e artificio : l'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Officina, Roma 1979, pp.37-143.

Longhi R., *Arte italiana e arte tedesca con altre congiunture tra Italia e Europa, (1939- 1969)*, Sansoni, Firenze 1979.

Peroni G., Polverigiani B., *Avesa, Studi ricerche, cose varie* Verona 1979.

Rinaldi A., *La ricerca della 'terza natura'*, in Fagiolo Dell'arco M., a cura di., *Natura e artificio : l'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, Officina, Roma 1979, pp. 154-175.

Riva F., *Tipografi ed editori dal 1472 al 1800*, in *Cultura e vita civile a Verona*, Verona 1979. pp. 344, 348 s.

Sedlmayr H., *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, (prima ed. 1979) Aesthetica, Palermo 2019

Tacchella L., *Il processo agli eretici veronesi nel 1550*, Brescia 1979

Tisato Premi M. S., *I Canossa collezionisti di quadri secondo un indeito inventario del secolo XVII*, in "Studi storici veronesi Luigi Simeoni", nn.28-29, 1978-1979, pp.82-179

Vigo G., *Fisco e società nella Lombardia del Cinquecento*, Il Mulino, Bologna 1979 pp.257-259

1980

Acidini Luchinat C., *Niccolò Gaddi collezionista e dilettante del Cinquecento*, in "Paragone. Arte", 1980, nn. 359/361, pp.141-175.

Ackerman J. S., *On Early Renaissance Color Theory and Practice*, in *Memoirs of the American Academy in Rome*, Vol. 35, *Studies in Italian Art History 1: Studies in Italian Art 277 and Architecture 15th through 18th Centuries* (1980), pp. 11-44.

Brugnoli P., *Architettura sacra a Verona: dal secolo 15. al secolo 18.*, Banca popolare di Verona, Verona 1980, pp.405-408

Calì, *Da Michelangelo all'Escorial : momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Einaudi, Torino 1980.

Flores D'Arcais F., *La pittura nelle chiese e nei monasteri a Verona*, Banca popolare di Verona, Verona 1980, p.497

Fumaroli M., *L' age de l'éloquence : rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève 1980 (ed. italiana Adelphi, Milano 2002)

Magnani L., *Composizione e funzione dell'immagine secondo il trattato di Giovan Paolo Lomazzo*, in Maltese C., a cura di, "Argomenti di storia dell'arte", 1980, pp.111-118.

Marinelli S. per Sgarbi V., a cura di., *Palladio e la maniera : i pittori vicentini del Cinquecento e i collaboratori del Palladio 1530 - 1630 ; Palladio 1580 – 1980*, Electa, Venezia 1980

Milantoni G., *Quale Melanconia? in Artibus et Historiae*, Vol. 1, No. 2 (1980), pp. 93-105.

Pacelli V. e da Bologna F., *Caravaggio 1610 : la Sant'Orsola confitta dal tiranno per Marcantonio Doria*, in "Prospettiva", 23.1980, pp.24-45

Rathé A., *Le Capriccio dans les écrits de Vasari*, in "Italica", vol. 57, n. 4, Renaissance 1980, pp. 239-254.

Rubsamen G., *The Orsini Inventories*, The J. Paul Getty Museum, Malibu 1980.

Sgarbi V., a cura di., *Palladio e la maniera : i pittori vicentini del Cinquecento e i collaboratori del Palladio 1530 - 1630 ; Palladio 1580 – 1980*, Electa, Venezia 1980

Thieme U., Becker F., *Allgemeines lexikon der bildenden Künstler*, XXXVII, 1980, p. 437.

1981

Belting H., *The Image and Its Public in the Middle Ages: Form and Function of Early Paintings of the Passion*, Aristotle D.Caratzas, New Rochelle 1990 (prima ed. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter : Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlino 1981).

Cecchi, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*. Pittura vasariana dal 1532 al 1554, cat. mostra, Arezzo, 26 settembre-29 novembre 1981 , Firenze 1981

Marshall P., *Two Scholastic Discussions of the Perception of Depth by Shading*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", Vol. 44 (1981), pp. 170-175.

Marinelli S., *The Author of the Codex Huygens*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", Vol. 44 (1981), pp. 214-220.

Schaefer S., *The Invention of Gunpowder*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", Vol. 44 (1981), pp. 209-211.

Scavizzi G., *Arte e architettura sacra : cronache e documenti sulla controversia tra riformati e cattolici (1500 - 1550)*, Casa del Libro, Reggio Calabria 1981

1982

Dal Forno F., *La chiesa dei SS. Nazario e Celso a Verona*, Fiorini editore, Verona 1982.

Mazzotta Buratti A., *La città rituale di Carlo Borromeo*, Angeli, Milano 1982.

Noheles K., *Scenografie per le quarant'ore e altari barocchi*, in Schnapper A., a cura di, *La scenografia barocca*, Bologna pp.151-155.

Tissoni B., *I modelli fiorentini e la letteratura a Milano nell'epoca degli Sforza in Florence and Milan, 1982-84*.

1983

Alexander J. J. G., *The Limbourg Brothers and Italian Art: A New Source*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 46. Bd., H. 4 (1983), pp. 425-435.

Alpers S., *The art of describing : Dutch art in the seventeenth century*, Chicago 1983 (ed. italiana Boringhieri 1984).

Casoria Salbego C., *Per una storia delle collezioni di San Giovanni di Verdara in Padova: testimonianze documentarie*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", 1983, pp.219-257.

Del Bravo C., *Sul significato della luce nel Caravaggio e in Gianlorenzo Bernini*, in "Artibus et Historiae", Vol. 4, No. 7 (1983), pp. 69-77.

Edgeworth R. J., *Milton's "Darkness Visible" and "Aeneid" 7*, in "The Classical Journal", Vol. 79, No. 2 (Dec., 1983 - Jan., 1984), pp. 97-99

Fragnito G., *Matteo Contarelli*, Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 28 (1983)

Frugoni C., *Una lontana città : sentimenti e immagini nel Medioevo*, Einaudi, Torino 1983.

Martineau J., Hope C., a cura di, *The Genius of Venice 1500-1600*, catalogo dell'esposizione. (London: Royal Academy of Arts/Weidenfeld & Nicolson, 1983), London, Weidenfeld and Nicolson [u.a.]: 1983.

Morandotti A., *San Paolo Converso in Milano*, Società Milanese per l'Arte, Milano 1983

Schmitt C., *Aristotle and the Renaissance*, Cambridge 1983.

Lugli A., *Naturalia et mirabilia : il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Mazzotta, Milano 1983.

Vannini M., *Dialettica della fede*, Marietti, Genova 1983.

Vasoli C., *Schede patriziane sul "De Sublime"* in Capizzi A., *Il sublime. Contributi per la storia di un'idea. Studi in onore di Giuseppe Martano*, Morano, Napoli 1983, pp.161-174.

1984

Agamben G., *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in "Settanta" 1975, ora in "aut aut", 199-200, 1984, pp.51-66

Alghisi M., *San Carlo e le Angeliche*, in "Sicut Angeli", XXXI, 1984, 2, pp.8-12.

Argan G. C., *Classico anticlassico : il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel*, Milano 1984.

Battisti E., Saccaro Battisti G., *Le macchine cifrate di Giovanni Fontana*, Milano 1984.

Degenhart B., *Jacopo Bellini : l' album dei disegni del Louvre*, Jaca Books, Milano 1984.

Esiodo, *Teogonia*, Rizzoli, Milano 1984.

Getto G., *La letteratura religiosa* in Bosco U., *Questioni e Correnti*, Martorati, Milano 1984.

Harbison C., *Realism and Symbolism in Early Flemish Painting* in "The Art Bulletin", Vol.66, No.4, 1984, pp. 588-602.

Jacobs F. H., *Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence*, in "The Art Bulletin", Vol. 66, No. 3 (Sep., 1984), pp. 399-416

Leclerc E., *Matthias Grünewald, la nuit est ma lumière*, Desclée de Brouwer, 1984.

Petrucci F., *Tullio Crispolti*, "Dizionario Biografico degli Italiani", Volume 30 (1984).

Sedlmayr H., *Arte, non-arte, antiarte*, in Sedlmayr H., *Arte e verità: per una teoria e un metodo della storia dell'arte*, Rusconi, Milano, 1984 (1 ed.1978) pp. 291-336.

Schmitt C. B., *The Aristotelian Tradition and Renaissance Universities* (London: Variorum reprints, 1984).

1985

Del Bravo C., *Quadri a lume di notte: Georges de La Tour e Sant'Agostino*, in *Artibus et Historiae*, Vol. 6, No. 11 (1985), pp. 9-22.

Didi-Hubermann G., *La pittura incarnata: saggio sull'immagine vivente*, Il Saggiatore 2008; (ed. originale *La peinture incarnée, suivi de Le Chef-d'oeuvre inconnu, d'Honoré de Balzac*, Editions de Minuit, 1985).

Emiliani A., *Federico Barocci : (Urbino, 1535 – 1612)* (prima edizione Banca Popolare Pesarese, Pesaro 1985), Il Lavoro editoriale, Ancona 2008.

Morán M., Checa F., *El coleccionismo en España*, Ed. Cátedra, Madrid, 1985

Pacelli V., *Il testamento di Marcantonio Doria : un avvio per la migliore conoscenza dei rapporti artistici fra Napoli e Genova*, in "Ricerche sul '600 napoletano", 4.1985, pp.77-87

Terminiello G., *Pittura su ardesia*, in Boccardo P., *Del dipingere e scolpire in pietra*, Genova 1985, pp.45-55.

Wolk L., *The "Pala Baciadonne" by Perino del Vaga*, in "Studies in the History of Art", Vol. 18 (1985), pp. 29-57, 2

1986

Brusatin D., *Arte della meraviglia*, Torino 1986.

De Vecchi P., *La liberazione di S. Pietro, in Raffaello a Roma : il convegno del 1983*, edizioni dell'elefante, Monaco 1986, pp.89-96.

Klemm C., *Joachim von Sandrart : Kunst-Werke und Lebens-Lauf, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft: Jahresgabe des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 1985-1986, Dt. Verl. für Kunstwiss, Berlin 1986.

Quint Platt A., *Cardinal Federico Borromeo as a Patron and a Critic of Arts and his "Musaeum" of 1625*, Garland, NewYork 1986.

Passamani B., *Manierismo bresciano* in Gregori M., a cura di., *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Milano 1986, pp.203-216

Rzepińska M., *Tenebrism in baroque painting and its ideological background*, in "Artibus et historiae", 7.1986, 13, 91-112.

1987

Avezzu G., *Pier Vettori editore di testi greci: la "Poetica" e altro. Ricognizioni preliminari*, "Atti dell'Accademia Pontaniana", 1987-1988, pp. 95-10.

Béguin S., *Nouvelles recherches sur le 'Saint Michel' et le 'Saint George' du Louvre*, in Sambucco Hamoud M., Strocchi M. L., a cura di., *Studi su Raffaello*, atti del congresso internazionale di studi, Urbino-Firenze 6-14 aprile 1984, Urbino 1987, pp.455-464.

Bori P. C., *L' interpretazione infinita : l'ermeneutica cristiana antica e le sue trasformazioni*, Mulino, Bologna 1987.

Capel Margarito M., *Luis de Morales "El Divino" y unas pinturas de Jeán*, Goya, 1987.

Chastel A., *Raffaello e Leonardo*, in Hamoud Sambucco M., Strocchi M. L., a cura di., *Studi su Raffaello*, atti del congresso internazionale di studi, Urbino-Firenze 6-14 aprile 1984, Urbino 1987, pp. 335-343.

Damisch H., *L'Origine de la perspective* (Paris : Flammarion, 1987), pp.113-154.

Florez Florez R., *Razon mistica : la experiencia de la interioridad en San Juan de la Cruz y San Augustin*, in Muñoz Luengo J., *Simposio sobre San Juan de la Cruz*, atti del convegno, Avila 1987, Secretariado Diocesano Teresiano Sanjuanista, Avila 1989, pp.159-208.

Gallego J., *Vision y simbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, (prima ed. 1984), Catedra, Madrid 1987,

Gregori M., a cura di., *Pittura tra Adda e Serio: Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema*, Milano 1987.

Grendi E., *La repubblica aristocratica dei genovesi: politica, carità e commercio fra Cinque e Seicento*, Mulino, Bologna 1987.

Guazzoni V., *Aspetti del tema sacro nella pittura dei Campi*, in “Paragone, Arte”, 38.1987, pp. 22-42

Hills P., *The Light of Early Renaissance Painting*, New Heaven, London, 1987.

Laurenti R., Russo L., *Da Longino a Longino : i luoghi del sublime*, Aesthetica edizioni, Palermo 1987

Magnani L., *Il tempio di Venere: giardino e villa nella cultura genovese*, Sagep, Genova 2005; (ed. or. Genova, 1987).

Marani, *Leonardo e leonardeschi a Brera*, 1987;

Mariebe G., *Il Gonfalone di Milano*, in “Rassegna di studi e di notizie”, 14.1987/88(1988), pp.197-248.

Moreno P., *Pittura greca*, Milano 1987

Olivari M., *Presenze venete e bresciane* in Zampetti P., Dell'Acqua G. A., a cura di., *I pittori bergamaschi*, Bergamo 1987, pp.201-212.

Piva P., *La chiesa abbaziale di S. Benedetto Po in Polirone : novità su Giulio Romano*, “Civiltà mantovana”, n.17, 1987, pp.39-55.

Reaves G., Pedretti C., *Leonardo da Vinci's drawings of the surface features of the Moon*, in *Journal for the History of Astronomy*, 18.1987, pp.55-58.

1988

Barbieri, *San Sepolcro casa madre degli oblati*, in “*Studia borromaica*”, 2, 1988.

Benito Doménech F., *Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en Espana: a propósito de dos cuadros suyos en el Museo del Prado*, in “*Boletín del Museo del Prado*”, 9.1988, pp.5-28.

Braham H., Bruce-Gardner R., *Rubens's 'Landscape by moonlight'*, in “*The Burlington Magazine*”, Vol.130, n.1025, 1988, pp.579-596.

Brownell R.C., *La figura di committente del vescovo Gian Matteo Giberti: il rinnovamento cinquecentesco della chiesa di S. Stefano*, in S. Marinelli, a cura di *Veronese e Verona*, catalogo della mostra (Museo di Castelvecchio), Verona, 1988 pp.53-83.

Chastel A., *La grottesque*, LePromeneur, Paris 1988.

Conforti Calcagni A.M., *La collezione di disegni di Federico Morando*, in “*Verona illustrata*” 1, 1988, pp.37-43

Conti A., *Tecniche : il misterioso atramento di Apelle*, in “*Gazzetta antiquaria*”, Firenze, 3.1988, pp.69-71.

Frigerio D., *I due quadri della "Passione" di Antonio Campi, dono di San Carlo Borromeo*, in “*Barnabiti Studi*”, 5, 1988, pp.241-272.

Girardi E. N., *La notte di Michelangelo*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, 2, Firenze 1988, 473-483.

Gombrich E., *Vernici scure: variazioni su un tema da Plinio*, in Conti A., Gombrich E., a cura di, *Sul restauro*, Torino 1988, pp. 117-131.

Guzzo E., *Apporti foresti al tardo-manierismo bresciano : Bartolomeo Passerotti e Giovanni Laurentini detto l'Arrigoni*, “*in Arte cristiana*”, n.76, 1988, pp. 153-158.

Marinelli S., *Note da Felice Brusasorci a Pietro Ricchi*, in “*Verona illustrata*”, Verona 1988 (1994), pp.65-76.

Mattioli E., *Interpretazioni dello pseudo-Longino*, Mucchi, Modena 1988.

Plinius Secundus, *Storia Naturale*, ed. a cura Gian Biagio Conte, trad. di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Giampiero Rosati, Einaudi, Torino 1988.

Ravasi G., *Simbolo ed ermeneutica biblica*, in Melchiorre V. a cura di., *Simbolo e conoscenza*, Vita e Pensiero, Milano 1988, pp.3-30.

Sevesi P. P. M., *San Carlo Borromeo, cardinale protettore dell'ordine dei frati minori (1567 – 1572)*, in *"Archivum Franciscanum Historicum"*, n.31, 1988, pp.73-125.

1989

Bailey A. G., *'Le style jésuite n'existe pas' : Jesuit corporate culture and the visual arts*, in O'Malley J., *Les Jesuits : cultures, sciences, and the arts ; 1540 - 1773*, 2 voll., Toronto 1989

Beck J., *Leon Battista Alberti and the "Night Sky" at San Lorenzo*, in *Artibus et Historiae*, Vol. 10, No. 19 (1989), pp. 9-35.

Bora G., *Da Leonardo all'Accademia della Val di Bregno: Giovan Paolo Lomazzo, Aurelio Luini e i disegni degli accademici*, in «Raccolta Vinciana», XXIII, 1989, pp. 73–101.

Brogi A., *Lorenzo Garbieri : un 'incamminato' fra romanzo sacro e romanzo nero*, "Paragone. Arte", 40. 1989, pp. 3-25.

Casagrande C., *Ludovico della Torre*, "Dizionario biografico degli italiani", Treccani, vol.37, 1989.

Conte A., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milano 1988

David D., *El Greco : mystery and illumination*; catalogo dell'esposizione, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 29/07/1989 – 15/10/1989, Edinburgh, 1989.

Eisler C., *The genius of Jacopo Bellini: the complete paintings and drawings*. New York 1989.

Ferino Pagden S., *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, in Gombrich, *Giulio Romano*, Gombrich E., a cura di., *Giulio Romano*, catalogo dell'esposizione, Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 1 settembre - 12 novembre 1989, Electa, Milano 1989, pp.65-95.

Fournel J. L., *Il dialogo della historia : dall'oratore al religioso*, in *Sperone Speroni*, "Filologia veneta", II, 1989, pp.139-167.

Galassi M. C., *Sulla produzione per Genova di Gio. Bernardino Azzolino, detto "Il Siciliano"*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna", 1986, pp.39-55

Grazioli C., *Luce e ombra : storia teorie e pratica dell'illuminazione teatrale*, Editori Laterza, Bari 1989. pp.3-8.

Gombrich E., a cura di., *Giulio Romano*, catalogo dell'esposizione, Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 1 settembre - 12 novembre 1989, Electa, Milano 1989.

Moffit F. E., *Leonardo's 'sfumato' and Apelle's 'atramentum'*, in "Paragone. Arte", 40.1989, 16, pp.88-94.

O'Malley J., a cura di., *Les Jesuits : cultures, sciences, and the arts ; 1540 - 1773*, 2 voll., Toronto 1989.

Parronchi, *Michelangelo per la Sagrestia nuova : proposte di restituzione dell'arredo scultoreo*, in Eidon, 4, 1989, pp.14-31.

Paolucci A., *La Pinacoteca di Volterra*, Firenze 1989.

Signorotto G., *Inquisitori e mistici*, Roma 1989.

Tafuri M., *Giulio Romano : linguaggio, mentalità, committenti*, in Gombrich E., a cura di., *Giulio Romano*, catalogo dell'esposizione, Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 1 settembre - 12 novembre 1989, Electa, Milano 1989, pp.15-64.

1990

Albonico S., *Il ruginoso stile : poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Angeli, Milano 1990.

Bellosi L., *Pittura di luce: Giovanni di Francesco e l'arte fiorentina di metà Quattrocento*, catalogo dell'esposizione (Firenze, Casa Buonarroti, 16 maggio-20 agosto 1990), Milano 1990.

Bitossi C., *Il governo dei magnifici. Patriziato e politica a Genova fra Cinque e Seicento*, Genova 1990.

Brown C. M., *The picture gallery of Gerolamo Garimberto offered to the duke of Bavaria*, in "Journal of the history of collections", 2.1990, pp.199-203.

Calvesi M., *Le realtà del Caravaggio*, Einaudi, Torino 1990.

Carruthers M., *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (New York: Cambridge University Press, 1990).

Ebert-Shifferer S., *Il Savoldo e il Nord : un processo di appropriazione*, in Passamani B., *Gian Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo dell'esposizione, Monastero di Santa Giulia / Brescia / 1990-03-03/05- 31, Electa, Milano 1990, pp.71-77.

Foglia A., *La vita del complesso di Sant'Abbondio dalle origini ai nostri giorni* in Bandera L., Foglia A., Roncai L., *Sant'Abbondio a Cremona*, Piacenza 1990.

Freedberg D., *Il potere delle immagini : il mondo delle figure*, Einaudi 2009, (ed. or. *The power of images : studies in the history and theory of response*, Univ. of Chicago Press, Chicago 1990).

Freedman L., *Masaccio's St. Peter Healing with his Shadow : a study in iconography*, in "Notizie da Palazzo Albani", 19.1990, 2, pp.13-30.

Grassi L., *I Mattutini delle Tenebre : un rito e i suoi significati*, "Quaderni storici", Nuova serie, Vol. 25, No. 74 (2), agosto 1990, pp. 563-586.

Gregori M., *I temi della luce artificiale in Giorgione e le radici lombarde di Caravaggio*, in Passamani, B., *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, ed. Electa, Milano, 1990, pp.87-91.

Henderson J., *Penitence and the laity in fifteenth-century Florence* in Verdon T., Henderson J., a cura di., *Christianity and the Renaissance: image and religious imagination in the Quattrocento*. Syracuse University Press, Syracuse 1990, pp. 229-249.

Henry J., Hutton S., a cura di., *New Perspectives on Renaissance Thought*, Duckworth, 1990.

Kemp M., *The Science of Art : Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press, New Haven 1990.

Kessler E., *The Transformation of Aristotelianism during the Renaissance*, in Henry J. e S. Hutton, a cura di., *New Perspectives on Renaissance Thought: Essays in the History of Science, Education and Philosophy in Memory of Charles B. Schmitt*, Londra, Duckworth, 1990, pp. 137-147.

Leonardo, *Trattato della Pittura*, edizione integrale, Giuseppe Brancato, Catania 1990.

Letts M. R. a cura di., *Italia al chiaro di luna: la notte nella pittura italiana 1550 – 1850*, titolo complementare *Italy in moonlight: the night in Italian painting 1550 – 1850*, Londra, Accademia Italiana delle Arti e delle Arti Applicate 10 gennaio 1991 – 2 marzo 1991; Oxford Ashmolean Museum, 25 ottobre 1990 – 16 dicembre 1990, Il Cigno Galileo Galilei Edizioni, Roma 1990.

Marcocchi M., *Il seminario nella storia religiosa e civile di Cremona*, in Cento Anni., una storia che continua (1887-1987) Cremona 1990.

Passamani B., a cura di., *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo dell'esposizione, Milano, Electa 1990.

Penny N., *La notte nella pittura veneziana tra Bellini ed Elsheimer*, in Letts M. R. a cura di., *Italia al chiaro di luna: la notte nella pittura italiana 1550 – 1850*, titolo complementare *Italy in moonlight: the night in Italian painting 1550 – 1850*, Londra, Accademia Italiana delle Arti e

delle Arti Applicate 10 gennaio 1991 – 2 marzo 1991; Oxford Ashmolean Museum, 25 ottobre 1990 – 16 dicembre 1990, Il Cigno Galileo Galilei Edizioni, Roma 1990, pp.21-44.

Rimoldi A., *Storia religiosa della Lombardia*, 1990.

Rowley N., *Pittura di luce : la manière claire dans l'art du Quattrocento, sous la direction d'Alain Mérot et de Philippe Sénéchal*, École Doctorale VI, Centre André Chastel, Paris 1990.

Shearman J., *Mannerism*, Penguin Books, Londra 1990.

1991

Albonico S., *Il rugionoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano*, Angeli, Milano 1991.

Algeri G., De Florian A., *La pittura in Liguria: il Quattrocento*, Gruppo Carige, Genova 1991

Ballarin A., a cura di., *Da Bellini a Tintoretto: dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, catalogo della mostra, Padova, Musei Civici, 19 maggio 1991 - 17 maggio 1992, Leonardo-DeLuca, Roma 1991.

Battisti E., *Conformismo ed eccentricità in Giulio Romano come artista di corte*, in Baracchi Giovanardi O., a cura di., *Giulio Romano*, Mantova 1991, pp.21-43.

Bologna F., *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, Electa, Napoli 1991.

Cadogan J. K., a cura di., *Wadsworth Atheneum Paintings II : Italy and Spain : Fourteenth through Nineteenth Centuries*, Hartford 1991

Carpanè L., Menato M., *Annali della tipografia veronese del Cinquecento*, 2 voll., V. Koerner, Baden-Baden 1992, 1994.

Castris L. de., *Pittura del Cinquecento a Napoli : 1573 - 1606 ; l'ultima maniera*, Electa, Napoli 1991.

Cecchi A., *La collection des tableaux*, in André G., Chastel A., Morel P., a cura di., *La Villa Médicis*, vol.2, 1991, pp.486-505.

Contaldo C. M., *Santo Creara e dintorni*, in “Verona illustrata”, 1991, pp.75-99.

Corrain L., *Raffigurare la notte*, in Sbriccoli M., *La notte : ordine, sicurezza e disciplinamento in età moderna*, Laboratorio di storia, 3, Ponte alle Grazie, Firenze 1991, pp.141-162.

Corrain L., *Semiotica dell'invisibile : il quadro a lume di notte*, Progetto Leonardo, Bologna 1996.

Corrain L., *Chiari di luna e pittura di luce*, Sbriccoli M., *La notte : ordine, sicurezza e disciplinamento in età moderna*, Laboratorio di storia, 3, Ponte alle Grazie, Firenze 1991, pp.165-172

Duby G., *Dio è luce*, in Duby G., *L'arte e la società medievale*, Roma-Bari, Laterza 1991

Farago C., *Leonardo's color and chiaroscuro reconsidered: the visual force of painted images*, in "Art Bulletin", LXXIII, 1991, pp.63-68.

Felton C., *Marcantonio Doria and Jusepe de Riber's early commissions in Rome*, in "Ricerche sul '600 napoletano", 10.1991, 123-128

García Avilés A., *Arte y astrología en Salamanca a finales del Siglo XV*, in "Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte", Vol. VI., 1991.

Kenseth J., *The age of the marvelous*, Hanover 1991

Mantini S., *Nocte in città notte in campagna tra Medioevo ed età moderna*, Ponte alle Grazie, Firenze 1991.

Massi N., *Lorenzo Lotto's "Nativity" and "Christ Taking Leave of His Mother": Pendant Devotional Paintings*, in *Artibus et Historiae*, Vol. 12, No. 23 (1991), pp. 103-119.

Pissavino C., a cura di., *Lombardia borromaica, Lombardia spagnola*, 2 voll., Bulzoni, Roma 1991.

Ruiz Gómez L., *Catálogo de las colecciones históricas de pintura eneciana del siglo XVII en el real monasterio de El Escorial*, Editorial Patrimonio Nacional, Madrid 1991.

Santinello G., *Politica e filosofia alla scuola di Rialto: Agostino Valier in Tradizione e dissenso nella filosofia veneta fra Rinascimento e Modernità*, Antenore, Padova 1991, pp.116-139

Sbriccoli M., *La notte : ordine, sicurezza e disciplinamento in età moderna*, Laboratorio di storia, 3, Ponte alle Grazie, Firenze 1991.

Sohm P., *Pittoresco : Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy*, Cambridge University Press, 1991

Turrini M., *La coscienza e le leggi*, Il Mulino, Bologna 1991

1992

Barbieri C., Parlato E., Rinaldi S., a cura di., *La Pietà di Sebastiano a Viterbo*, Il Simposio, Roma 2009.

Butterworth P., *Hellfire : flame as special effect*, in Davidson C., *The iconography of hell*, Western Michigan University, Kalamazoo 1992, pp.67-101.

Brown P., *The antiquarianism of Jacopo Bellini*, "Artibus et Historiae" 26, 1992, pp. 65-84.

Carpanè L., Menato M., *Annali della tipografia veronese del Cinquecento*, 2 voll., V. Koerner, Baden-Baden 1992 e 1994.

Choné P., *L'atelier de la nuits : histoire et signification du nocturne dans l'art d'Occident*, Presses Univ. de Nancy, Nancy 1992

Deswarte-Rosa S., *Ideias e imagens em Portugal na época dos descobrimentos : Francisco de Holanda e a teoria da arte*, Difel, Lisbona 1992.

Ferri Piccaluga G., *L' iconografia della passione e il dibattito sulle sacre scritture : il progetto di un Sacro Monte nella chiesa milanese del Santo Sepolcro nell'età della Controriforma*, in Vaccaro L., Ricardi R., *Sacri Monti*, Jaca Books, Milano 1992, pp.173-193.

Gibson W. S., *Bosch's Dreams: A Response to the Art of Bosch in the Sixteenth Century*, in "The Art Bulletin", Vol. 74, No. 2 (Jun., 1992), pp. 205-218.

Hall M. B., *La Resurrezione di Lazzaro di Sebastiano e la sfida al colore di Raffaello* in Barbieri C., Parlato E., Rinaldi S., a cura di., *La Pietà di Sebastiano a Viterbo*, Il Simposio, Roma 2009, pp. 27-41.

Hall M. B., *Color and meaning : practice and theory in Renaissance painting*, Cambridge Univ. Press, Cambridge 1992..

Hochmann M., *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, École française, Roma 1992.

Howard D., *Elsheimer's Flight into Egypt and the Night Sky in the Renaissance*, in Zeitschrift fur Kunstgeschichte, 55. Bd., H.2 (1992), pp.212-224.

Labrot G., *Documents for the History of Collecting: Italian Inventories 1, Collections of Paintings in Naples 1600-1780* Saur, Munich 1992.

Merelli G., *San Carlo Borromeo e i cappuccini : note sulla pastorale e la spiritualità del cardinale*, Milano 1992.

Paoletti J. T., *Michelangelo's Masks*, *The Art Bulletin*, vol. 74, n. 3, 1992, pp.423-440.

Ponsiglione A. M., Alghisi M. M., *I sermoni di Sant'Alessandro Sauli raccolti dall'angelica Paola Francesca Sfondrati*, "Barnabiti Studi", 9, 1992, pp.7-94.

Pulliappilly C. K., *Agostino Valier and the Conceptual Basis of the Catholic Reformation*, "The Harvard Theological Review", n.3, 1992, pp. 307-333.

Robertson C., *Il gran cardinale : Alessandro Farnese, patron of the arts*, Yale University Press, New Haven 1992.

Ruggeri F., *Santo Chiodo*, in "DCA", V, 1992, pp.3200-3201.

Rurale F., *I Gesuiti a Milano : religione e politica nel secondo Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1992

Weil M., *L'orazione delle Quarant'ore come guida allo sviluppo del linguaggio barocco*, in Fagiolo M., Madonna M. L., a cura di., *Il barocco romano e l'Europa*, Roma 1992 pp.675-694.

Zacchello I., *Bernardino Zanoni e le fondazioni delle Medee e delle Annunziate a Genova*, Quaderni franzoniani : semestrale di bibliografia e cultura ligure, 2 (1992), pp. 45-55.

1993

Bareggi F., *Tipografie accademie biblioteche (XVI-XVII) in Della Peruta F., Storia illustrata di Milano*, vol. IV, Elio Sellino, Milano 1993.

Bell J., *Some Seventeenth-Century Appraisals of Caravaggio's Coloring*, in "Artibus et Historiae", Vol. 14, No. 27 (1993), pp. 103-129.

Brugnoli P., *Una lettera di Bernardo Canigiani al pittore Felice Brusasorci*, in "Verona Illustrata", n. 6, 1993, pp. 35-46.

Cagni G., *Carlo Bascapè e le costituzioni dei Barnabiti e delle Angeliche*, in "Barnabiti" 10, 1993, pp.144-245.

Chiappa B., *I Della Torre fra Cinquecento e Settecento*, in Sandrini A., a cura di., *Villa Della Torre a Fumane*, Banca agricola popolare di Cerea, Cerea (Verona), 1993, pp.65-74.

Della Peruta F., *Storia illustrata di Milano*, Milano 1993.

Franzoni L., *Palazzo Bevilacqua e il suo antico prestigio*, Milani editore, Verona 1993.

Franzoni L., *I Della Torre di S.Egidio e Fumane nel quadro del collezionismo veronese*, in Sandrini A., a cura di., *Villa della Torre a Fumane*, Cerea 1993, pp.90-99.

Gage J., *Colour and culture*, Little Brown, Boston 1993.

Gentili A., *Tiziano e la religione*, in "Studies in the history of art", 45. 1993, pp.147-165.

Guzo E.M., *La cattedrale di Verona*, La grafica, Verona 1993.

Lercari A., *La componente novese all'interno del patriziato della Repubblica di Genova*, in "Novinostra", XXXIII/2, 1993, pp.27-28.

Pinelli A., *La bella maniera : artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Einaudi, Torino 1993.

Serraler F. C., *Concepto e historia de la pintura del paisaje* in Serraler F. C., a cura di., *Los paisajes del Prado, resultado de una adaptación de discursos pensados para ser dictados en forma de conferencias*; Fundación Amigos del Museo del Prado, Nerea, Madrid 1993.

Thiébaud D., *Le Christ à la colonne d'Antonello de Messine*, Paris 1993.

Verdon J., *La notte nel Medioevo*, (ed. Perrin, Paris 1993) Baldini e Castoldi, Milano 2000.

Wood C. S., *Albrecht Altdorfer and the origins of Landscape*, Reaktion Books, London 1993.

1994

Abbiati A., *Lo spazio urbano, la società e il lavoro: un'ipotesi di ricerca sulla Cremona di fine Cinquecento*, in "Bollettino Storico Cremonese", 1994, pp.59-85.

Arrigoni N., "Cremona festeggiante". *Feste a Cremona tra il XVI e il XVII secolo*, in Bollettino Storico Cremonese, 1994, pp.179-199.

Bona Castellotti M., *Le stanze del Cardinale Monti : 1635 - 1650; la collezione ricomposta*, Leonardo Arte Segrate Milano, 1994.

Borchhardt-Birbaumer B., *Das "Nachtstück" : Begriffsdefinition und Entwicklung vor der Neuzeit*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", nn. 46/47, 1994, pp.71-85.

Borromeo F., *Della pittura sacra libri due*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1994.

Checa Cremades F., *Tiziano y la monarquía hispanica : usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Nerea, Madrid 1994.

Marinelli S., Marini P., Sueur H., a cura di., *Disegni Veronesi al Louvre 1500-1630*, Electa, Milano 1994.

Costa G., *Il sublime e la magia : da Dante a Tasso*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1994.

Della Torre S., *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano : invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Nodo Libri, Como 1994.

Engel A., a cura di., *Leon Battista Alberti*, catalogo dell'esposizione, Galleria Civica di Palazzo Te, Mantova, 1994-09-10/12-11, Electa, Milano 1994, pp.300-316.

Fumaroli M., *L'école du silence, le sentiment des images au XVIIe siècle*, Flammarion, Parigi 1994

Gregori M., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Leonardo Arte, Milano 1994.

Guzzo E.M., *Vicende artistiche tra XII e XX secolo* in Brugnoli P., *La Venerabile pieve dei Santi Apostoli in Verona*, pp.179-225, 1994.

La città di Sofonisba. Vita urbana a Cremona tra XVI e XVII secolo, Milano 1994.

Marinelli S., Marini P., Sueur H., a cura di., *Disegni Veronesi al Louvre 1500-1630*, Electa, Milano 1994, pp.71-75.

Montgomery S., *The first naturalistic drawings of the Moon: Jan Van Eyck and the Art of Observation*, in *Journal for the History of Astronomy*, 1994, p.317-320.

Moscato Esposito L., *Sillogismi in erba*, in Greco C., Muratore S., *La conoscenza simbolica*, San Paolo, 1994

Pächt O., *Metodo e prassi nella storia dell'arte*, Bollati Boringheri, (prima ed.1977) Torino 1994
Politica e Accademia nella Lombardia spagnola tra Cinque e Seicento in Archivio storico Lombardo, 1994.

Sacchi R., *Tra Sicilia e Genova: Sofonisba Anguissola Moncada e poi Lomellini*, in Gregori M., *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, scheda di Rossana Sacchi, Leonardo Arte, Milano 1994, pp.153-176.

Schivelbusch W., *Luce. Storia dell'illuminazione artificiale nel secolo XIX* (prima ed. tedesca, 1983), Pratiche, Parma 1994.

Tanzi M., *Cremona 1560-1570 : novità sui Campi*, Bollettino d'Arte, janvier-février 1994

Tavernor R., *Concinnitas, o la formulazione della bellezza*, in Rykwert J., Engel A., a cura di., *Leon Battista Alberti*, catalogo dell'esposizione, Mantova, Palazzo Te, 10 settembre - 11 dicembre 1994, Olivetti/Electa, Milano 1994, pp.300-315.

Von Naredi Rainer P., *La bellezza numerabile: l'estetica architettonica di Leon Battista Alberti*, in Rykwert J., Engel A., a cura di., *Leon Battista Alberti*, catalogo dell'esposizione, Mantova, Palazzo Te, 10 settembre - 11 dicembre 1994, Olivetti/Electa, Milano 1994, pp.292-300.

1995

Bacchi A., De Marchi A., a cura di., *Francesco Marmitta*, Umberto Allemandi & Co., Torino 1995.

Ballarin A., *Jacopo Bassano: Scritti (1964-1995)*, a cura di Vittoria Romani, 2 voll., Bertinocello Artigrafiche, Padova 1995.

Barbieri C., "Invisibilia per visibilia" : S. Filippo Neri, le immagini e la contemplazione, in Strinati C., a cura di ., *La regola e la fama : San Filippo Neri e l'arte*, Electa, Milano 1995, pp.64-79.

Baxandall M., *Lumi e ombre*, Einaudi, Torino 2003 (prima ed. New Haven 1995) .

Bodei R., *Forme del bello*, Il Mulino, Bologna 1995.

Borgonovo G., *La notte e il suo sole*, Pontificio Istitut Biblico, Roma 1995.

DeLuca G. *Struttura e dinamiche delle attività finanziarie milanesi tra Cinquecento e Seicento*, in *La Lombardia spagnola. Nuovi indirizzi di ricerca*, Atti del Convegno (Milano, 18-20 settembre 1995), a cura di E. Brambilla e G. Muto, Milano 1997, pp. 31-76.

Ferrari M., "Metafisica delle forme simboliche" : note su un manoscritto inedito, in "Rivista di Storia della Filosofia", 1995, pp. 809-837.

Givone S., *Storia del nulla*, Laterza, Roma 1995 (ultima edizione 2008).

Gomrich E. H., *Ombre : la rappresentazione dell'ombra portata*, trad. it. a cura di Maria Cristina Mundici, Einaudi, Torino 1996; ed. originale, *Shadows. The depictions of Cast 282 Shadows in Western Art*, National Gallery Publications, London 1995.

Grassi L., Pepe M., *Dizionario di Arte*, UTET, Torino 1995

Lazzari R., *Cinquant'anni di studi su Cassirer*, in "Rivista di Storia della Filosofia", 1995, pp. 889-921

Lorizzo L., *spiritualità carmelitana nelle opere italiane del pittore olandese Gerrit van Honthorst*, in Danesi Squarzina S., Baldriga I., *"fiamenghi che vanno e che vengono non li si può dar regola"* Roma 1995.

Magnani L., *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Sagep, Genova 1995

Mandosio, Il concetto di Caos nel Rinascimento, in Rotondi Secchi Tarugi L., a cura di., *Disarmonia, bruttezza e bizzaria nel Rinascimento* , Firenze 1995, pp. 405-441

Martinelli V., *Notizie su Agostino e Pietro Valier Cardinali di San Marco, veneti a Roma: su le vicende dei due ritratti berniniani in marmo da Roma a Venezia*, in Strinati C., a cura di., *La regola e la fama*, op. cit., 1995, pp.98-107.

Ossola C., *L'anima in Barocco : testi del Seicento italiano*, Scriptorium, Torino 1995, nella sezione dedicata al Nulla.

Romano G., a cura di., *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, appendice a cura di Anna Maria Bava, con *Inventario di Quadri di Pittura di S.A.S. che si trovano in castello hoggi il primo di settembre 1631*, Editris, Torino 1995.

Skubiszewski P., *Figure devozionali*, "Enciclopedia dell' Arte Medievale" Treccani, 1995.

Stoichita V., *Cieli in cornice: mistica e pittura nel Secolo d'Oro dell'arte spagnola*, Roma 2002, (ed. or. *Visionary experience in the Golden Age of Spanish art*, Reaktion Books, London 1995)

Tomezzoli C., *Agostino Valier (1531-1606) fra "Humanitas" e "Virtutes": il periodo dal 1554 al 1561*, in "Studi storici Luigi Simeoni", vo.XLV (1995), in "Verona" 1995, pp.145-172

1996

Bacone R., *Roger Bacon and the origins of 'Perspectiva' in the Middle Ages : a critical edition and English translation of Bacon's 'Perspectiva' with introduction and notes*, Clarendon Press, Oxford 1996

Balzarini M. G., *Vincenzo Foppa : la formazione e l'attività giovanile*, La nuova Italia editrice, Firenze, 1996.

Barelli S., *Innovazioni metriche di Giovan Paolo Lomazzo e degli "Accademici della Valle di Blenio"*, in "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", Vol. 24, No. 1 (gennaio/aprile 1995), pp. 101-117.

Basile G.B., *Il Basile spirituale : Il pianto della Vergine, Sacri sospiri e altre rime*, a cura di Salvatore Ussia, Mercurio, Vercelli 1996.

Berdini P., *Notturmi pastorali, scene di genere di Jacopo Bassano*, in "Bollettino del Museo Civico di Bassano", N.S. 17/18.1996/97; (1998), pp. 83-108.

Biow D., *Mirabile dictu : representations of the marvelous in medieval and Renaissance epic*, Univ. of Michigan Press, 1996

Chastel A., *Marsile Ficin et l'art*, Librairie Droz S.A, Genève, 1996.

Corrain L., *Semiotica dell'invisibile : il quadro a lume di notte*, Progetto Leonardo, Bologna, 1996.

DeLuca G., *Commercio del denaro e crescita economica a Milano tra Cinquecento e Seicento*, Il profilo, Milano 1996.

Derbes A., *Picturing the passion in late medieval Italy : narrative painting, Franciscan ideologies, and the Levant*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

Hamburgh H., *Naldini's Allegory of Dreams in the Studiolo of Francesco de' Medici*, in "The Sixteenth Century Journal", Vol. 27, No. 3 (1996), pp. 679-704.

Kemp M., *New light on old theories : Piero's studies of the transmission of light*, in Dalai Emiliani M., Curzi W., a cura di., *Piero della Francesca tra arte e scienza, atti del convegno internazionale di studi*, Arezzo, 8-11 ottobre 1992, Marsilio, Venezia 1996, pp.33-45.

Marinelli S., *Aspetti della teatralità nell'opera di Jacopo Tintoretto*, in Rossi P., Puppi L., a cura di., *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, Quaderni di Venezia arti, 3, Padova 1996, pp.263-266.

Serafini A., *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona : il programma, il contesto*, in "Venezia Cinquecento", 1996, n.11, pp.75-161.

1997

Agosti B., *Poesie di Gherardo Borgogni su due dimenticati artefici milanesi*, in Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte 1997.

Anelli L., *Un Paolo Veronese a Brescia : la versione (1580) del "Martirio di Santa Afra"*, in "Civiltà bresciana", 6.1997, 3, 64-66

Balzarini M. G., *Vincenzo Foppa*, Jaca Book editrice, Milano 1997.

Bareggi F., *La biblioteca di San Carlo*, in Buzzi F., Zardin D., a cura di., *Carlo Borromeo e l'opera della "Grande Riforma": cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, Silvana, Milano 1997, pp.159-176.

Berdini P., *The religious art of Jacopo Bassano: painting as visual exegesis*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1997.

Brambilla E., Muto G., a cura di., *Struttura e dinamiche delle attività finanziarie milanesi tra Cinquecento e Seicento*, in *La Lombardia spagnola. Nuovi indirizzi di ricerca*, Atti del Convegno (Milano, 18-20 settembre 1995), Milano 1997, pp. 31-76.

Buzzi F., Zardin D., a cura di., *Carlo Borromeo e l'opera della "Grande Riforma" : cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, Silvana, Milano 1997.

Buzzi F., *Il tema della croce nella spiritualità di Carlo Borromeo*, in Buzzi F., Zardin D., a cura di., *Carlo Borromeo e l'opera della "Grande Riforma" : cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, Silvana, Milano 1997, pp.47-58.

Klerck de., B., *I fratelli Campi: immagini e devozione ; pittura religiosa nel Cinquecento lombardo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2003 (ed. originale *Giulio, Antonio & Vincenzo Campi : schildererkunst en devotie in het zestiende-eeuwse Lombardije ; 1565 - 1591*, Nijmegen University Press, Nijmegen 1997).

Ekserdijan D., *Correggio*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano) 1997.

Emiliani A., a cura di., *Tasso, Tiziano e i pittori del parlar disgiunto : un laboratorio tra le arti sorelle* (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 26 ottobre - 21 dicembre 1997), Marsilio, Venezia 1997.

Falomir M., a cura di., *Da Tiziano a Bassano, catalogo dell'esposizione*, ed. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona 1997.

Gallo M., *Orazio Borgianni : pittore romano (1574 - 1616) e Francisco de Castro*, Conte di Castro, UNI, Roma 1997.

Ghisalberti A., *Notte, Silenzio, Tenebra : le allegorie della negazione nella mistica medievale*, in Horn H-J., Weisbaden H. W., *Die Allegorese des antiken Mythos*, Wolfenbütteler Forschungen, pp.97-109.

Giuliani M., *Gli Sfondrati committenti d'arte al tempo di Carlo e Federico Borromeo*, Bollettino Storico Cremonese, IV, 1997, pp.157-198.

Guzzo E.M., *Orlando Flacco*, "Dizionario Biografico degli Italiani, 48, Istituto della enciclopedia Italiana", Roma 1997, pp. 265-268.

Humfrey P., *Lorenzo Lotto*, New Heaven-Bergamo 1997.

Jones P., *Federico Borromeo e l'Ambrosiana: arte e riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, Vita e pensiero, Milano 1997.

Liedtke W., *London: Rubens landscapes*, in "The Burlington magazine", 139.1997.

Ossola C., a cura di., *Le antiche memorie del nulla*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1997 (edizione recente 2007).

Roman Llorrente C., *Entorno a 'Adoración de los pastores' de El Greco, de la colección Emilio Botín Ríos, Goya*, n.256, 1997, pp.230-234.

Rossi F., *Il porto e la scala di Alemagna: artisti del Nord a Verona* in Limentani Viridis, a cura di., *La pittura fiamminga nel Veneto e nell'Emilia*, Verona, Banca popolare di Verona, 1997.

Silver L., "The Influence of Anxiety: The Agony in the Garden as Artistic Theme in the Era of Dürer," *Umizi* 45 (1997), pp. 420-29.

Stoichita V. I., *Breve storia dell'ombra : dalle origini della pittura alla pop art*, Il saggiatore, Milano 2003, (ed. originale: *A short history of the shadow*, London, Reaktion Books: 1997).

Villata E., *Il San Giovanni Battista di Leonardo : ipotesi per la cronologia e la committenza*, in "Raccolta Vinciana", 27.1997, pp. 187-236.

1998

Acidini Luchinat C., *Taddeo e Federico Zuccari : fratelli pittori del Cinquecento*, Jandi Sapi Editori, Milano 1998.

Albonico S., *Profilo delle accademie letterarie*, in Kahn-Rossi M., "Rabisch" *Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra [Lugano 1998] a cura di M. Kahn-Rossi e F. Porzio, Milano 1998.

Bologna G., De Marini, Tommaso, in *Dizionario Biografico dei Liguri*, V, Genova 1999, pp. 396-407.

Bonora E., *I conflitti della Controriforma : santità e obbedienza nell'esperienza religiosa dei primi barnabiti*, Le lettere, Firenze 1998.

Bora G., *Milano nell'età di Lomazzo e San Carlo*, in Kahn-Rossi M., "Rabisch" *Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra [Lugano 1998] a cura di M. Kahn-Rossi e F. Porzio, Milano 1998.

Bora, G., Fiorio T.; Marani P. C., Shell J., *I leonardeschi : l'eredità di Leonardo in Lombardia*, Skira, Milano 1998.

Borchardt-Birbaumer B., *Nachtdarstellung in Antike, Spätantike und Mittelalter*, in Schuster P. K., Vitali C. a cura di., *Die Nacht : Bilder der Nacht in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, catalogo dell'esposizione, Monaco, 11 gennaio 1998 – 07 febbraio 1999, Monaco 1998, pp.53-71.

Borchardt-Birbaumer B., *Braunlicht und Seelenfunke : das Nachtstück zur Zeit der Gegenreformation*, in Schuster P. K., Vitali C. a cura di., *Die Nacht : Bilder der Nacht in den*

Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, catalogo dell'esposizione, Monaco, 11 gennaio 1998 – 07 febbraio 1999, Monaco 1998, pp. 83-94.

Calvesi M., *Piero della Francesca*, Fabbri Editore, Milano 1998.

Bosio G., *Tensioni religiose ed impulsi riformistici*, in Caprioli A., Rimoldi A., Vaccaro L., a cura di., *La Diocesi di Cremona*, Editrice La Scuola, Cremona, 1998.

Campbell L., *The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, National Gallery Catalogues, London 1998, pp.232-239.

Daston L., *Wonders and the order of nature, 1150 – 1750*, Zone Book, New York 1998.

Dunkerton J., Spring M., *The Development of Coloured Surfaces in Sixteenth-Century Italy*, in *Painting Techniques: History, Materials and Studio Practice*, Londra 1998, pp.120-130.

Grayson C., *Studi su Leon Battista Alberti*, Olschki, Firenze 1998

Gußner H., *Der Mond ist aufgegangen: Malen im Dunkeln - Malen des Dunkels*, Schuster P. K., Vitali C. a cura di., *Die Nacht: Bilder der Nacht in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, catalogo dell'esposizione, Monaco, 11 gennaio 1998 – 07 febbraio 1999, Monaco 1998, pp.12-52.

Hochmann M., *A propos de quelques collections de prélats : le goût pour les peintres vénétiens et Corrège à Rome à la fin du XVI^e siècle*, in "Curiosité", 1998, pp.277-283.

Humfrey P., Dosso Dossi: *vita e opere*, in Bayer A., a cura di., *Dosso Dossi pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, catalogo dell'esposizione, Ferrara, Civiche Gallerie di Arte moderna e Contemporanea, 26 settembre 1999 – 28 marzo 1999, Ferrara Arte, 1998-99. 284

Kahn-Rossi M., "Rabisch" *Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra [Lugano 1998] a cura di M. Kahn-Rossi e F. Porzio, Milano 1998.

Kaluza T., *Voir: la clarté de la connaissance chez Nicolas d'Autrecourt* in Paravicini Bagliani A., a cura di., *Micrologus V : La visione e lo sguardo nel Medioevo, I / View and Vision in the Middle Ages*, 2 voll., 1997-1998.

Iovino A., *Barocco e Mediterraneo : da Juan de Juanes a Lucio Fontana linee di contiguità culturale nell'antico mare*, Electa, Napoli 1998.

Le Mollé R., *Giorgio Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les "Vite"*, Ellug, 1998.

Marcocchi M., *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa a Cremona in età post-tridentina*, in Caprioli A., Rimoldi A., Vaccaro L., a cura di., *La Diocesi di Cremona*, La scuola, Brescia 1998, pp. 169-214.

Morselli R., *Collezioni e quadrerie nella Bologna del Seicento : inventari 1640 – 1707*, Provenance Index of the Getty Information Institution, Los Angeles 1998.

Mozzarelli C., *Chiesa romana e cultura europea in Antico Regime*, Bolzoni Roma 1998.

Niccoli O., *La vita religiosa nell'Italia moderna*, Carocci Roma 1998.

Nova A., Giorgione's "*Inferno with Aeneas and Anchises*" for Taddeo Contarini, in Ciammitti L., Ostrow S., Settis S., a cura di., *Dosso's fate: painting and court culture in Renaissance Italy*, Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Calif., Los Angeles 1998, pp.41-62.

Paravicini Bagliani A., a cura di, *Micrologus V : La visione e lo sguardo nel Medioevo, I / View and Vision in the Middle Ages*, 2 vol., 1997-1998.

Giuliani M., Sacchi R., *Per una lettura dei documenti su Giovan Paolo Lomazzo, "istorito pittor fatto poeta"*, in Kahn-Rossi M., "*Rabisch*" *Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra (Lugano 1998) a cura di M. Kahn-Rossi e F. Porzio, Milano 1998, pp.325-335.

Schuster P. K., Vitali C. a cura di., *Die Nacht : Bilder der Nacht in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, catalogo dell'esposizione, Monaco, 1998-11-01/1999-02-07, Monaco 1998.

Serafini A., *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona (2); gli affreschi di Francesco Torbido*, in "*Venezia Cinquecento*", 1998, n.15, pp.21-142.

Schuster P. K., Vitali C. a cura di., *Die Nacht : Bilder der Nacht in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*, catalogo dell'esposizione, Monaco, 11 gennaio 1998 – 07 febbraio 1999, Monaco 1998.

Spinosa G., *Visione sensibile e intellettuale: semantica della visione medievale in Paravicini Bagliani A.*, a cura di. *Micrologus V: La visione e lo sguardo nel Medioevo, I / View and Vision in the Middle Ages*, 2 voll., 1997-1998.

Stabile G., *Teoria della visione come teoria della conoscenza*. In Paravicini Bagliani A., a cura di, *Micrologus V: La visione e lo sguardo nel Medioevo, I / View and Vision in the Middle Ages*, 2 voll., 1997-1998.

Vannugli A., *Orazio Borgianni, Juan de Lezcano and a 'Martyrdom of St Lawrence' at Roncesvalles*, in "The Burlington magazine", 140.1998, pp.5-15.

1999

Arasse D., *L'Annunciazione italiana : una storia della prospettiva*, (prima ed. *L'Annunciation italienne : une histoire de perspective*, Hazan, Paris 1999), con saggio di Omar Calabrese, Volo, Firenze 2009.

Bardini P., *Poétique et exégèse: Les nocturnes du Tasse et de Bassano*, in Careri G., *La Jérusalem délivrée du Tasse: poésie, peinture, musique, ballet*; actes du colloque organisé au musée du Louvre, Paris, les 13 et 14 novembre 1996, Klincksieck, Paris, 1999, pp. 201 – 226.

Bologna G., *De Marini, Tommaso*, in *Dizionario Biografico dei Liguri*, V, Genova 1999, pp. 396-407.

Brown B., *Dall'inferno al paradiso: paesaggio e figure a venezia agli inizi del XVI secolo* in Aikema B., Brown B., L., a cura di., *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, catalogo della mostra, Venezia 1999, Bompiani, Milano 1999, pp.426-427.

Carroll N., *Philosophy of art : a contemporary introduction*, London New York : Routledge, 1999,

Donati P., Bonatti F., *Le arti a Sarzana*, Buonaparte, Sarzana 1999.

Emiliani A., *Torquato Tasso e gli artisti*, in Venturi G., a cura di., *Torquato Tasso e la cultura estense*, Archivum Romanum, 1999, 2, pp.657-668.

Hochmann M., *Villa Medici : il sogno di un cardinale ; collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*; (Accademia di Francia a Roma, 18 novembre 1999 - 5 marzo 2000), De Luca, Roma 1999.

Grohovaz V., *Ludovico Castelvetro traduttore della Poetica di Aristotele*, Antenore, Padova 1999.

Judson J. R., *Gerrit van Honthorst : 1592 – 1656*, Davaco, Doornspijk 1999.

Marinelli S., *Verona 1540-1600*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, Milano, 1999, II, pp. 805-883.

Mulchay R., *Juan Fernandez de Navarrete el Mudo pintor de Felipe II, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V con el patrocinio de Iberdrola*, Madrid 1999.

Nobile U., *Il bambino, il fuoco, la luna, la candela : i notturni nella pittura*, EdUp, Roma 1999.

Parshall P., *The Art of Memory and the Passion*, The Art Bulletin, Vol. 81, No. 3 (Sep., 1999), pp. 456-472.

Picasso G., *L'Imitatio di Cristo e l'ambiente di Santa Giustina*, in Picasso G., *Tra umanesimo e 'devotio'* : studi di storia monastica raccolti per il 50° di professione dell'Autore, a cura di Giancarlo Andenna, di Giuseppe Motta e Mauro Tagliabue, Vita e Pensiero, Milano 1999, pp.94-95.

Scaglietti Kelesian D., *Alessandro Turchi detto l'Orbetto*1999.

Silver L., *Nature and Nature's God: Landscape and Cosmos of Albrecht Altdorfer*, in *The Art Bulletin*, Vol. 81, No. 2 (Jun., 1999), pp. 194-214.

Solís Rodríguez C., *Luis de Morales*, Fundación Caja de Badajoz, Badajoz, 1999.

2000

Barbieri G., *L'inventore della pittura. Leon Battista Alberti e il mito di Narciso*, Terra Ferma, Vicenza 2000.

Bona Castellotti M., a cura di., *Pietra dipinta: tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, Milano 2000.

Brusatin M., *Storia dei colori*, Einaudi, Torino 2000.

Canosa R., *Storia dell'Inquisizione in Italia : dalla meta del Cinquecento alla fine del Settecento*, vol. III, *Torino e Genova*, Sapere, Roma 2000.

Casati R., *La scoperta dell'ombra : da Platone a Galileo ; la storia di un enigma che ha affascinato le grandi menti dell'umanità*, Mondadori Milano 2000.

Cencillo Ramirez M., *Das Helldunkel in der italienischen Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts und seine Darstellungsmöglichkeiten im Notturmo*, Lit, Münster 2000.

Cervato D., *Verona sacra: profilo di storia della Chiesa veronese dalle origini al 1630*, 2 voll., Della Scala, Verona 2000.

Chiarini M., Acidini Luchinat C., *Pietre colorate Capricci del XVII secolo dalle Collezioni Medicee*, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, Milano 2000.

Di Stefano E., *L'altro sapere : Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti, Aesthetica*, Palermo 2000.

Di Stefano E., *Arte e idea : Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento, Aesthetica* Palermo 2000.

De Miranda G., *Una quiete operosa : forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi 1611-1645*, Fridericiana, Napoli 2000.

Ganz D., *Tra paura e fascino: la funzione comunicativa delle immagini visive del Discorso di Gabriele Paleotti* in Casey, J., *Imaging humanity / Immagini dell'umanita*. Lafayette 2000, pp.57-68.

Gizzi C., *Federico Zuccari nell'interludio platonico del Manierismo*, in *Federico Zuccari e Dante*, a cura di Corrado Gizzi, 1993.

Federici Vescovini F., *A New Origin of Perspective*, "Anthropology and Aesthetics", n.38, 2000, pp. 73-81.

Grafton A., *Leon Battista Alberti, un genio universale*, trad. it. Luca Folaschi, editori Laterza, New York 2000.

Hass A., *Two Devotional Manuals by Albrecht Dürer: The "Small Passion" and the "Engraved Passion." Iconography, Context and Spirituality*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 63. Bd., H. 2 (2000), pp. 169-230.

Magnani L., *Cappella Lercari. Committenza e apparato decorativo*, in *Cattedrale e chiostro di San Lorenzo a Genova. Conoscenza e restauro*, a cura di G. Bozzo, Genova 2000, pp. 120-143.

Marinelli S., *pittura su pietra*, in *Pietra dipinta*, a cura di Bona Castellotti, *Pittura su pietra, tesori nascosti del '500 e del '600* da una collezione privata milanese, Milano, Motta, 2000.

Marinelli S., *Pittura su paragone veronese*, in *Pittura su pietra dipinta*, a cura di Bona Castellotti, *Pittura su pietra, tesori nascosti del '500 e del '600* da una collezione privata milanese, Milano, Motta, 2000.

Marini M., *Caravaggio: l'“incipit” tra Lombardia e Venezia*, in Rossi F., a cura di., *Caravaggio : la luce nella pittura lombarda*, Electa, Milano 2000.

McGrath T., *Color and the Exchange of Ideas between Patron and Artist in Renaissance Italy*, in "The Art Bulletin", vol.82, n.2, 2000, pp.298-308.

Moffit F. E., *“Ecce lucem”: la fusione tra scienza e simbolismo nel chiaroscuro del XVI secolo*, in Gregori M., a cura di., *La luce del vero: Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbarán*, Silvana Editoriale, Milano 2000, pp.52-67.

Noreen K., *“Nella tua Luce noi vedremo la luce” (Salmo 36) Nozioni di luce nel Medio Evo*, in Gregori M., a cura di., *La luce del vero: Caravaggio, La Tour, Rembrandt, Zurbarán*, Silvana Editoriale, Milano 2000, pp.46-51. 285

Olson R., *Comets and Altdorfer's Art*, Letter, The Art Bulletin, Vol. 82, No. 3 (Sep., 2000), p. 600.

Palmer B. D., *Cultures of Darkness: Night Travels in the Histories of Transgression*, Monthly Review Press, 2000.

Mozzarelli C., *Per la storia dello Stato di Milano in età moderna. Ipotesi di lettura*, già in "Annali di storia moderna e contemporanea", VI, 2000, pp.585-604.

Plinius Secundus, *Gemme e pietre preziose : libro XXXVII*, a cura di Chiara Lefons, Sillabe, Livorno 2000

Rosci M., *Il Cerano*, Electa, Milano 2000.

Scalzo M., *Il colore in Leon Battista Alberti* in Mandelli E., *Colore, luce e materia in architettura*, Firenze 2000, pp.89-93

Sciolla G. C., *Grazia, prestezza, terribilità : definizione e ricezione della pittura* in Paolo Pino e Lodovico Dolce, "Arte Documento", a. 2000, pp.92-95.

Turchini A., *Gian Matteo Giberti*, "Dizionario Biografico degli Italiani", Vol.54 (2000).

2001

Aikema B., "Stravaganze e bizarie, de mostri e d'animali". *Hieronymus Bosch nella cultura italiana del Rinascimento*, in Venezia Cinquecento, 11.2001(2002), 22, pp. 111-135.

Albacen's Theory of Visual Perception: A Critical Edition, with English Translation and Commentary of the First Three Books of Albacen's De aspectibus, the Medieval Latin Version of Ibn al-Haytham's Kitdb al-Manazir, a cura di Marc Smith, 6 voll., Transactions of the American Philosophical Society 2001.

Aristotele, *L'anima*, ed. a cura di Giancarlo Movia, Bompiani, Milano 20001-

Baldriga, S. Danesi Squarzina, *Luca Cambiaso, Cristo davanti a Caifa*, in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra a cura di S. Danesi Squarzina, Roma, Palazzo Giustiniani, 26.1-15.5. 2001, Berlino, Altes Museum, dal 15 giugno 2001 al 9 settembre 2001, Milano 2001.

Chiarini M., Acidini Luchinat C., a cura di., *Bizzarrie di pietre dipinte dalle collezioni dei Medici*, catalogo dell'esposizione, Firenze 2001, pp.13-18.

Choné P., a cura di., *L'Âge d'or du nocturne*, Musée du Louvre, Paris, 2001.

Choné P., *L'academie de la nuit : Louange et science de l'ombre au XVII^e siecle*, in Choné, a cura di, *L'Âge d'or du nocturne*, Musée du Louvre, Paris, 2001, pp. 17-62.

Corradini S., *Il testamento del cardinale Matteo Contarelli e la sua quadreria*, in Volpi C., Calvesi M., Aloisio A., a cura di, *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, convegno internazionale di studi, Roma 24 - 26 maggio 2001, Petrucci Stampa, Città di Castello 2002, pp.51-61.

Danesi Squarzina S., *La collezione Giustiniani*. Benedetto, Vincenzo, Andrea, nostri contemporanei, in Danesi Squarzina S., a cura di, in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo dell'esposizione, Roma, Palazzo Giustiniani, 26 gennaio – 15 maggio 2001; Berlino, Altes Museum, 15 giugno 2001– 9 settembre 2001, Milano 2001, pp. 17-45.

Díaz Díaz T., *“El entierro de San Lorenzo”, posiblemente el mejor cuadro de Juan Feráández de Navarrete “El Mudo” (Padre Sigüenza)*, in Campos Y Fernández de., Sevilla Fernández de., *El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 1/5-IX-2001, pp. 561-580.

Dominique Raynaud, *Le fonti ottiche di Lorenzo Ghiberti*, in Camerota M., Acidini Luchinat C., *Nel segno di Masaccio*, Galleria degli Uffizi, Firenze, dal 16 ottobre 2001 al 20 gennaio 2002, catalogo dell'esposizione, Giunti, Firenze 2001, pp.79-81.

Ebert-Schifferer S., Naturaleza E., *“Maniera Antica”. Joachim Von Sandrart Disegnatore Dell'antico*, in Danesi Squarzina S., a cura di, in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra (Roma Palazzo Giustiniani, 26 gennaio– 15 maggio 2001; Berlino, Altes Museum, 15 giugno – 9 settembre 2001), Milano 2001, pp.57-64.

Eikema-Hommes M., *Discoloration or chiaroscuro? : an interpretation of the dark areas in Raphael's Transfiguration of Christ*, in “Simiolus”, 28.2000/2001, pp.4-43.

Falomir Faus M., *Los Bassanos en la España del siglo de oro*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2001.

Farina V., *“Unica spes mea Iesus post Iesum Virgo Maria : affinità elettive tra un mecenate ed un pittore, Marcantonio Doria e Giovan Bernardino Azzolino* in “Aprosiana”, 9.2001 (2002), pp. 211-230

Ferrari S., *Panofsky e Vasari : alcune considerazioni*, “Materiali di estetica” 2001.

Firpo M., *Artisti, gioiellieri ed eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Laterza, Roma-Bari 2001

García Gainza M. C., *El martirio de San Lorenzo : una obra inédita* de Pedro Orrente, in *Archivo español de arte*, n.252 Tomo 63, 2001

Le Bideau-Vincent S., *Peintures flamande & hollandaise (XV – XVIII secolo)*: collection des musées de Châteauroux, Somogy, Éditions d'Art, Paris 2001. pp.27-28.

Koshikawa M., *Apelles's Stories and the "Paragone" Debate: A Re-Reading of the Frescoes in the Casa Vasari in Florence*, *Artibus et Historiae*, Vol. 22, No.43 (2001), pp. 17-28.

Maetzke A.M., Bertelli C., a cura di., *Piero della Francesca: la Leggenda della Vera Croce in San Francesco ad Arezzo*, Skira, Milano 2001.

Michelangelo, *Rime*, ed. a cura di Ettore Borelli, Fabbri Editori, Milano, 2001.

Montgomery E. Scott, *The Moon and the Western Imagination*, Tucson, 2001.

Rearick W., *The Portraits of Orlando Flacco*, "Venezia Cinquecento", 11. 2001(2002), 22, 137-154

Rossi F., *Mill'altre meraviglie ristrette in angustissimo spazio: un repertorio dell'arte fiamminga e olandese a Verona tra Cinque e Seicento*, Venezia 2001

Sanchez Pérez A. E., Navarrete Prieto B., Luis Tristán (1585-1624), Madrid 2001.

Signorotto G., *Milano spagnola: guerra, istituzioni, uomini di governo (1635 - 1660)*, Sansoni, Firenze 2001.

Sevilla, F. J., *El Monasterio del Escorial y la pintura : actas del simposium*, 1/5-IX-2001, Edes, 2001, pp. 561-579.

Simon G., *Optique et perspective : Ptolémée, Alhazén, Alberti*, in "Revue d'histoire des sciences", 2001, pp.54-3, pp. 325-350.

SlatkeS L., "Una luce e uno splendore ineffabili": *Paesaggi notturni, scene notturne e luci artificiali*, in Strinati C., Vodret R., *Caravaggio e il genio di Roma*, catalogo dell'esposizione, Roma, Palazzo Venezia, 10 maggio 2001 – 31 luglio 2001, Roma 2001, pp.304-337.

Smith M., *Introduzione a Alhacen's theory of visual perception*, Transactions of the American Philosophical Society, 2001, p. CLXXXI

Spear R. E., *Caravage et La Tour: ténèbres et lumières de la grâce*, in Choné P., *L'Âge d'or du nocturne*, Musée du Louvre, Paris, 2001, pp.91-138.

Spezzaferro L., *Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in Bonfait O., Hochmann M., a cura di., *Geografia del collezionismo*, Collection de l'École Française de Rome, 2001, pp.1-23.

Strinati C., *Santa Maria sopra Minerva, Marcello Venusti e Giovanni De' Vecchi nella cappella Capranica*, in Negro A., a cura di., *Restauri d'arte e Giubileo*, Roma 2001, pp.65-70

Strinati C., *Caravaggio vincitore*, in Danesi Squarzina S., a cura di., in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra (Roma Palazzo Giustiniani, 26 gennaio – 15 maggio 2001; Berlino, Altes Museum, 15 giugno – 9 settembre 2001), Milano 2001, pp.46-49.

Viatte F., *“Fatto di notte”: remarques sur le nocturne dans le dessin*, in Cuzin J.P., a cura di *Mélanges en hommage à Pierre Rosenberg*, Parigi 2001, pp. 448-457.

2002

Agosti A., Natale M., Romano G., a cura di., *Vincenzo Foppa : Un Protagonista Del Rinascimento*, Catalogo Dell'esposizione, Brescia, 3 marzo – 30 giugno 2002, Skira, Milano 2002.

Barolsky P., *The Epiphanic Light of Leonardo*, in “Source”, 21. 2002, pp.13-16.

Bernardini M. G., *Il ciclo delle passioni di Cristo : gli artisti*, in Bernardini M. G., *L'Oratorio del Gonfalone a Roma : il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002, pp.61-115.

Checa Cremades F., *Pittori genovesi al servizio del re di Spagna: dal Bergamasco a Luca Cambiaso*, in Boccardo P., Colomer J. L., Di Fabio C., *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di, Milano 2002, pp. 89-108.

Castelli P., *Estetica e gusto nell'opera del Patrizi e nella trattatistica d'arte del Cinquecento*, in Castelli P., a cura di., *Francesco Patrizi: filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, Leo S. Olschki editore, Firenze 2002, pp.103-113.

Conforti G., *Gian Matteo Giberti, Giulio Romano e il duomo di Verona. Arte evangelismo e riforma nel Cinquecento*, in “Studi storici veronesi Luigi Simeoni”, LII (2002), pp.85-100.

Conforti G., *Villa Della Torre : l'architettura, i mostri, il tempio ; iconografia e itinerario morale nel Cinquecento*, in “Annuario storico della Valpolicella”, n.19, 2002/2003 (2003), pp. 241-266.

Conforti G., *Villa Del Bene : iconografia e inquietudini religiose del Cinquecento*, in “Annuario storico della Valpolicella”, 20. 2003/2004, pp.99-120

Conticelli V., *Natura e il Genio sulla volta dello Stanzino di Francesco I: fonti letterarie, iconografiche e alchemiche*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 46. Bd., H. 2/3 (2002), pp. 321- 356.

De Vecchi P., *Raffaello*, Rizzoli Milano 2002.

Diodato R., *Metafore dell'ombra*, in *La persona e i nomi dell'essere. Scritti di filosofia in onore di V. Melchiorre*, Vita e Pensiero, Milano, 2002, p. 351.

Franzoni C., Mancini G., Previdi T., Rossi M., a cura di., *Gli inventari dell'eredità del cardinale Rodolfo Pio da Carpi*, ETS, Pisa 2002.

Frugoni C., *Ambrogio Lorenzetti*, in Frugoni C., a cura di., *Pietro e Ambrogio Lorenzetti, Le Lettere*, Firenze, 2002, pp.119-201, pp.163-168.

Magnani L., Luca Cambiaso “pintor famoso”, “facilísimo en el arte”, in *Genova e la Spagna. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, J. L. Colomer, C. Di Fabio, Milano 2002, pp. Magnani 2002, pp. 109-125.

Pierguidi S., *‘Le drame de la lumière et de l’ombre’: la tradizione iconografica della sequenza notte-aurora-giorno*, in “*Studi romani*”, 50, 2002, pp. 279-301.

Pierguidi S., *‘Le bore più principali del giorno’: l’iconografia della Notte, dell’Aurora e del Giorno*, in “*Schifanoia*”, 22, 2002, pp.23-24.

Politi G., *Mito e realtà di una decadenza*, in Politi G., *La Società cremonese nella prima età spagnola*, Unicopli, Milano 2002.

Ryan E. E., *The Panagia of Francesco Patrizi : from the Light of experience to the First Light*, in Castelli P., a cura di., *Francesco Patrizi : filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, Leo S. Olschki editore, Firenze 2002, pp.181-195.

Schiffler L., *Idee estetico-poetiche di Francesco Patrizi*, in Castelli P., a cura di., *Francesco Patrizi: filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, Leo S. Olschki editore, Firenze 2002, pp.87-102.

Sicari D., *Paolo Uccello pittore della luna*, in “*Strenna storica bolognese*”, 52.2002, pp.377-388.

Venturi G., a cura di., *Tasso, Tiziano e i pittori del "parlar disgiunto" : un laboratorio tra le arti sorelle*, “*Schifanoia*”, nn.20/21, 2001, Modena, Roma 2002.

2003

Bianchi L., *Studi sull'aristotelismo del Rinascimento*, “*Subsidia Mediaevalia Patavina*”, II Poligrafo, Padova 2003, pp. 11-39.

Bisello L., *Sotto il manto del silenzio : storia e forme del tacere, secoli 16.-17.*, L. S. Olschki, Firenze 2003.

Bramz J., *La riscoperta di Aristotele in Occidente*, Jaca Book, Milano 2003.

Cennini C., *Il Libro dell'arte*, ed. a cura di Fabio Frezzato, Neri Pozza editore, Vicenza 2003.

Codognet P., *Artificial nature and natural Artifice*, in Shaw J., e Weibel P., a cura di., *Future Cinema: The Cinematic Imaginary After Film*, MIT Press, Cambridge 2003.

Dell'Antonio S., *Annotazioni sull'attività di Felice Brusasorzi nelle chiese di Verona*, in "Proporzioni", 2003/2004, pp.79-97.

Dezzi Bardeschi M., *Il canto dei sogni : "tenera è la notte o Endimione"*, in Guarsco G., *Oltre l'architettura*, a cura di., Alinea, Firenze 2003, pp. 175-196.

Domingos J. R., *El programa iconografico de San Ignacio de Loyola en la Universidad Pontificia de Salamanca*, Publicaciones Universidad Pontificia, Salamanca 2003.

Federici Vescovini G., *Avicenna e la teoria della sensazione visiva*, in Federici Vescovini F., *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo: studi sulla prospettiva medievale e altri saggi*, Morlacchi Editore, Perugia 2003, pp.105-120.

Federici Vescovini G., *La piramide visiva nelle "Questioni di Prospettiva" di Biagio Pelacani da Parma*, in Sinisgalli R., Schweizerisches institut, a cura di., *L' arte della matematica nella prospettiva*, Cartei Bianchi, Foligno 2015, pp.247-278.

Federici Vescovini G., *Il problema delle fonti ottiche medievali del "Commentario III" di Lorenzo Ghiberti e il volgarizzamento del "De Aspectibus" di Alhazen (1983)*, appendice I, in Federici Vescovini G., *Le teorie della luce e della visione ottica dal IX al XV secolo : studi sulla prospettiva medievale e altri saggi*, Morlacchi editore, Perugia 2003, pp.367-424.

Federici Vescovini G., *La prospettiva del Brunelleschi, Alhazen e Biagio Pelacani a Firenze*, in "Filippo Brunelleschi", n.1, 1980, pp.333.348.

Gentili A., *La pittura religiosa dell'ultimo Tiziano*, in "Studi tizianeschi", 1.2003, pp.9-18.

Georgievska-shine A., *Horror and Pity. Some Thoughts on the Sense of the Tragic in Rubens' 'Hero and Leander' and ' The Fall of Phaeton'*, in "Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft" 2003, pp.217-228.

Grafton A., *Leon Battista Alberti: un genio universale*; editori Laterza, Roma-Bari 2003.

Guzzo E.M., *La fortuna della pittura italiana, non veneta, nelle collezioni veronesi*, in Aikema B., Lauber R., Seidel M., a cura di., *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, atti del convegno, Venezia, 21-25 settembre 2003, Marsilio, Venezia 2005, pp.287-320.

Hollanda F. de., *I trattati d'arte*, a cura di Francesca Modroni, Sillabe, Livorno 2003.

Kren T., a cura di., *Illuminating the Renaissance : the triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Getty Publications, Los Angeles 2003.

Mancini, G. *Una collezione romana del 1564: i dipinti del cardinale Rodolfo da Carpi*, in "Paragone", LIV, 51 (643), Sep. 2003, pp.37-59.

Matteucci G., *Introduzione* a Cassirer E., *Tre studi sulla "forma formans" : Tecnica - Spazio - Linguaggio*, Cleub Bologna 2003.

Mutog., *La presenza dei Genovesi nei domini spagnoli in Italia*, in Puncuh D., *Studi in memoria di Giorgio Costamagna*, Atti della Società Ligure di Storia Patria, n.s., XLIII/I, 2003, pp. 659-671.

Marchi R., *Max Dvořák e la storia dell'arte come parte della Geistesgeschichte*, in Dvořák M., *Idealismo e naturalismo nella scultura e nella pittura gotica*, ed. a cura di Riccardo Marchi, Franco Angeli, Milano 2003, pp.109-197.

Ruvoldt M., *Michelangelo's Dream* in "The Art Bulletin", Vol. 85, No.1(Mar. 2003), pp.86-113.

Simon G., *Archéologie de la vision : l'optique, le corps, la peinture*, Le Seuil, Paris 2003

Suàrez Quevedo D., *Sombras, luces y penumbras en ambientaciones y figuraciones artísticas a fines del siglo XVI e inicios del XVII*, in "Anales de historia del arte", 13. 2003, pp.155-189.

2004

Agosti B., *Draghi nella Milano di San Carlo*, in «Prospettiva», 113/114.2004 (2005), pp. 162-166.

Barbieri, a cura di., *Notturmo Sublime, catalogo dell'esposizione*, Viterbo, Museo Civico, 30 maggio 2004 – 25 luglio 2004, Viviani, Roma 2004.

Barbieri C., *Disegno fiorentino, colore veneto e altri significati emblematici della Pietà*, in Barbieri, a cura di., *Notturmo Sublime*, catalogo dell'esposizione, Viterbo, Museo Civico, maggio - luglio 2004, Viviani, Roma 2004, pp.55-86.

Barbisotti R., *Le imprese dell'Accademia degli Animosi di Cremona*, in *Dedicato a Luisa Bandera Gregori*, 2004, pp.111-121.

Boccardo P., Di Fabio C., *L'età di Rubens : dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Skira, Milano 2004.

Cataldi Gallo M., *La collezione Sauli e due lettere inedite di Orazio Gentileschi in "Ligures"*. Rivista di Artcheologia, Storia Arte e Cultura Ligure", 2004, n.2

Conte F., *Sondaggi sul lessico efrastico nelle "Opere morali" di Daniello Bartoli*, in Casale V., D'Achille P., a cura di., *Storia della lingua e storia dell'arte in Italia : dissimmetrie e intersezioni* ; atti del III Convegno ASLI, Associazione per la Storia della Lingua Italiana, (Roma, 30 - 31 maggio 2002), Cesati, Firenze 2004 pp.243-256.

Dell'Antonio S., *Annotazioni sull'attività di Felice Brusasorci nelle chiese di Verona*, in "Proporzioni", 2004, pp.79-97.

Elkins J., *Dipinti e lacrime. Storie di gente che ha pianto davanti a un quadro*, trad. a cura di Saba Sardi F., Mondadori, Milano 2009, ed. or. *Pictures & Tears: a History of People Who Have Cried in Front of Paintings*, Routledge, New York 2004.

Gozza P., *Il paesaggio sonoro europeo tra Cinquecento e Seicento*, in Scanu A.M., *La percezione del paesaggio nel Rinascimento*, Clueb edit, Bologna 2004, pp.8 -89.

Guzzo E.M., *Per la storia del collezionismo a Verona: nuovi documenti sulle quadrerie India*, Giusti, Muselli, Canossa e Gherardini, in ? *Studi storici Luigi Simeoni"*, LIV, 2004, pp. 401-404.

Hadot P., *Il velo di Iside*, Einaudi 2006 (prima ed., 2004)

Hochmann M., *Venise et Rome 1500 - 1600 : deux écoles de peinture et leurs échanges*, Droz, Genève 2004.

Laurenza D., *Il sole e la luna in Leonardo : frammenti di un discorso*, in *Micrologus*, 12.2004, pp.565-572.

Lohse Belkin K., Healy F., *A house of Art : Rubens as collector, catalogo dell'esposizione*, Rubenshuis 6 marzo 2004 – 13 giugno 2004, BAI, Rubenshuis & Rubenianum, Schoten 2004.

Magnani L., "Nelle ceneri del volto esprimeva l'incendio che covava nel cuore", *vista immaginativa tra descrizione verbale e raffigurazione: l'esperienza genovese*, in Morello G., a cura di., *Visioni ed estasi : capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, catalogo dell'esposizione, Galleria di Palazzo Franzoni a Genova, 14 febbraio – 16 maggio 2004, Skira, Milano 2004.

Maraschio N., *Il "De pictura" albertiano nelle traduzioni cinquecentesche di Lodovico Domenichi e di Cosimo Bartoli*, in Beniscelli A., Furlan F., a cura di., *Leon Battista Alberti (1404-72) tra scienze e lettere : atti del Convegno organizzato in collaborazione con la Société internationale Leon Battista Alberti (Parigi) e l'Istituto italiano per gli studi filosofici (Napoli)*, Genova, 19-20 novembre 2004, pp.260-286.

Marchetti A., a cura di., *La notte : invenzioni e studi sul nero*, Edizioni Pendragon, 2004

Monda D., *Notti amiche notti amate*, in Marchetti A., a cura di., *La notte : invenzioni e studi sul nero*, Edizioni Pendragon, 2004, pp.132-153.

Monducci E., *Il Correggio. La vita e le opere nelle fonti documentarie*, Cinisello Balsamo (Milano), 2004, pp.26-27.

Müller M. J., *Rubens's collection in History*, in Lohse Belkin K., Healy F., *A House of Art : Rubens as collector*, Catalogo della mostra, Rubenshuis, Antwerp, 3 marzo - 13 giugno 2004, Rubenshuis & Rubenianum, Antwerp 2004, pp.10-85.

Navone M., *"Era la notte" : il motivo notturno nell'opera poetica di Torquato Tasso*, relatore Prof. Alberto Beniscelli, Università degli Studi di Genova, anno accademico 2004/2005.

Peli M., *Sant'Afra : la nuova costruzione del 1580 e il patrimonio artistico della chiesa*, in Belotti G., *Sant'Angela : la società, la vita, le opere, il carisma*, Brescia : Centro Mericiano, 2004, pp.245-259.

Saint-Girons B., *La peinture et la nuit*, in Trottmann C., a cura di., *Du visible à l'intelligible : lumière et ténèbres de l'Antiquité à la Renaissance*, Champion, Paris 2004 pp.281-325.

Scorza R., *Vincenzo Borghini's collection of paintings, drawings and wax models : new evidence from manuscript sources*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 66. 2003 (2004), pp.63-122.

Tanzi M., *Una lavagna cremonese del Cinquecento*, in "Kronos", 5-6, 2004, p. 45-58

Tanzi M., *I Campi*, Five Continents, Milano 2004.

Vincent C., *Lumière et luminaires dans la vie religieuse en Occident du XIII siècle au début du XVIème siècle*, Les éditions du cerf, Paris 2004.

2005

Aikema B., Lauber R., Seidel M., *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima. – Venezia*, Marsilio, Venezia 2005, pp. 287-320.

Álvarez Lopera J., *El Greco : Estudio y catálogo; Vol. II, Tomo 1, Catalogo de obras originales : Creta, Italia, retablos y grandes encargos en España*; Fundación Arte Hispanico, Madrid 2005.

Banu G., *Peindre la nuit ; jouer dans le noir*, Biro, Paris 2005

Barbieri C., *The competition between Raphael and Michelangelo and Sebastiano's role in it*, in Hall M., *The Cambridge companion to Raphael*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, pp.141-164.

Baroncini R., *L'ufficio delle Tenebre: pratiche sonore della settimana santa nell'Italia settentrionale tra Cinque e Seicento*, "Recercare", n. 17 (2005), pp. 71-134,

Boccardo P., *Marcantonio Doria (1572-1651)*, in Boccardo, a cura di., Boccardo P., Di Fabio C., a cura di., *L'età di Rubens : dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Skira, Milano 2004, pp.260-265;

Boccardo P., Di Fabio C., a cura di., *L'età di Rubens : dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Skira, Milano 2004.

Castelli P., *L'estetica del Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 2005.

Conticelli V., *Conoscere per immagini : l'invenzione di Vincenzio Borghini per l'Allegoria dei sogni nello Stanzino di Francesco I de' Medici*, 2005.

Ekirch R. A., *At Day's Close : a History of Nighttime*, Norton & Company, 2005.

Guzzi M., *La nuova umanità : un progetto politico e spirituale*, Edizioni Paoline, Milano 2005.

Isella D., *Lombardia stravagante*, Torino 2005.

Lugli A., *Naturalia et mirabilia : Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Mazzotta, Milano 2005.

Marini G., a cura di., *Paolo Farinati, 1524 - 1606 : dipinti, incisioni e disegni per l'architettura*, Marsilio, Venezia 2005.

Milner M., *L'envers du visible: Essai sur l'ombre*, Seuil, Paris 2005.

Ménager D., *La Nuit de la Renaissance*, Droz, Genève 2005.

Rossi F., *Farinati nel collezionismo* in Marini G., a cura di., *Paolo Farinati, 1524 - 1606 : dipinti, incisioni e disegni per l'architettura*, Marsilio, Venezia 2005, pp.19-26.

Saint-Girons B., *Academia nox : l'expression picturale de la nuit*, in Barbé J.P., Pigeaud J., a cura di., *Les académies : (antiquité - XIXe siècle) ; sixièmes "Entretiens" de la Garenne Lemot*, Presses de l'Université Laval, Québec 2005, pp.191-214.

Schiavi L.C., *Il Santo Sepolcro di Milano: da Ariberto a Federico Borromeo: genesi ed evoluzione di una chiesa ideale*, Edizioni ETS, Milano 2005

Spagnolo M., *Correggio : geografia e storia della fortuna ; (1528 - 1657)*, Cinisello Balsamo, Silvana 2005

Tosini P., Gozzano N., Simonelli F., Röttgen H., a cura di., *La cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi : arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Gangemi, Roma 2005.

Tosini P., *Matteo Contarelli committente a S. Luigi dei Francesi da Muziano a Caravaggio*, in Tosini P., Gozzano N., Simonelli F., Röttgen H., a cura di., *La cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi : arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Gangemi, Roma 2005.

2006

Acidini Luchinat C., *Alberti, il "Della Pittura", i pittori: appunti fiorentini*, in Acidini Luchinat C., Morolli G., a cura di., *L'uomo del Rinscimento : Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, catalogo dell'esposizione, Firenze, Palazzo Strozzi, 11 marzo 2006 - 23 luglio 2006, Mandragora/Maschietto Editore, Firenze 2006., pp.19-27.

Adami C., *Corubolo A.*, a cura di., *La Cattedrale di Verona tra storia e arte*, Verona 2006.

Baldine Saint-Girons, *Les Marges de la Nuit*, Les Éditions de l'Amateur, Paris 2006 p.9

Barbierato F., *Al governo della città. Aristocrazia e istituzioni in età spagnola*, in Politi G., a cura di., *L'età degli Asburgo di Spagna (1535 - 1707)*, Storia di Cremona, Bolis, Bergamo 2006, pp.58-105

Barbisotti R., *La stampa a Cremona nell'età spagnola*, in Politi G., a cura di., *L'età degli Asburgo di Spagna (1535 - 1707)*, Storia di Cremona, Bolis, Bergamo 2006, pp.478-511.

Buzzi F., *Cultura e spiritualità Borromaica tra Cinque e Seicento : atti delle giornate di studio 25-26 novembre 2005*, Biblioteca Ambrosiana (Studia borromaica) , Milano 2006.

Cervini F., *Pio V, Vasari e l'arte "medievale"*, in Cervini F., Spantigati C., *Il tempo di Pio V, Pio V nel tempo : atti del convegno internazionale di studi*, Bosco Marengo - Alessandria, 11 - 13 marzo 2004, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2006, pp.193-208.

Christiansen K., *Tintoretto's 'Christ mocked'*, in "The Burlington magazine", 148.2006, 1244, pp.767-771

Conticelli V., *Lo Studiolo di Francesco I*, in Francini C., Palazzo Vecchio, Silvana ed., Cinisello Balsamo 2006, 250-257.

Conticelli V., *Lo studiolo di Francesco I e l'alchimia : nuovi contributi storici e iconologici con un carteggio in appendice (1563-1581)*, in Morel Ph., a cura di., *L'art de la Renaissance entre science et magie*, Somogy Éd. d'Art, Parigi 2006, 207-268.

Dieter B., *Astrologia come scienza politica : il cielo notturno della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo*, in Morel a cura di., *L'art de la Renaissance entre science et magie*, Paris 2006.

Ebert-Schifferer S., "*Blitz, Mond, Liecht-Kerze, Feuer*": *Sandrart als Maler von Nachtstücken*, in Ebert-Schifferer S., a cura di., *Joachim Von Sandrart : ein europäischer Künstler und Theoretiker zwischen Italien und Deutschland* ; Akten des Internationalen Studientages der Bibliotheca Hertziana, Rom, 3. - 4. April 2006, Hirmer, Monaco 2009.

Federici Vescovini G., *Biagio Pelacani da Parma e l'impostazione gnoseologica delle sue Questioni di prospettiva*, in *Le teorie della luce e della visione dal IX al XV secolo : studi sulla prospettiva medievale e altri scritti* Morlacchi Editore, 2006, p.319 e ss.

Gentili A., *Paesaggio della meditazione e paesaggio dell'emozione nella pittura veneziana fra Quattrocento e Cinquecento*, in Cappelletti A., *Archivi dello sguardo*, Quaderni degli Annali dell'Università di Ferrara / Sezione storia ; 4, Firenze 2006, 17-39.

Lemaire G. G., *Le noir*, Hazan, Paris 2006

Lucco M., a cura di., *Antonello da Messina, catalogo dell'esposizione*, Roma, Scuderie del Quirinale, 18 marzo 2006 – 25 giugno 2006, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo Milano 2006.

Lugli A., *Arte e meraviglia : scritti sparsi 1974 - 1995.*, Allemandi, Torino 2006

Guazzoni V., *Pittura come poesia : il grande secolo dell'arte cremonese*, in Politi G., Andreozzi D., a cura di., *L'età degli Asburgo di Spagna (1535 - 1707)*, Bolis Edizioni, Azzano San Paolo (Bergamo) 2006, pp.350-415.

Pozzi M., Mattioda E., *Giorgio Vasari storico e critico*, Olschki, Firenze 2006

Röttgen H., *Modello storico, modus e stile : il ritorno dell'età paleocristiana attorno al 1600*, in Tosini P., a cura di., *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, Roma 2009.

Spera L., Il recupero dei monumenti per la restituzione del cristianesimo antico nell'opera di Cesare Baronio, in Tosini P., a cura di., *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, Roma 2009, pp.69-86.

Sinisgalli R., *Il Nuovo De Pictura di Leon Battista Alberti*, Kappa editore, Roma 2006

Tartuferi A., Parenti D., Lorenzo Monaco: dalla tradizione giottesca al Rinascimento, Giunti, Firenze 2006.

Vasoli C., Ludovico Castelvetro e la fortuna cinquecentesca della Poetica di Aristotele, in Firpo M., Mongini G., Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento, Olschki, Firenze 2008, pp. 1-24.

Viladesau R., *The beauty of the cross : the passion of Christ in theology and the arts, from the catacombs to the eve of the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford 2006.

Zamperini A., Gli affreschi della Sala sinodale. I paesaggi di Domenico Brusasorci per Agostino Valier, in Zivelonghi G., a cura di., *La Cattedrale di Verona tra storia e arte*, Verona 2006, pp.181-201.

Zamperini A., "Un quadro autentico di Domenico Brusasorci" e altre cose: note per la committenza veronese tra Cinque e Seicento in Brugnoli A., Varanini G. M. a cura di., *Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli "Magna Verona vale"*, La Grafica editrice, Verona 2008, pp.391-404.

Dal Pozzolo E.M., *Domenico Brusasorci e Agostino Valier a Roma nel 1564*, in Brugnoli A., Varanini G. M. a cura di., *Studi in onore di Pierpaolo Brugnoli "Magna Verona vale"*, La Grafica editrice, Verona 2008, pp.405-412.

Viladesau R., *The beauty of the cross : the passion of Christ in theology and the arts from the catacombs to the eve of the Renaissance*, Oxford University Press, Oxford 2006.

2007

Ballarin A., Jacopo Bassano: *L'Annunzio ad Abramo della partenza per Canaan* Giusti del Giardino, "Artibus et Historiae", n.56, anno 2007, pp.33-48

Bareggi F., *Libri e letture per laici nella Milano borromaica* in Zardin D., Frosio M. L., *Milano borromaica : atelier culturale della Controriforma*, Studia borromaica , n.21, 2007.

Boccardo P., *L'attività di Giovanni Battista Castello il Bergamasco a Genova : un artista e la sua cultura tra Roma e Fontainebleau*, in Luca Cambiaso, 2007, op. cit., pp.85-111.

Boccardo P., Boggero F., Di Fabio C., Magnani L., *Luca Cambiaso: un maestro del Cinquecento europeo*, catalogo dell'esposizione, Musei di Strada Nuova – Palazzo Rosso, Genova, 3 marzo – 8 luglio 2007, Silvana Editoriale, Milano 2007.

Bora G., *Cambiaso "lombardo"*, in Boccardo P., Boggero F., Di Fabio C., Magnani L., a cura di., *Luca Cambiaso : un maestro del Cinquecento*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2007, pp.131-139.

Conticelli V., *Acqua e fuoco : fonti iconografiche e testuali per due pareti dello Studiolo di Francesco I*, in Carrara E., Ginzburg S., *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Edizioni della Normale, Pisa 2007, pp.397-419.

Cortenova G., *Il settimo splendore : la modernità della Malinconia*, catalogo dell' esposizione, Palazzo della Ragione, Verona, 2007-03-25/07-29, Marsilio, Venezia 2007.

Papasogli B., *L' espace intérieur entre littérature et peinture : le seuil et la vision*, in Deckoninck R., a cura di., *Emblemata sacra : rhétorique et herméneutique du discours sacré dans la littérature en images*, Brepols, Turnhout 2007, pp.253-266.

Di Fabio C., *Precisazioni sul "Bergamasco" nella cappella Grimaldi in San Francesco di Castelletto*, in *Luca Cambiaso : ricerche e restauri ; atti del convegno ; Moneglia (Genova)*, 11 - 12 maggio 2007, Genova 2009, pp.185-204

Emiliani A., *Torquato Tasso : tra parlar disgiunto e dipendenza di sensi : un modello didattico per la comprensione dell'ultima stagione di Tiziano*, in Puppi L., *Tiziano*, Milano 2007, pp. 69-75.

Fara G. M., *Albrecht Dürer : Originali copie e derivazioni*, Leo S. Olschki, Firenze 2007.
Galzigna L., *Luce e colori : Tra metafisica, fisica e pittura*, in Atti e Memorie dell'Accademia galileiana di scienze lettere ed arti di Padova, anno accademico 2006-2007 – CCCCVIII dalla Fondazione, Vol.CXIX – Parte III, Padova, 2007.

Ferretti F., *Gli esordi dello "stil pietoso" di Angelo Grillo*, in Doglio L., Delcorno C., *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, Mulino, Bologna 2007, pp.107-139.

Gentile G., *Il contributo di Carlo Borromeo e l'epoca barocca*, in Zaccon G. M., Ghiberti G., a cura di., *Guardare la Sindone: Cinquecento anni di liturgia sindonica*, "Studia Taurinensia" n.23, Effatà Editrice, Torino 2007, pp.128-160

Gutierrez F. G., *San Ignacio de Loyola, su vida y su obra reflejadas en el arte*, Boletín de Bellas artes, XXXV, Sevilla 2007.

Herrshman Fiore K., a cura di., *Dürer e l'Italia*, Catalogo dell'esposizione, Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo 2007 – 10 giugno 2007, Mondaori Electa, Milano 2007.

Herrshmann Fiore K., *Gli acquerelli di paesaggio di Dürer, prime 'vedute' nell'arte europea*, in Herrshman Fiore K., a cura di., *Dürer e l'Italia*, Catalogo dell'esposizione, Roma, Scuderie

del Quirinale, 10 marzo 2007 – 10 giugno 2007, Mondaori Electa, Milano 2007, pp.191-192.

Herrshman Fiore K., *Riflessi di Dürer nell'arte italiana del Cinquecento*, in Herrshman Fiore K., a cura di., *Dürer e l'Italia*, Catalogo dell'esposizione, Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo 2007 – 10 giugno 2007, Mondaori Electa, Milano 2007, pp.267-269.

Koreny F., *Dürer: l'uomo e la natura : "Cosa però sia la bellezza io non lo so"*, in Herrshman Fiore K., a cura di., *Dürer e l'Italia*, Catalogo dell'esposizione, Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo 2007 – 10 giugno 2007, Mondaori Electa, Milano 2007, pp.187-190.

Magnani L., *Carezze : immagini e conoscenza tattile del divino*, in Stagno L., *La conoscenza del divino attraverso i sensi tra XV e XVIII secolo* ; atti del convegno; Genova, Palazzo Balbi Cattaneo, 21 - 22 maggio 2007, Microart's, Recco 2009.

Magnani L., *Figura, movimento, segno pittorico nell'opera di Luca Cambiaso*, in Magnani L., Rossini G., a cura di., *La "maniera" di Luca Cambiaso: confronti, spazio decorativo, tecniche*, atti del convegno Genova 29-30 giugno 2007, San Giorgio editrice, Genova 2008, pp. 9-33.

Magnani L., *La "Maniera" di luca Cambiaso, confronti, spazio decorativo, tecniche*, atti del convegno, Genova, 29 - 30 giugno 2007, San Giorgio Editrice, Genova 2008

Marinelli S., *Diversi aspetti di Domenico Brusaporci, "Artibus et historiae"*, n.55, anno 2007, parte I, pp. 99-104.

Nickel H., *The Sun, the Moon, and an Eclipse: Observations on "The Crucifixion with the Virgin and Saint John"*, by Hendrick Ter Brugghen in Metropolitan Museum Journal, Vol. 42 2007, pp. 121-124.

Nova A., *Il libro del vento : rappresentare l'invisibile*, Marietti 1820, Genova 2007.

Richards J., *Fouquet and the Trecento*, in Zeitschrift für Kunstgeschichte, 70. Bd., H. 4 2007, pp. 449-472.

Rosenthal S., *Black Paintings: Robert Rauschenberg, Ad Reinhardt, Mark Rothko, Frank Stella, Hatje Cantz*, 2007.

Rowley N., *Pittura di luce: genèse d'une notion*, Studiolo, 5, 2007.

Seifertova H., *Painting on stone: an artistic experiment in the 16th and early 17th Century*, Praga 2007.

Sorce F., *Vincoli del formalismo : la storia dell'arte e il problema della forma*, in "Vincoli", 2009, pp.415-433.

Spiriti A., *Luca Cambiaso e la pittura milanese di pieno Cinquecento e di primo Seicento : problemi e ipotesi*, in Magnani L., Rossini G., a cura di., *La "Maniera" di Luca Cambiaso : confronti, spazio decorativo, tecniche* ; atti del convegno, Genova, 29 - 30 giugno 2007, San Giorgio Editrice, Genova 2008, pp.175-185.

Stagno L., *La conoscenza del divino attraverso i sensi tra XV e XVIII secolo*; atti del convegno; Genova, Palazzo Balbi Cattaneo, 21 - 22 maggio 2007, Microart's, Recco 2009.

Tega W., *Filologie e filosofie simboliche della prima età moderna*, in Angelini A., Caye P., *Il pensiero simbolico nella prima età moderna*, Olschki, Firenze 2007, pp.119-149.

Treherne M., *Pictorial Space and Sacred Time: Tasso's "Lagrime della Beata Vergine" and the Experience of Religious Art in the Counter-Reformation*, in "Italian Studies", 1, 2007, pp.5-25.

Vercelloni V., *Cronologia del museo*, Jaca Books, Milano 2007.

Zardin D., *Milano borromaico : atelier culturale della Controriforma*; atti delle giornate di studio, 24 - 25 novembre 2006, Biblioteca Ambrosiana, Milano 2007.

2008

Ambrosini A., *Immaginazione visiva e conoscenza : Teoria della visione e pratica figurativa nei trattati di Leon Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti, Leonardo da Vinci*, Plus-Pisa University Press, Pisa 2008.

Canova L., *La notte oltre la materia : Mark Rothko e Beato Angelico*, in Zuccari A., a cura di., *Angelicus pictor : ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico*, Skira, Milano 2008, pp.293-307.

Caroli F., *Alle origini della linea d'ombra dell'arte lombarda*, in Schianchi L. F., a cura di., *Correggio*, Skira, Milano 2008, pp.225-229.

Cipriani G., *La mente di un inquisitore. Agostino Valier e l'Opusculum De cautione abbidenda in edendis libris*, Nicomp, Firenze 2008.

Ekserdijan D., *Antonio da Correggio pittore "singularissimo" e "la maniera moderna"*, in Schianchi L. F., a cura di., *Correggio*, Skira, Milano 2008, pp.141-145.

Esquier F., *Les Marges de la Nuit di Baldine Saint-Girons* (recensione), in "Revue Philosophique de la France et de l'Étranger", n.1, 2008, pp. 99-100.

Gentili A., *Il prudente dissenso di Tiziano : dipingere di religione negli anni del disciplinamento*, in Ferino-Pagden S., Nepi Scirè G., a cura di., *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, Marsilio, Venezia 2008, pp.239-245.

Gellini G., *Light art : considerazioni per un archivio dedicato all'arte della luce*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna 2008.

Husband T. B., *The art of illumination : the Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, duc de Berry*, The Metropolitan Museum of Art, New York, Yale University 291 Press, New Haven and London, 2008.

Luperini L., *L'ottica di Leonardo tra Alhazen e Keplero*, Catalogo della Sala di ottica del Museo Leonardiano di Vinci, titolo parallelo: *Leonardo's optics from Alhazen to Kepler* ; catalogue of the Optics Room of the Museo Leonardiano at Vinci , ed. Skira, Milano 2008.

Mozzarelli G., *Antico regime e modernità*, Bulzoni, Roma 2008.

Neumeister M., *Adam Elsheimer und die tradition des niederländischen Nachtstücks*, in Thielemann A., a cura di., *Adam Elsheimer in Rom : Werk – Kontext – Wirkung*, Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Band 23, Hirmer Verlag, Monaco 2008.

Pasti S., *L'influenza di Sebastiano sulla produzione figurativa postconciliare*, in Strinati C., Lindemann B.W., Contini R., *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, Motta, Milano 2008, pp.59-65.

Pastoureau M., *Nero : storia di un colore*, trad. a cura di Monica Fiorini, Ponte delle Grazie, Milano 2008 (ed. originale, *Noir : histoire d'une couleur*, Beaux Lires, 2008).

Strinati C., Lindemann B. W., Contini R., *Sebastiano del Piombo 1485 – 1547*: Museo Nazionale del Palazzo di Venezia – Roma; 08-02-2008 – 18-05-2008.

Terreni A., *Doria, Pellegro*, “Dizionario Biografico dei Liguri”, VII, Genova 2008, pp. 409-418.

Terreni A., *Le relazioni politiche ed economiche degli hombres de negocios genovesi con le élites milanesi nella seconda metà del Cinquecento* in “Archeion” - Archivio di Stato di Milano,

Thielemann A., a cura di., *Adam Elsheimer in Rom : Werk – Kontext – Wirkung*, Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, Band 23, Hirmer Verlag, Monaco 2008.

Tosini P., *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, Gangemi, Roma 2009, pp.111-142.

Valdivieso E., *Pedro de Campaña*, Fundación Sevillana Endesa, 2008.

Vargiu L., *Incroci ermeneutici : Betti, Sedlmayr e l'interpretazione dell'opera d'arte*, Aesthetica Print, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2008.

Vasoli C., *Ludovico Castelvetro e la fortuna cinquecentesca della Poetica di Aristotele*, in *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, Firenze, Olschki.2008, pp.1-24.

Zamperini A., *Il ritratto di Adriano Valerini : prime note su Vasari e la critica artistica veronese*, Verona 2008.

Zamperini A., *"Un quadro autentico di Domenico Brusasorci" e altre cose: note per la committenza veronese tra Cinque e Seicento*, "Magna Verona vale", 2008, pp. 391-404.

Zamperini A., *Committenze "periferiche" a Verona nella seconda metà del Cinquecento: un primo profilo per clienti e artisti*, Atti Acc. Rov. Agiati, 258. 2008, pp.380 e ss..

2009

Accademia di Scienze e di Lettere, *Luca Cambiaso : ricerche e restauri*, atti del convegno, Moneglia, 11 - 12 maggio 2007, Genova 2009.

Bora G., *Manierismo cremonese*, in Fiorio M. T., Terraroli V., *Lombardia manierista*, Skira, Milano 2009, pp. 155-193

Boggero F., *Luca e Orazio Cambiaso a Loano*, in AA. VV., *Luca Cambiaso: ricerche e restauri*; atti del convegno ; Moneglia (GE), 11 - 12 maggio, Genova 2009, pp.205-218.

Cabantous A., *Histoire de la nuit: XVIIe–XVIIIe siècle*, Fayard, Paris 2009.

Carruthers M., *"Thinking in images" : the spatial and visual requirements of cognition and recollection in medieval psychology*, in Cherry J., Payne A., *Signs and symbols*, Tyas, Donington 2009.

Celada Ballanti R., *Pensiero religioso liberale : lineamenti, figure, prospettive*, Morcelliana, Brescia 2009.

Dallas D. G. II., *Seeing and Being Seen in the Later Medieval World: Optics, Theology and Religious Life*, Cambridge University Press 2009.

Decker J. R., *The Technology of Salvation and the Art of Geerten Tot Sin Jans*, Ashgate publishing company, 2009.

Fabbri S., *Inquisizione, esorcismi e caccia alle streghe a Pisa alla metà del Seicento. Genesi e collezionismo delle Stregonerie di Salvator Rosa*, in Ebert-Schifferer S., Langdon H., Volpi C., *Salvator Rosa e il*

suo tempo 1615-1673, convegno internazionale 12-13 gennaio 2009, Campisano editore, Roma 2010, pp.159-168.

Herklotz I., *Alfonso Chacón e le gallerie dei ritratti nell'età della controriforma*, in Tosini P., *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, Gangemi, Roma 2009, pp.111-142.

Israëls, M., a cura di., *Sassetta: the Borgo San Sepolcro Altarpiece*, 2 vols., Villa I Tatti, n.25, Florence & Leiden, 2009, vol. 1, pp. 337-341; vol. 2, pp. 412-417.

Lenzi M., Maierù A., a cura di., *Discussioni sul nulla tra Medioevo ed età moderna*, Olschki, Firenze 2009.

Maino M., *Dispositivi illuminotecnici e spettacolo a Vicenza: l'Accademia Olimpica, l'inaugurazione del teatro e gli influssi sul contesto spettacolare (1555-1656)*, Tesi di dottorato, sotto la supervisione di Cristina Grazioli, Università degli Studi di Padova Dipartimento di Storia delle Arti visive e della Musica, 2009.

Raff T., *Überlegungen zur Methode der Materialikonologie : Rozważania na temat metody ikonologii materiału*, in Lipińska A., a cura di., *Materiał rzeźby*, Wrocław 2009, pp.217-218

Raggio O., *La passione per le cose : collezionismo e paradigmi interpretativi*, in Giarrizzo G., Pafumipp S., *Oggetti, uomini, idee*, Pisa 2009, pp.47-52

Seib G., *Grabmale aus Holz und Metall: Materialikonographie und Materialikonologie*, in AA.VV., *Grabkultur in Deutschland*, Berlino 2009, pp.379-394.

Sorce F., *Vincoli del formalismo : la storia dell'arte e il problema della forma*, in "Vincoli", 2009, pp.415-433.

Valenti P., *Lucio Fontana: in dialogo con lo spazio : opere ambientali e collaborazioni architettoniche, 1946-1968*, De Ferrari, Genova 2009.

Vannugli A., *La collezione del segretario Juan de Lezcano : Borgia, Caravaggio, Reni e altri nella quadreria di un funzionario spagnolo nell'Italia del primo Seicento*, Bardi, Roma 2009.

Gorner V., Thorston Moll F., *Back to Black: Black in Current Painting*, Kehrer Verlag, 2009.

Zeri F., *Pittura su pietra*, in Bona Castellotti M., *Pietra dipinta: tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, Motta Milano 2009.

2010

AA.VV., *Museo di Castelvecchio : catalogo generale dei dipinti e delle miniature delle collezioni civiche veronesi*, 2 vol., Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2010.

Ainsworth M. W., *Man, Myth, and sensual pleasures : Jan Gossaert's Renaissance, the complete works*, The metropolitan museum of arts, Yale University press, New York, New heaven, London, 2010.

Bas A. M., *The Hydraulics of Imagination: Fantastical Fountains in the Drawing Books of Jacopo Bellini*, in Bredekamp H., Kruse C., Schneider P., a cura di., *Imagination und Repräsentation. Zwei Bildsphären der Frühen Neuzeit*, 2010, pp.149-160.

Belting H., *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente* (2008), Bollati Boringhieri, Torino 2010, pp. 220-230.

Cappellini M. R., *Sulle tracce del sogno dell'uomo : a colloquio con Raimon Panikkar tra tradizioni e pensiero contemporaneo*, Mimesis, Milano-Udine 2010.

Cardillo A., *Giovanni da Falgano, Libro della Altezza del dire : per l'edizione del volgarizzamento del Perì hypsus de ps. Longino*, in Giulio R., Salvatore D., Sapienza A., a cura di., *Macramé. Studi sulla letteratura e le arti*, tomo I, Liguori, Napoli 2010.

Cavaliere F., Comincini M., *Oltre i Piazze "Quaderni museo civico di Lodi"*, ed.Bolis, in Azzano San Paolo, 2010.

De Marchi, A. *Il polittico di Sassetta per San Francesco a Sansepolcro perlustrato*, "Prospettiva" 139-140, 2010, pp. 115-130.

Dossi M., *"Venere nella fucina di Vulcano" di Felice Brusaporci: un nuovo tassello per la galleria di Cornelis Van der Geest*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", (2010-2012), pp. 541-550.

Dubourg Glatigny P., *Représenter l'ombre au XVI^e siècle : voir, savoir et dessiner*, in Hochmann M., Jacquot D., a cura di., *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, Publications de l'École Pratique des Hautes Études, Paris, Genève, 2010 pp.231-255.

Fernetti F., *Verso un censimento dei dipinti cinquecenteschi su pietra o lavagna*, in Sebastiano del Piombo e la cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale, a cura di Santiago Arroyo Esteban, Bruno Marocchini e Claudio Seccaroni, Firenze 2010, pp.54-57.

Franco M. T., *"Al trapassar del giorno": il Sileno di Francesco Pona*, Ombre corte, Verona 2010.

Fusaro D., *Essere senza tempo : accelerazione della storia e della vita*, con prefazione di Andrea Tagliapietra, Bompiani Milano 2010.

Giovanni della Croce, *Tutte le opere*, a cura Pier Luigi Boracco, Bompiani, Milano 2010.

Greco Grassilli A., *Lorenzo Garbieri e la commissione per Sant'Antonio Abate in Milano : notizie biografiche e artistiche*, Atti e memorie : Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna, 60. 2009 (2010), pp.189-224.

Natali A., *Modelli eventuali, in Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, catalogo dell'esposizione, Galleria Palatina, Palazzo Pitti ; Galleria degli Uffizi 22 maggio - 17 ottobre 2010, Sillabe, Livorno 2010, pp.12-17.

Panikkar R., *Visione trinitaria e cosmoteandrica: Dio - uomo – cosmo*, Jaca Books, Genova 2010.

Pavesi M., *Una fagellazione di Figino al Prado*, in "Nuovi Studi", n.15, 2010, pp.191-215.

Rowley N., *La pittura di luce à Florence au Quattrocento : une lumière poétique ou scientifique?*, in Hochmann M., Jacquart D., a cura di., *Lumière et vision dans les sciences et dans les arts*, Publications de l'École Pratique des Hautes Études, Paris, Genève, 2010, pp. 137-148.

Stagno L., *Vanitas : percorsi iconografici nell'arte genovese tra Cinquecento ed età barocca*, De Luce Editori d'Arte, 2010.

Tanzi M., *Il crepuscolo degli eccentrici a Cremona*, in *Prospettiva*, 134/135, 2009(2010)-2011, pp.25-51.

Tosini P., *New documents for the chronology and patronage of the cappella del Rosario in S. Maria sopra Minerva, Rome*, in "The Burlington Magazine", Vol. 152, No. 1289 (August 2010), pp. 517-522

2011

Arasse D., *Space and light at the origin in modern painting: from Alberti to Leonardo*, Menu M., *Leonardo da Vinci's technical practice, paintings, drawings and influence; ... exhibition "Leonardo da Vinci. Painter at the court of Milan" at the National Gallery of London. 9 november 2011 - 5 february 2012*, Londra 2011.

Aikema B., *l'Ecce Homo di Lorenzo Lotto*, in "Artibus et Historiae", Vol. 34, No. 68, Papers dedicated to Peter Humfrey: part II (2013), pp. 29-37

Alberti L. B., *De pictura (redazione volgare)*, a cura di Lucia Bertolini, Polistampa, Firenze 2011.

Bertolini L., *Introduzione a Alberti L. B., De pictura (redazione volgare)*, a cura di Lucia Bertolini, Polistampa, Firenze 2011.

Calí M., *Aggiunte ai notturni di Luca Cambiaso*, in Vargas, Migliaccio, Causa, a cura di., *Scritti in onore di Marina Causa Picone*, Arte Tipografica Editrice, Napoli, 2011, pp.207-216.

Campione F. P., *La regola del capriccio : all'origine di un'idea estetica*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2011.

Collareta M., *In spirito e verità*, in Federico Villa G. C., a cura di., *Lorenzo Lotto*, catalogo dell'esposizione di Roma, Scuderie del Quirinale, 2 marzo – 12 giugno 2011, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011.

Damian V., *Luca Cambiaso (1527-1585): trois nocturnes redécouverts*, Galerie Canesso, Paris 2006 (ed. originale 2004).

Koslofsky C., *Evening's Empire: a history of the night in early modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2011

Lodi S., *Cappella del Rosario*, in Marini P., a cura di., *La Basilica di Santa Anastasia a Verona*, Banco Popolare, Gruppo Bancario, Verona 2011, pp.163-169.

Lucas-Fiorato C., *Mer en tempête entre images et textes italiens : du signe à la chose*, in Peyrebonne N. Et Renoux-Caron P., *Le milieu naturelle en Espagne et Italie*, ed. Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, pp.157-169.

Maffei R., *Il sole e la luna disegni di astronomia e di cosmologia : disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*; 9, catalogo dell'esposizione, Milano, Sacrestia del Bramante nel complesso monumentale delle Grazie, e Milano, Biblioteca-Pinacoteca-Accademia Ambrosiana, 13 settembre 2011 - 11 dicembre 2011, ed. De Agostini, Novara 2011.

Magnani L., *La fatica di vedere: guardare nel quadro, guardare dal quadro*, in Rossi A., Li Vigni I., Arecco D., a cura di., *Oltre lo sguardo. La fisiognomica e lo studio della natura umana*, Mimesis, Milano – Udine 2011, pp. 221- 233.

Neil G. de., *Poetics of wonder : testimonies of the new Christian miracles in the late antique Latin world*, Brepols, Turnhout 2011.

Niccoli O., *Vedere con gli occhi del cuore : alle origini del potere delle immagini*, Roma-Bari, Laterza 2011.

Olzewsky E. J., *How Leonardo invented the sfumato*, in Source, 31, 2011, 1; 4-9.

Pacelli V., *Il martirio di Sant'Orsola di Caravaggio per Marcantonio Doria, ovvero una renovatio iconografica*, Paparo, Napoli 2011

Pavesi M., *Un dipinto di Antonio Campi alla Pinacoteca Vaticana*, in "Arte lombarda", 161, 2011, pp. 40-48.

Puglisi C., Barcham W., a cura di., *Passion in Venice: Crivelli to Tintoretto and Veronese; The Man of Sorrows in Venetian Art*, catalogo dell'esposizione, New York e Londra, Museum of Biblical Art in association with D. Giles, 2011, pp.19-20.

Ruiz Manero J. M., *Los Bassano en España, Fundación Universitaria Española*, Seminario de Arte e Iconografía "Marqués de Lozoya", Madrid 2011.

Tordella P. G., *Geometria dell'ombra e tempo poetico. Sui disegni del Guercino*, in "Rivista d'arte: periodico internazionale di storia dell'arte medievale e moderna", 2011, pp.131-153.

Valerio V., *Piero della Francesca's Sky in The Dream of Constantine*, in Corsini E. M., *The Inspiration of Astronomical Phenomena*, VI ASP Conference Series, Vol. 44, Astronomical Society of the Pacific, 2011.

Zamperini A., *Girolamo Giuliani e Marcantonio Pellegrini a San Bernardino di Verona : due commissioni (e due iconografie) per Bernardino India*, in "Venezia Cinquecento", 20.2010 (2011), 39, pp.111-137.

2012

Agostini M., Baldissin Molli G., a cura di., *Gian Matteo Giberti (1495 - 1543)*, atti del Convegno di studi, Biblos, Cittadella (Padova) 2012.

Agostini M., *L'altare e il tabernacolo del vescovo Giberti nella cappella grande del duomo di Verona*, in Agostini M., Baldissin Molli G., a cura di., *Gian Matteo Giberti (1495 - 1543)*, Cittadella (PD) 2012, pp.147-153

Antonini L., *Carteggio inedito di Agostino Valier vescovo di Verona (7 maggio 1583-2 ottobre 1584)*, Archivio storico Curia diocesana, Verona 2012.

Ardissino E., Selmi E., *Un contributo per la teoresi delle 'immagini sacre' nella trattatistica figurativa del Cinquecento*, in Selmi E., a cura di., *Visibile teologia*, roma 2012, pp.285-308,

Bianchi L., *Volgarizzare Aristotele: per chi?*, in "Freiburger Zeitschrift für Philosophie und Theologie", 59/2 (2012), pp. 480-495.

Bianchi L., *Per una storia dell'aristotelismo 'volgare' nel Rinascimento: problemi e prospettive di ricerca*, in "Bruniana & Campanelliana", n. 15, 2009, pp.367-385.

Borja F. L., *El patriarca Ribera y el uso del arte a finales del siglo XVI en Valencia*, in Callado Estela E., Navarro Sorní M., a cura di., *El patriarca Ribera y su tiempo: religión, cultura y política en la Edad Moderna*, Valencia 2012, pp.591-608.

Brusati C., Clifton J., Melion W. S., *The authority of the word : reflecting on image and text in northern Europe, 1400 - 1700* ; Emory University, Lovis Corinth Colloquia III, Brill, Leiden 2012.

Butti De Lima P., *Il piacere delle immagini*, Olschki, Firenze 2012.

Collomb A-L., *Splendeurs d'Italie : la peinture sur pierre à la Renaissance*, Tours 2012.

Cieri Via C., *Sebastiano del Piombo e la Pietà di Ubeda tra narrazione e devozione*, in "Konsthistorisk tidskrift", 81, 2012, pp. 262-269.

Elsner J., Lorenz K., *The genesis of iconology*, in "Critical inquiry", 2012, pp.483-512.

Franco M.T., *Il secolo inquieto : appunti e note attorno alla storia della Chiesa e della vita religiosa a Verona al tempo di Cristoforo Sorte* in Salgaro S., a cura di., *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, Bologna 2012, pp.145-200.

Furlotti B., *A Renaissance baron and his possessions : Paolo Giordano I Orsini, Duke of Bracciano (1541 - 1585)*, Brepols, Turnhout 2012.

Hutson J. L., *"Un modo più chiaro" : Francesco Scannelli and the physiology of style*, in "Storia dell'arte", 2012, pp.95-124.

Giunta F., *Il Predicatore di Francesco Panigarola: un nuovo modello di eloquenza sacra per il seicento*, in "Acta Neophilologica", vol.45, 2012.

Gründler H., *"Orrore, terrore, timore" : Vasari und das Erhabene* in Eck C. van., Brussels S., Delbeke M., Pieters J., a cura di., *Translation of the sublime : the early modern reception and dissemination of Longinus' "Peri Hupsous" in rhetoric, the visual arts, architecture and the theatre*, Brill, Leiden 2012, pp.83-116.

Hutson J. L., *"Un modo più chiaro" : Francesco Scannelli and the physiology of style*, in "Storia dell'arte", 2012, pp.95-124

Marchi G.P., *Umanisti a Verona al tempo del vescovo Giberti*, in Agostini M., Baldissin Molli G., *Gian Matteo Giberti (1495-1543) : atti del Convegno di studi*, Baldissin Molli, Biblos, Cittadella 2012, p. 89-97.

Melion S. W., *Ut pictura meditatio : the meditative image in Northern art, 1500 – 1700*, Emory University, Lovis Corinth Colloquia II, Brepols, Turnhout 2012.

Molteni M., *Il Prattico e il Pictor*, in Salgaro S., a cura di., *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, Bologna 2012, pp.274-275.

Olivato L., *Michele Sanmicheli e il riassetto architettonico della cappella grande del duomo di Verona*, in Agostini M., Baldissin Molli G., a cura di., *Gian Matteo Giberti (1495 - 1543)*, Cittadella (PD) 2012, pp.141-146.

Petersen N. H., *The Quarant'ore : early modern ritual and performativity*, in Gillgren P., Snickare M., *Performativity and performance in Baroque Rome*, Farnham 2012, pp.115-133.

Salgaro S., a cura di., *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, Bologna 2012,

Sapir I., *Ténèbres sans leçons: esthétique et épistémologie de la peinture ténébriste romaine 1595 – 1610*, Lang, Bern 2012.

Vacchelli M., *Per un'ermeneutica simbolica : tra filosofia, religione e poesia*, Simple, Macerata 2012.

Wagner C., Jehle O., *Albrecht Altdorfer : Kunst als zweite Natur*, Schnell Schneider, Regensburg 2012.

Zamperini A., *Lo specchio della riforma : gli interventi sull'architettura religiosa di Giberti attraverso i verbali delle visite pastorali*, in Agostini M., Baldissin Molli G., a cura di., *Gian Matteo Giberti (1495 - 1543)*, Cittadella (PD) 2012, pp.163-176;

Zamperini A., *Tra Badile e i Brusasorci: Cristoforo Sorte e i richiedenti asilo della bottega degli amici*, in Salgaro S., a cura di., *Cristoforo Sorte e il suo tempo*, Bologna 2012, pp.413-441

2013

Bartoletti M., *Le confraternite di Savona nel caleidoscopio del tempo*, in Bartoletti M., a cura di., *Gli oratori delle Confraternite : un itinerario tra arte, fede e tradizione nel cuore di Savona*, Sagep, Genova 2013 pp.14-25.

Bell J., *Leonardo's 'prospettiva delle ombre' : another branch of non-linear perspective*, in *Leonardo da Vinci and optics*, Marsilio, Venezia 2013, pp.79-111.

Boubli L., *Studio e invenzione di Pedro Machuca e Alonso Berruguete disegnatori tra Italia e Spagna*, in Mozzati T., Natali A., Ferraris I., a cura di., *Norma e capriccio: spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo dell'esposizione, Giunti Firenze 2013, pp.146-155.

Burioni M., *La pittura come ombra della virtù : la casa di Vasari ad Arezzo e la Torrentiniana*, in Agosti B., Ginzburg Carignani S., Nova A., *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno, Firenze, Kunsthistorisches Institut, 26 - 28 aprile 2012, Marsilio, Venezia 2013, pp.195-202.

Cobianchi R., *Dall'Andata al Calvario" alla "Sequela Christi" : il Cristo portacroce nella pittura italiana del Trecento*, in "Iconographica", 12.2013, pp.83-93.

Colonnetti L., *Il segreto dei colori di Raffaello*, Il Corriere della sera, 9 aprile 2013.

Cuocco G., *Dentro l'immagine : natura, arte e prospettiva in Leonardo da Vinci*, Il Mulino, Bologna 2013.

Danesi Squarzina S., *La Collezione Giustiniani*, 3 voll., Einaudi Milano 2013.

Dekoninck R., *Between denial and exaltation : the materials of the miraculous images of the Virgin in the Southern Netherlands during the seventeenth century*, Netherlands Yearbook for History of Art, 62 (2013), pp. 148-175.

Ferrari S., Cottino A., "Milan... degli omini eccellenti oggi hai gli onori" in Ferrari S., Cottino A., *Forestieri a Milano : Riflessioni su Bramante e Leonardo alla corte di Ludovico il Moro*, Nomos, Busto Arsizio 2013.

García C., Checa Cremades F., "De la grandeza y variedad de la pintura que hay en esta casa": la colección pictórica de Felipe II en el Monasterio de El Escorial, in Checa Cremades F., a cura di., *De El Bosco a Tiziano : arte y maravilla en El Escorial*, catalogo dell'esposizione, Madrid, Palacio Reál, settembre 2013 – gennaio 2014, Patrimonio Nacional, Madrid 2013, pp.35-51.

Gell A., *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Clarendon Press, Oxford 2013.

Ghia F., Meroi F., a cura di., *Francesco Panigarola : predicazione, filosofia e teologia nel secondo Cinquecento*, Olschki, Firenze 2013.

Lines D. A., *Rethinking Renaissance Aristotelianism: Bernardo Segni's Ethica, the Florentine Academy, and the Vernacular in Sixteenth-Century Italy*, in "Renaissance Quarterly", vol.66, 2013, pp.824-865.

Maino M., *Il Teatro Olimpico di Vicenza tra visioni prospettiche e sguardo interiore : Ingegneri e le poetiche della luce tra Cinque e Seicento*, in Biblioteca teatrale : rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo, 2013, n. 107-108, pp. 109-126.

Martelli C., *Bartolomeo della Gatta : pittore e miniatore tra Arezzo, Roma e Urbino*, Firenze 2013

Lehmann A-S., Scholten F., Chapman H. P., a cura di., *Meanings in Materials, 1400-1800*, Brill, Leiden – Boston 2013

Lehmann A-S., *The matter of the medium : some tools for an art-theoretical interpretation of materials* in Anderson C., *Materials, practices, cultural logics, c. 1250 – 1750*, Manchester 2015, pp.21-41.

Lehmann A-S., *How materials make meaning*, in Lehmann A-S., Scholten F., Chapman H. P., a cura di., *Meanings in Materials, 1400-1800*, Brill, Leiden – Boston 2013, pp.7-25;

Jonckheere K., *Images of stone : the physicality of art and the image debates in the sixteenth century*, in “Nederlands kunsthistorisch jaarboek”, 62, 2012, pp.116-147.

Puppi L. Lonzi L., a cura di., *La notte di San Lorenzo, genesi, contesti, peripezie di un capolavoro di Tiziano*, Terraferma, Crocetta del Montello (Treviso) 2013.

Rabbi Bernard C., *Le Renaissance et le rêve: Bosch, Véronèse, Greco...*, catalogo dell'esposizione, Parigi, Musée du Luxembourg, 9 ottobre 2013 – 16 gennaio 2014, pp.29-33

Ribbat C., *Flickering Light: A History of Neon*, Reaktion, Londra 2013

Roccasecca P., *Dalla prospettiva dei pittori alla prospettiva dei matematici*, in *Il Contributo italiano alla storia del Pensiero – Scienze*, “Treccani” 2013.

Simon K., *Poetics of Blackness*, a Dissertation Submitted to the Division of Media and Communications of The European Graduate School in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, 2013.

Tanzi M., *Un Cristo nell'orto di Antonio Campi*, in “Kronos” 15, 2013, pp.219-225,

2014

Acidini Luchinat C., *Fenêtres, nuées et bulles*, in Cecchi A., Hersant Y., Rabbi Bernard C., *Le Renaissance et le rêve : Bosch, Véronèse, Greco...*, catalogo dell'esposizione, Parigi, Musée du Luxembourg, 9 ottobre 2013–16 gennaio 2014, Parigi 2014, pp.21-27.

Bennett G., *Johannes Fontana's Drawing for a Castellus Umbrarum*, Udine or Padua, c. 1415–20, in “Mediaevalia”, Volume 35, 2014, pp. 255-277.

Cappelletti F., Lemoine A., a cura di., *I bassifondi del barocco: la Roma del vizio e della miseria* ; catalogo dell'esposizione, Roma, Accademia di Francia, 7 ottobre 2014 – 18 gennaio 2015 ; Parigi, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 24 febbraio 24 294 maggio 2015, Officina libraria, Milano 2014.

Castelli De Angelis E., “Una bella e ingegnosa lumiera”: *La luce del fuoco negli allestimenti per le celebrazioni solenni del Seicento*, in Mondini D., Ivanovici V., a cura di., *Manipolare la luce in epoca premoderna*, Mendrisio Acad. Press, Mendrisio 2014 pp.155-170.

Cecchi A., Hersant Y., Rabbi Bernard C., *Le Renaissance et le rêve: Bosch, Véronèse, Greco...*, catalogo dell'esposizione, Parigi, Musée du Luxembourg, 9 ottobre 2013 –16 gennaio 2014, Parigi 2014.

Cecchi A., *Jacopo Ligozzì “pittore universalissimo”*, catalogo dell'esposizione, Firenze, Palazzo Pitti, 27 maggio 2014 - 28 settembre 2014, Sillabe editrice, Livorno, 2014.

Cecchi A., *Decorations and collections in Vasari's house in Arezzo and Florence*, in Wellington Gatha M., a cura di., *Giorgio Vasari and the birth of the museum*, Farnham Ashgate, 2014 pp.21-30.

Cerasuolo A., *Sebastiano e la tecnica della pittura su pietra: moventi modalità e fini di una invenzione di successo*, in *Sebastiano del Piombo e la pittura su pietra : il ritratto di Baccio Valori : restauro e ricerche*, Edizioni Firenze, 2014, pp.47-55.

Doglio M. L., *Scrivere di sacro : forme di letteratura religiosa dal Duecento al Settecento*, Ed. di storia e letteratura, Roma 2014.

Falciani C., Natali A., *Pontormo e Rosso Fiorentino : divergenti vie della maniera*, catalogo dell'esposizione Firenze , Palazzo Strozzi, 8 marzo – 20 luglio 2014, Mandragora, Firenze 2014.

Francalanza E., Capdeville V., *La Sociabilité en France et en Grande-Bretagne au Siècle des Lumières : L'émergence d'un nouveau modèle de société (Tomo 3) Les Espaces de sociabilité*, Edition Le Manuscrit, 2014.

Conlin J., *Big City, Bright Lights? Night Spaces in Paris and London, 1660-1820* in Capdeville V., Francalanza E., *La Sociabilité en France et en Grande-Bretagne au Siècle des Lumières : L'émergence d'un nouveau modèle de société (Vol. 3) Les Espaces de sociabilité*, Le Manuscrit 2014.

Gentili A., *Luci nella notte : il “martirio di San Lorenzo” di Tiziano*, in *Art e dossier*, 29.2014, 306, 70-75.

Goldin M., *Tutankhamon, Caravaggio e van Gogh : la sera e i notturni dagli egizi al Novecento*, catalogo dell'esposizione, Vicenza, Basilica Palladiana, 24 dicembre 2014 - 2 giugno 2015, Linea d'Ombra, Crocetta del Montello (Treviso), 2015.

Kleinert C., *Peter Paul Rubens (1577-1640) and his landscapes: idea on nature and art*, Brepolis, Turnhout 2014.

Lines D. A., introduzione a Lines D. A., Ruffini E., *Aristotele fatto volgare : Tradizione aristotelica e cultura volgare nel Rinascimento*, Edizioni ETS, Pisa 2014.

Hathaway B., *Marvels and commonplaces : Renaissance literary criticism*, New York 1968.

Mondini D., Ivanovici V., *Maniplate la luce in epoca premoderna : aspetti architettonici, artistici e filosofici*, Mendrisio Academy Press, Mendrisio 2014.

Natale M., *Bramantino : l'arte nuova del Rinascimento lombardo*, (catalogo della mostra di Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28. 09. 2014 - 11. 01. 2015), Skira, Milano 2014.

Natali A., *Tragitto del naturalismo nel Cinquecento fiorentino* in Giannotti A., , Pizzorusso C., a cura di., *Puro semplice e naturale nell'arte a Firenze tra Cinque e Seicento* Firenze 2014, pp.18-25.

Sgarbi M., Che cosa è la storia? : il "modello tecnico di Sperone Speroni", in Piaia G., Manova I., *Modernità e progresso : due idee guida nella storia del pensiero* Cleup, Padova 2014, pp.43-71.

Stumpo F., *Il nobile sogno del cavaliere Antonio Campi : storico, pittore, architetto e molto altro ; l'uomo del Rinascimento cremonese*, Cremona Libri, Cremona 2014.

Rabbi Bernard C., *François de Médicis, la vie et le rêve*, in Cecchi A., Hersant Y. Rabbi Bernard C., *Le Renaissance et le rêve : Bosch, Véronèse, Greco...*, catalogo dell'esposizione, Parigi, Musée du Luxembourg, 9 ottobre 2013–16 gennaio 2014, Parigi 2014, pp.40-47.

Raynaud D., *Optics and the rise of perspective : a study in network knowledge diffusion*, Bardwell, Oxford 2014.

Residori M., *"Mia oscura notte" : il tempo nelle rime e nella Sagrestia Nuova*, in Acidini C., Capretti E., Risaliti S., 1564 - 2014 Michelangelo, Roma 2014, pp.119-125.

Sanchez Ortiz A., *El vacío iluminado del negro*, in "Espacio Tiempo y Forma", Historia del Arte, VII serie, 2014, pp.295-316.

Steinhardt-Hirsch C., *Tra iconologia e teologia cassinese : la luce divina nella Notte del Correggio*, in "Artibus et historiae", 35. 2014, 69, pp.163-171.

Viladesau R., *The Pathos of the Cross : The Passion of Christ in Theology and the Arts. The Baroque Era*, Oxford University Press, New York 2014.

2015

Bonelli M., *Suggestioni agostiniane nel Cristo Morto di Rosso Fiorentino*, in "Arte cristiana", 2015, n.888, pp.199-206.

Dunlop A., Smith P. H., a cura di., *The matter of art, materials, practices, cultural logics*, c. 1250 – 1750, Manchester Univ. Press, 2015

Frosini F., Nova A., a cura di., *Leonardo da Vinci on nature : knowledge and representation*, Marsilio, Venezia 2015.

Gómez Ruiz L., *El Divino Morales*, catalogo dell'esposizione, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1 de octubre de 2015 - 10 de enero de 2016, Madrid 2015.

Lorizzo L., *Gerrit van Honthorst a Roma : ritratto dell'artista da giovane a confronto con la committenza*, in Natali A., a cura di., *Gherardo delle notti : quadri bizzarrissimi e cene allegre*, catalogo dell'esposizione, Firenze, Galleria degli Uffizi, 10 febbraio 2015 – 24 maggio 2015, Giunti, Firenze 2015, pp.90-101.

Montanari G., *Libri dipinti statue: rapporti e relazioni tra raccolte librerie, collezionismo e produzione artistica a Genova tra 16. e 17. Secolo*, De Ferrari, Genova University Press, 2015.

Papi G., a cura di., *Gherardo delle notti : quadri bizzarrissimi e cene allegre*, catalogo dell'esposizione, Firenze, Galleria degli Uffizi, 10 febbraio 2015 – 24 maggio 2015, Giunti, Firenze 2015.

Papi G., *Gerrit van Honthorst fra Italia e Olanda*, in Papi G., a cura di., *Gherardo delle notti : quadri bizzarrissimi e cene allegre*, catalogo dell'esposizione, Firenze, Galleria degli Uffizi, 10 febbraio 2015 – 24 maggio 2015, Giunti, Firenze 2015 pp.32-89.

Negruzzo S., *Le cardinal Augustin Valier, un humaniste au service de la Contre-réforme*, in “Seizième Siècle”, no.11 (2015), pp.259-273.

Patrizi E., *Pastoralità ed educazione : l'episcopato di Agostino Valier nella Verona post-tridentina (1565-1606)*, voll. I e II., Franco Angeli, Milano 2015.

Rainoldi V., *Agostino Valier : sensibilità religiosa e pittorica nel periodo posttridentino a Verona*, in Olivieri A., *La mano e l'inquisitore*, Padova 2015, pp.341-383, in particolare pp.356 e sgg.

Sandner I., *Veränderungen beim Unterzeichnen in Cranachs Werkstatt and die Arbeitsweise von Sohn Lucas*, in Sandner I., Heydenreich G., Smith-Contini H., a cura di., *Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder*, Beiträge des internationalen Symposiums vom 20. bis 22. März 2014 in Lutherstadt Wittenberg, Hirmer, München 2015, pp.128-141.

Sgarbi M., *Ludovico Dolce e la nascita della critica d'arte : Un momento della ricezione della poetica aristotelica nel Rinascimento*, “Rivista di estetica”, n.55, 2015, pp.163-182

Smith M., *From sight to light : the passage from ancient to modern optics*, Chicago University Press, Chicago 2015.

Stewart P. A. W., *Ritual viewing in the chapel of Corpus Christi : Bernardino Luini's Passion cycle at San Giorgio al Palazzo, Milan*, in DeSilva J. M. a cura di., *The sacralization of space and behavior in the early modern world*, Farnham 2015, pp.101-139.

Stowell S., *The spiritual language of art : medieval Christian themes in writings on art of the Italian Renaissance*, Brill, Leiden 2015.

Tosini P., *La committenza Boncompagni e Guastavillani nella chiesa dei Cappuccini a Frascati*, in "Prospettiva", Nn. 157/158 (gennaio/aprile 2015), pp. 132-141.

Treffer B., *Caravaggio e il sacro : dall'arte dell'inganno all'inganno dell'arte*, Herald Editore, Roma 2015.

Turconi Sormani M., *Le grandi Famiglie di Milano*, 2015.

Vannini M., *Storia della mistica occidentale*, Lettere, Firenze 2015.

Vecce C., *Leonardo e il 'Paragone' della natura*, in Frosini F., Nova A., a cura di., *Leonardo da Vinci on nature*, Marsilio, Venezia 2015, 183-205.

Vescovini F., *Biagio Pelacani da Parma*, Treccani, vol.82, 2015.

2016

Brotto D., *Il mito dell'ombra. Figure dell'oscurità nel contemporaneo*, in "Fata Morgana", n.29, 2016.

Chatzouli G., *The Byzantine epitaphioi of the Western Coast of the Black Sea : production, distribution, iconography, manufacturing technology and preventive conservation*, 2016.

Chen-Morris R., *Measuring shadows: Kepler's optics of invisibility*, The Pennsylvania State University Press, 2016.

Cristofori R. P., *Giovanni Battista Domenichi e Santa Maria in Vado: un committente «vigilantissimo» per Domenico Mona*, in "Museoinvita", 2016.

Deckoninck R., Delfosse A., *Sacer Horror: The Construction and Experience of the Sublime in the Jesuit Festivities of the Early Seventeenth-Century Southern Netherlands*, in "Journal of Historians of Netherlandish Art" Volume 8, Issue 2 (Summer 2016).

Di Lenardo I., "Paesi di foco" : *fortuna iconografica, gusto e circolazione della pittura di incendi tra Fiandre e Italia nel primo Cinquecento* in Benucci F., Caracausi A., Mocarelli L., Svalduz E., a cura di., *La città e il fuoco, : storia, memoria, architettura*, Roma 2016, pp.67-81.

Elcott N. M., *Artificial darkness : an obscure history of modern art and media*, University of Chicago Press, Chicago-London 2016.

Firpo M., Biferali F., *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Laterza, Bari 2016.

Graziani M., a cura di., *Trasparenze ed epifanie : quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, Firenze University Press, Firenze 2016.

Guzzi M., *L'umanità nascente*, Edizioni Paoline, Roma 2016.

Lakey C., *Scholastic aesthetics and the medieval "origins" of relief/ "rilievo"*, in Lehmann C., Gramaccini N., Rößler J., Dittelbach T., a cura di., *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip*, Bern 2016.

Lehmann C., Gramaccini N., Rößler J., Dittelbach T., a cura di., *Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip*, Bern 2016.

Lehtonen K., *Peri Hypsous in Translation: The Sublime in Sixteenth-Century Epic Theory*, in "Philological Quarterly" 95.3/4, (2016).

Lincoln M. D., *Sources for Gerrit van Honthorst's Italian nickname*, Source, vol.35, 3 , 2016, pp.244-249.

Magnani L., *Immagine, meditazione, visione*, in "Archivio italiano per la storia della pietà, n.29" a cura di Lauro Magnani, Roma 2016, pp.19-71.

Nova A., *Vasari e il ritratto*, in "Horti Hesperidum", 6 (2016), 1, pp.115-178.

Occhipinti C., *Raffaello, Correggio, Caravaggio : un'esperienza tattile : sulle orme di Scannelli*, UniversItalia, Roma 2016.

Pastore A., *Adamo Rigbi (Fumano)*, "Dizionario Biografico degli Italiani", Volume 87 (2016)

Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, nuova edizione a cura di Chiara Ghizzi, Ca'Foscari, Venezia 2016.

Sabbatino P., *I sette dolori e le lacrime della Vergine Maria nelle Stanze (1593)* di Torquato Tasso in Corradini M., Ghidini O., *Senza Te son Nulla, studi sulla poesia sacra di Torquato Tasso*, Ed. di storia e letteratura, Roma-Milano 2016.

Salviucci Insiolera L., *Immagini e arte sacra nel Concilio di Trento : "Per istruire, ricordare, meditare e trarne frutti"*, Artemide, Roma 2016.

Vega M. J., *Wonder and the Irrational : The Invention of Aristotle's Poetics*, 1460a11–18, in Havlíček A., Horn Ch., Jinek J., *Nous, Polis, Nomos: Festschrift Francisco L. Lisi (Studies on Ancient Moral and Political Philosophy)*, Academia Verlag, Berlin 2016.

2017

Allegrì A., *Un momento trascurato di Antonio Campi a Milano*, in Agosti G., Stoppa J., a cura di., *Un seminario sul manierismo in Lombardia*, Officina Libraria, Milano 2017, pp.200-209.

Barry F., *'Painting in Stone': Early Modern Experiments in a Metamedium*, "The art bulletin", Vol. 99, n.3 (2017), pp.30-61.

Casaburo M., *Pittura su pietra : diffusione, studio dei materiali, tecniche artistiche*, Nardini editore, Firenze 2017.

Falcinai C., Natali A., Acidini Luchinat C., a cura di., *Il Cinquecento a Firenze : "maniera moderna" e controriforma*, Catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 21 settembre 2017-21 gennaio 2018, Mandragora, Firenze 2017.

Marinelli S., *Sul versante del primo Seicento veronese*, in "Verona illustrata", N. 30 (2017), pp. 79-84, 132.

Mason S., *Pittura "poco men che eterna" o "finta di notte". Dipinti su pietra tra Roma e Venezia*, "ArtItaliens", 23 (2017), pp.109-118, p.112.

Mason S., *Images of Christ for venetian piety and devotions in the light of the Council of Trent*, in Barcham W., Puglisi C., a cura di., *New perspectives on the Man of Sorrows*, Kalamazoo 2013, pp.295-322.

Maffei S., Giovanni Andrea Gilio e il "Dialogo de gli errori et abusi de' pittori" tra licenza e sprezzatura, in "Annali di critica d'arte", Nuova serie 1 (2017), pp.145-159.

Morandotti A., a cura di., *L'ultimo Caravaggio : eredi e nuovi maestri : Napoli, Genova e Milano a confronto : 1610-1640*, catalogo dell'esposizione, Skira Milano 2017.

Nygren C., *Titian's Ecce Homo on Slate : Stone, Oil, and the Transubstantiation of Painting*, in "The art bulletin", n.99 (2017), pp.36-66.

Sharpe W., *Grasping shadows : the dark side of literature, painting, photography, and film*, Oxford University Press, New York 2017

Squellati Brizio P., *Natura sollicitata* in Bizzarrie, op.cit., pp.31-37.

Nygren C. J., *Titian's Ecce Homo on Slate: Stone, Oil, and the Transubstantiation of Painting*, The art Bulletin, Volume 99, number 1 (March 2017), pp. 36-66.

Roccasacca P., *Filosofi, oratori e pittori. Una nuova lettura del De Pictura di Leon Battista Alberti*, Roma 2017.

Ronzitti R., *La Via Lattea tra iconografia e linguistica*, in "Lumina : Rivista di Linguistica storica e di Letteratura comparata", nn.1-2, 2017, pp.129-158.

2018

Balzarotti V., *La Deposizione dimenticata di Lorenzo Sabatini in San Pietro in Vaticano e la diffusione del modello della Pietà Bandini di Michelangelo*, in Corso M., Ulisse A., *L'autunno della maniera*, Milano 2018.

Bergdolt K., *Roger Bacon and the human eye : religious painting and "Perspectiva" at the end of the 13th century*, in Ebert-Schifferer S., Roccasacca P., Thielemann A., a cura di., *Lumen, pictura, Imago: la luce nella storia dell'ottica e nella rappresentazione visiva da Giotto a Caravaggio*, De Luca editore, Roma 2018, pp.83-100.

Biow., *Vasari's words : the "Lives of the artists" as a history of ideas in the Italian Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge 2018.

Bologna M., *Il Libro di note di Stefano e Agostino Centurione (1547-1657)*, Società Ligure di Storia Patria, Genova 2018.

Calvillo E., *'Un paragone con oro su' : material innovation, invention and Sebastiano del Piombo's papal portraiture*, in Baker-Bates P., Calvillo E., a cura di., *Almost eternal : painting on stone and material innovation in early modern Europe*, Brill, Boston-Leiden 2018, pp. 103-127.

Ebert-Schifferer S., Roccasacca P., Thielemann A., a cura di., *Lumen, pictura, Imago: la luce nella storia dell'ottica e nella rappresentazione visiva da Giotto a Caravaggio*, De Luca editore, Roma 2018.

Farago C., a cura di., *The fabrication of Leonardo da Vinci's "Trattato della pittura" : with a scholarly edition of the "editio princeps" (1651) and an annotated English translation*, Brill, Leiden Boston 2018.

Fontana P., *Memoria e santità : agiografia e storia nell'ordine delle annunziate celesti tra Genova e l'Europa in antico regime*, Carocci Roma 2018.

Morrall A., *The power of Nature and the Agency of Art : the Unicorn Cup of Jan Vermeyen in The agency of things in Medieval and early modern art*, New York, NY ; London : Routledge, 2018, pp.17-31.

Newhauser K., Newhauser R., a cura di., *Optics, ethics, and art in the thirteenth and fourteenth centuries*, Toronto, 2018.

Roccasacca P., *La definizione della pittura di Leon Battista Alberti nel De pictura e la teoria delle caratteristiche visibili del De aspectibus di Albacen*, in Ebert-Schifferer S., Roccasacca P., Thielemann A., a cura di., *Lumen, pictura, Imago: la luce nella storia dell'ottica e nella rappresentazione visiva da Giotto a Caravaggio*, De Luca editore, Roma 2018, pp.9-37, p.12.

Rossi F., a cura di., *Bottega, scuola, accademia: la pittura a Verona dal 1570 alla peste del 1630*, Panini, Verona 2018.

Salviucci Insolera L., *La luce nell'arte dei Gesuiti : alcuni esempi chiarificatori*, in Salviucci Insolera L. a cura di., *Dolce è la luce : arte, architettura, teologia*, Artemide, Roma 2019, pp.91-103.

Salviucci Insolera L., Dall'Asta A., a cura di., *Dolce è la luce : arte, architettura, teologia*, Artemide, Roma 2019.

Sommariva G., a cura di., *A lume di candela : "Cristo davanti a Caifa" di Luca Cambiaso ; due notturni a confronto*, Segep, Genova 2018.

Stagno L., *Giovanni Andrea Doria (1540-1606) : immagini, committenze artistiche, rapporti politici e culturali tra Genova e la Spagna*. Genova University Press, Genova 2018.

Zennaro T., *Cristo davanti a Caifa: due "notturni" di Luca Cambiaso a confronto*, in Sommariva G., a cura di., *A lume di candela : "Cristo davanti a Caifa" di Luca Cambiaso ; due notturni a confronto*, Segep, Genova 2018, pp.12-53.

2019

Barcham W. Puglisi C. R., *Art and faith in the Venetian world : venerating Christ as the Man of Sorrows*, Harvey Miller Publishers, London-Turnhout 2019.

Fecchio L., *Il "nuovo miglior ordine" per il Sacro Monte di Varallo Sesia: architettura, costruzione e amministrazione, 1560-1584*, Didapress, Firenze 2019.

Magnani L., *Luca Cambiaso. Intuizioni luministiche a Genova*, in Orlando A., a cura di., *Caravaggio e i Genovesi*, Catalogo dell'esposizione, Sagep, Genova 2019, pp.24-33.

Nygren C., *A Stone Through the Window of Art History Paintings on Stone and the Legacy of Pictorial Illusionism*, in "Steinformen", 2019, pp. 75-96.

Orlando A., a cura di., *Caravaggio e i Genovesi*, Catalogo dell'esposizione, Sagep, Genova 2019.

Santamaria R., *Genova e Gerrit van Honthorst: una storia ancora senza finale*, in Orlando A., a cura di., *Caravaggio e i Genovesi*, Catalogo dell'esposizione, Sagep, Genova 2019, pp.174-181.

Serando M., *L'ardesia e i pittori genovesi. Edicole, pale e sagome dipinte*, "Kermes", 2019, pp.35-42.

Capriotti G., Pavone S., Fabre P.A., a cura di ., *Eloquent Images : evangelization, conversion and propaganda in the global World of the Early modern period*, Atti del convegno (2019), in corso di stampa.

Ratto L., *Splendori delle tenebre : Nocturne paintings on Stone in Verona in the age of Agostino Valier*, in Capriotti G., Pavone S., Fabre P.A., a cura di ., *Eloquent Images : evangelization, conversion and propaganda in the global World of the Early modern period*, Atti del convegno (2019), in corso di stampa.