



—
«Conosco un ottimo
storico dell'arte...»

Per Enrico Castelnuovo
Scritti di allievi e amici pisani

estratto



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

«Conosco un ottimo storico dell'arte...»

Per Enrico Castelnuovo

Scritti di allievi e amici pisani

a cura di

Maria Monica Donato

Massimo Ferretti



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

Indice

Premessa MARIA MONICA DONATO, MASSIMO FERRETTI	IX
1953-2012 PAOLA BAROCCHI	1
Un periegeta greco a Roma. Pausania e i <i>theoremata</i> nel centro dell'Impero FRANCESCO DE ANGELIS	5
Un trionfo per due. La matrice di Olbia: un <i>unicum</i> iconografico 'fuori contesto' MARIA LETIZIA GUALANDI, ANTONIO PINELLI	11
Il volto di Cristo e il dilemma dell'artista: un esempio di IX secolo FRANCESCA DELL'ACQUA	21
Rappresentare il <i>Giudizio</i> a Roma al tempo della Riforma Gregoriana: il caso di San Benedetto in Piscinula ELEONORA MAZZOCCHI	29
Sul 'bestiario' del reliquiario di san Matteo: Montecassino, Roma e la 'Riforma' tra Occidente cristiano e Oriente islamico STEFANO RICCIONI	35
Un frustolo disegnato. Lucca, Biblioteca Statale, ms. 370, c. 102 ALESSIO MONCIATTI	43
I Leoni <i>custodes</i> GIGETTA DALLI REGOLI	51
Il Medioevo lucchese rivisitato a Villa Guinigi MARIA TERESA FILIERI	61
Da Limoges a Lucca: modelli iconografici per l'oreficeria sacra ANTONELLA CAPITANIO	69
Iconografia per <i>Sacrum Imperium</i> . Rilievi nella facciata del Duomo di San Donnino YOSHIE KOJIMA	77
Un volto per due dame, tra Poitiers e l'abbazia di Charroux CHIARA PICCININI	83
Le casse-reliquiario di san Giovanni Battista per il Duomo di Genova: strutture narrative e percezione pubblica ANNA ROSA CALDERONI MASETTI	89

Luoghi e immagini nelle <i>Storie degli Anacoreti</i> di Pisa ALESSANDRA MALQUORI	97
Un frammento della chiesa della Spina nel Museo Bardini ROBERTO PAOLO NOVELLO	105
Nino Pisano e la scultura lignea francese MAX SEIDEL	111
Spigolature MARIAGIULIA BURRESI	117
La pala d'altare di Maubuisson: note sull'iconografia MICHELE TOMASI	125
L' <i>Offiziolo</i> bolognese della Biblioteca Abbaziale di Kremsmünster ROBERTA BOSI	131
Una 'maniera latina' nel Levante tardomedievale? MICHELE BACCI	141
Un tema di origine altomedievale nella pittura gotica: nota su tre cicli pittorici del Tirolo FABRIZIO CRIVELLO	149
Intorno a un trittico in muratura di Pietro di Miniato ELISA CAMPOREALE	155
Alla ricerca della <i>Fontana di giovinezza</i> . Il programma iconografico degli affreschi della sala baronale del castello della Manta: riflessioni e nuove proposte ROMANO SILVA	163
La fontana 'del melograno' di Issogne: due sogni e qualche indizio PAOLA ELENA BOCCALATTE	173
Fouquetiana MARIA BELTRAMINI, MARCO COLLARETA	181
L'«officina» e il «padiglione fiorito». Appunti sulla pratica artistica ferrarese nel Quattrocento CARMELO OCCHIPINTI	189
Dalla cartella «Geografia della scultura lignea nel Quattrocento» MASSIMO FERRETTI	197
Due false attribuzioni a Giovanni Bastianini falsario, ovvero due busti di Gregorio di Lorenzo, ex «Maestro delle <i>Madonne</i> di marmo» FRANCESCO CAGLIOTI	207
L'epitaffio del Vecchietta ROBERTO BARTALINI	219
«Se pensa levare lo Arno a Pisa». A proposito della <i>Mappa del Pian di Pisa</i> di Leonardo EMILIO TOLAINI	223

Sulle tentazioni iconoclaste ebraiche in Italia fra tardo Medioevo e prima età moderna MICHELE LUZZATI	227
Formiche assetate, tartarughe in viaggio, architetture incrollabili. Sulla lunga fortuna di un <i>topos</i> epigrafico FULVIO CERVINI	239
Il doppio ritratto della maga Alcina LINA BOLZONI	245
Ariosto, schede di censori ADRIANO PROSPERI	255
Intorno alla cappella Guidiccioni in Santo Spirito in Sassia BARBARA AGOSTI	259
Le pinceau et la plume. Pirro Ligorio, Benedetto Egio et la «Aegiana libraria»: à propos du dessin du Baptistère du Latran GINETTE VAGENHEIM	267
«Come dice l'opposizione»: Aurelio Lombardi, Pellegrino Tibaldi e Leone Leoni nel presbiterio del Duomo di Milano (1561-1569) WALTER CUPPERI	271
Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle <i>Vite</i> : il manoscritto inedito della <i>Lettera a messer Giorgio Vasari</i> ELIANA CARRARA	281
‘Anticomoderno’: significati ed usi del termine nella letteratura artistica tra Cinque e Settecento FABRIZIO FEDERICI	291
Tre medaglie per Joachim von Sandrart LUCIA SIMONATO	297
Città e santi patroni nell'età della Controriforma LUCIA NUTI	307
Inediti sul Porto Pisano a San Piero a Grado con schemi dell'iconografia portuale FULVIA DONATI	315
«Un torso di un Fauno, non inferiore al torso di Belvedere». Note sulla ricezione critica del <i>Fauno Barberini</i> nel Seicento LUCIA FAEDO	323
La scoperta di Giunta Pisano ANTONIO MILONE	331
L' <i>Antiquité expliquée</i> e i <i>Monumens de la monarchie française</i> di Bernard de Montfaucon: modelli per una storia illustrata del Medioevo francese ELENA VAIANI	337
Intreccio e dramma, provvidenza e misericordia nella storiografia lanziana MASSIMILIANO ROSSI	347

Rapporti tra Galleria degli Uffizi e Accademia di Belle Arti nel periodo leopoldino (1784-1790) MIRIAM FILETI MAZZA	353
Un quadro disperso di Pietro Benvenuti e le 'razzie' francesi a Firenze dell'autunno 1800 ETTORE SPALLETTI	359
<i>Voyage en Suisse, Belgique, Hollande et à Paris (1846).</i> Un diario di Costanza d'Azeglio CRISTINA MARITANO	365
Appunti di Giovanni Morelli per un catalogo della Pinacoteca di Brera DARIO TRENTO	373
«Il Buonarroti». Cronaca ed erudizione artistica a Roma nel secondo Ottocento MARCO MOZZO	381
Fotografia e giapponismo: ancora sull' <i>Alzaia</i> di Signorini VINCENZO FARINELLA	389
<i>L'Exposition des Primitifs flamands</i> de Bruges (1902), «une œuvre patriotique»? CLAIRE CHALLÉAT	399
Firenze 1911: la mostra del ritratto italiano e le radici iconografiche dell'identità nazionale TOMMASO CASINI	407
Un paesaggio 'moderno' a Torino: il <i>Torrente in inverno</i> (1910) di Giuseppe Bozzalla FLAVIO FERGONZI	415
<i>Les promenades péripatéticiennes</i> : appunti su e di Filippo De Pisis al Louvre MARIA MIMITA LAMBERTI	423
Aby Warburg, il <i>Déjeuner sur l'herbe</i> di Manet. La funzione di modello delle divinità pagane elementari in rapporto alla evoluzione del moderno sentimento della natura MAURIZIO GHELARDI (a cura di)	431
«Maestri in tournée». Aby Warburg ed Ernst Robert Curtius a Roma, il 19 gennaio 1929 SILVIA DE LAUDE	445
Il XIII congresso internazionale di storia dell'arte (1933) e la geografia artistica. Le origini di un metodo e le sue inflessioni ideologiche MICHELA PASSINI	453
Musei e multimedialità: cenni per una frammentaria archeologia DONATA LEVI	461

Premessa

Conosco un ottimo storico dell'arte, uomo di vastissime letture, che fra tutti i libri ha concentrato la sua predilezione più profonda sul Circolo Pickwick, e a ogni proposito cita battute del libro di Dickens, e ogni fatto della vita lo associa con episodi pickwickiani. A poco a poco lui stesso, l'universo, la vera filosofia hanno preso la forma del Circolo Pickwick in un'identificazione assoluta. Giungiamo per questa via a un'idea di classico molto alta ed esigente.

Quando Italo Calvino così rispondeva all'eterna domanda *Perché leggere i classici*, nell'intervista comparsa sull'«Espresso» nel 1981, gli amici di Enrico Castelnuovo non avranno esitato un istante a riconoscere il personaggio che agli occhi dello scrittore era diventato l'incarnazione stessa di 'come leggere' (piuttosto di 'perché'). Altrettanto facilmente lo avranno poi identificato generazioni di allievi, dopo che l'intervista fu ripubblicata, dieci anni dopo ed ormai postuma, nella raccolta di scritti a cui darà il titolo. I più giovani, magari, avranno avuto l'impressione che il romanzo di Dickens non fosse scalzato da quel ruolo, questo no, ma che stesse ormai trovando concorrenti come *l'Île des penguins* di Anatole France.

La ragione per cui ci è parso utile usare un frammento di quel ritratto per il frontespizio (una specie di ritratto tipologico, e perciò senza didascalia e solo da alcuni riconoscibile) sta tutta nel verbo che fa da *incipit*: nel privilegio di aver conosciuto Enrico da vicino, come colleghi o allievi. Questo privilegio è largamente condiviso. Gli amici sono sparsi ovunque e gli estimatori della sua intelligenza non stanno soltanto fra gli storici dell'arte. Di allievi, poi, ne ha avuti molti: a Torino, a Losanna, di nuovo a Torino, e infine in Normale, per venti anni (dal 1983-1984 al 2004). Sarebbe stato impossibile riunirli tutti in una raccolta *en hommage*. Si è così scelto subito, sia pure a malincuore, di limitare l'invito a chi ha frequentato Enrico nella sua lunga e così fruttuosa stagione pisana. Ma la sua presenza a Pisa non si è fatta sentire solo nelle aule della Normale. Enrico ha frequentato diversi colleghi dell'Università. Dal suo studio sono passati allievi di 'San Matteo'. Ha preso parte, anche direttamente, oltre che assieme ad alcuni di questi allievi interni ed esterni, ad alcune importanti mostre di ricerca organizzate a Pisa, Lucca, Sarzana dai colleghi della Soprintendenza. Ha rinsaldato i legami con il maggiore centro di studio, nel nostro ambito disciplinare, presente in Toscana: il Kunsthistorisches Institut.

Anche se l'invito a partecipare al volume è stato rivolto soltanto a quanti fossero entrati in questo pur parziale raggio della geografia e della biografia di Enrico, le risposte sono state davvero numerose. E se qualcuno non ce l'ha fatta a scrivere, non ne iscriveremo il nome in un elenco epigrafico. Si riconoscerà comunque nell'omaggio cumulativo: assieme a chi fosse stato dimenticato, malauguratamente e non di proposito; assieme agli allievi più giovani del corso

ordinario e del perfezionamento che ne hanno semplicemente seguito le lezioni durante gli anni del 'fuori ruolo'. Il contributo di uno di noi due, che ha riservato il suo impegno per questa raccolta al lavoro organizzativo e redazionale, comparirà a breve in altra sede. Il volume è comunque davvero corposo, tanto da farci rabbrivire al solo pensiero della battuta con cui Roberto Longhi accolse il volume a lui dedicato, uno degli incredibili episodi di vita che Enrico ha tante volte ricordato: «grazie Bottari di questa bella... pizza» (i puntolini, per chi ha sentito raccontare l'episodio, corrispondono al gesto del festeggiato che soppesa il volume). Non ci preoccupa invece l'estrema varietà degli argomenti perché confidiamo che richiami qualcosa dell'inesauribile curiosità intellettuale di Enrico.

La gestazione editoriale di questo volume è stata più impegnativa di quanto si fosse pensato. Ce ne dispiace, pensando agli autori più solleciti nella consegna; e soprattutto ad uno dei primissimi, Romano Silva, improvvisamente mancato l'autunno scorso (era contento – diceva, rinviando le bozze – che l'articolo per Enrico gli avesse fatto maturare un più largo progetto di studio sul salone della Manta). Per la complessa opera di preparazione dei testi e di correzione delle bozze siamo grati in modo particolare a Matteo Ferrari e Elena Vaiani. Grazie anche, per ragioni diverse e differentemente gravose, a Gabriele Donati, Miriam Fileti Mazza, Miriam Leonardi, Michela Passini, Stefano Riccioni, Ludovica Rosati, Lucia Simonato, Giovanna Targia. Un ringraziamento particolare a Maria Vittoria Benelli e Bruna Parra sarebbe dovuto, da parte nostra, se non fosse che anche loro fanno parte a pieno titolo degli amici pisani che hanno contribuito a questo omaggio ad Enrico Castelnuovo.

MARIA MONICA DONATO
MASSIMO FERRETTI

1953-2012

Carissimo Enrico,

mi piacerebbe saper raccontare quello che in più di cinquanta anni abbiamo vissuto insieme nella nostra lunga ed intensa attività storico-artistica, in modo da conoscere meglio noi stessi e molti altri.

Partirei dal 27 ottobre 1953, quando nell'Istituto Germanico di Firenze, allora in Palazzo Guadagni di piazza Santo Spirito sentii risuonare in stanze eccezionalmente vuote, un grido di profonda soddisfazione. Proveniva da Enrico che leggeva sghignazzando nel «Nuovo Corriere» i famosi *Dubbi su una 'tegola' (o su un 'mattone')* alla *Mostra del Signorelli* di Roberto Longhi. Evidentemente il gioco allusivo delle parole (tegola e mattone) trovava in Castelnuovo un consenso divertito e sonoro, che fu per me una rivelazione.

Erano gli anni della netta contrarietà tra due fronti: un Salmi, che all'ultimo momento era succeduto all'Università di Roma a Pietro Toesca ed un Longhi che era approdato all'Università di Firenze, quale successore di Salmi (semplicemente menzionato come «la passata amministrazione»). Gli allievi dei due protagonisti dovevano rispettare le distanze e non c'era possibilità, salvo casi eccezionali, di deroghe. L'ironia con cui Enrico accoglieva la burla longhiana dimostrava una capacità di indipendenza del tutto estranea ad una doverosa e passiva partecipazione accademica. Tutto ciò mi fece sperare in una possibilità di colloquio, favorito dalla inaspettata recensione di Longhi al mio *Rosso Fiorentino* (alla contemporanea mostra di Napoli da parte di Causa e Bologna si parlava della: «Barocchi col Rosso negli occhi») e dalla impreveduta neutralità con cui risposi agli inviti di mutare partito. Intanto le rare lezioni del docente fiorentino erano per me, come per Castelnuovo un modello di esperienze formali e testuali che induceva a riflettere.

Se Enrico prediligeva le 'mappe inconsuete' della pittura umbra e bolognese, io mi stupivo alla lettura, a viva voce dell'autore, della *Antologia della critica caravaggesca*, nella quale ogni parola veniva valutata nelle particolari accezioni e quindi in un particolare contesto, confermando la ragione della scelta, nella precedente prolusione (*Proposte per una critica d'arte*), del passo di Vasari su Giorgione, che aveva sconvolto Mary Pittaluga (che mi sedeva accanto). Così cadevano le categorie mentali e ambientali (il 'disegno' dei Fiorentini e il 'colore' dei Veneti) e maturava nei testi una attenzione puntuale e una valutazione linguistica che implicava una osservazione storica specifica.

In campi diversi si aprivano invitanti prospettive: Enrico amava approfondire situazioni di frontiera (Avignone e Matteo Giovannetti), forse favorito anche dal suo spostamento a Losanna (1964-1978), a me toccò la commissione del buon Salmi di un commento alla *Vita di Michelangelo* di Vasari nelle due redazioni del 1550 e del 1568, che implicò un lavoro di ben dieci anni (1952-1962), dal quale risultò molto chiaramente che le due edizioni rispondevano ad ottiche del tutto diverse (romana la prima e cosimiana la seconda), pur restando spesso identica la lettura stilistica. La valorizzazione e la sua eccezionalità stimolaro-

no ovviamente anche l'edizione laterziana dei *Trattati del Cinquecento* (1960-1962) e quella ricciardiana degli *Scritti d'Arte del Cinquecento* (1971-1977), che rinnovava la partitura per temi, allargando una problematica specifica e geograficamente più varia.

Maturava in tali esperienze il bisogno di evadere da un longhismo che diveniva, dopo la morte di Longhi (1970), sempre più bloccato nel mero figurativo, mentre i fortunati scritti correnti sulla storia sociale dell'arte (Hauser) rischiavano di tutto appiattire nell'infelice parallelo tra figurativo e letterario.

La pubblicazione degli scritti d'arte dell'«*Antologia*» di Vieusseux e la ferma volontà di Sandra Pinto di organizzare un convegno intitolato *La cultura romantica e l'«Antologia»* mi indussero ad invitare nel 1976 anche Castelnovo, che presentò il suo contributo *Arti e rivoluzione. Ideologie e politiche artistiche nella Francia rivoluzionaria* (poi pubblicato in «Ricerche di storia dell'arte» nel 1981). La sorpresa di un'indagine così innovatrice ci rincuorò notevolmente e ci indusse ad ascoltare in massa, il giorno dopo, alla Facoltà di Lettere, le prime riflessioni su *Una storia sociale dell'arte*, subito pubblicate in «Paragone» nello stesso anno. Se la brillante storia del nesso tra storia dell'arte e storia della società suscitò molto interesse, non mancarono i dubbi di un crociano convinto; Roberto Salvini dichiarò pubblicamente che per lui l'Arte era solo quella con l'A maiuscola. Ed Enrico sorrise con piena comprensione.

Dal 1976 al 1983, Enrico divenne un interlocutore costante alla Scuola Normale, dove teneva seminari prolungati sulla museografia francese (rivoluzionaria e post-rivoluzionaria), sul rapporto 'centro e periferia' (insieme a Carlo Ginzburg), sfoggiando letture inusitate e profondamente innovative. Il rapporto periodico portò ad un insolito scambio di vedute, rafforzato dalla presenza di altri ospiti. Penso a Carlo Dionisotti (1979-1981) ascoltatore paziente delle ricerche in corso e conferenziere vivacissimo, quando, ad esempio, leggeva con enorme divertimento e gusto la lettera del Vasari sull'albero della Fortuna. Quasi in tema, ricordo che proprio a Pisa i funzionari einaudiani concordarono con lui la pubblicazione delle *Machiavellerie* (1980).

Si era così formata, grazie anche ad Enrico, una consuetudine tra persone di varia esperienza e di varia età che riconosceva ad ognuno libertà e dignità di invenzione e proposizione. L'eccezionalità della situazione fu confermata, in un certo senso, dal convegno promosso da Previtali nel decennale della morte di Longhi (1980). Vi predominava una lode del passato (talvolta drammaticamente sceneggiata; penso all'intervento di Garboli che ammalì Castelnovo), ma non si intravedevano linee future, quelle che altrove si cercavano assiduamente.

Ricordo ancora con meraviglia vari incontri romani promossi dalla casa editrice Einaudi in una sede vicino a Trinità dei Monti, ai quali partecipavano Paolo Fossati e vari amici, tra i quali Enrico. Si parlava di ciò che ci veniva in mente e si poteva passare agevolmente da un argomento all'altro sotto il severo controllo di esperti non solo di editoria, ma della più recente produzione culturale.

A livello più alto fummo invitati, dopo la partecipazione alla *Storia dell'arte* Einaudi, anche nella residenza montana del Presidente, dove tra sobrie pastasciutte al burro e salvia e tradizionali giochi di carte si poteva scambiare le ipotesi più immaginarie. Gianni Romano, sempre attento ed arguto, Settis sempre intraprendente ed asseverativo, Enrico familiarmente dimesso ed io molto timorosa e costretta, per cortesia, a bere da astemia un vino assai decantato, eravamo guidati da Paolo Fossati e dovevamo esibirci. Naturalmente i meno

aggressivi eravamo Enrico ed io, e spesso passeggiavamo nei corridoi in modo interlocutorio. Alla resa dei conti la palma fu conquistata da Salvatore Settis, che ottenne la pubblicazione dei volumi sulla *Memoria dell'antico*, mentre io mi limitai a proporre gli studi di Donata Levi su Cavalcaselle (poi usciti nel 1988).

A Pisa intanto le cose procedevano più semplici e fattive. L'esperienza della mostra di Palazzo Vecchio del 1980 mi aveva confermato i profondi legami tra collezionismo e storiografia artistica ribaditi dal centenario della Galleria degli Uffizi (1982) in un lungo saggio, che Enrico giudicò positivamente e ne propose un ampliamento einaudiano.

La consultazione reciproca fu poi facilitata dalla chiamata di Castelnuovo alla Scuola Normale nel 1983, dove fu accolto con grandi speranze di una collaborazione intensa anche da parte della Soprintendenza (di cui la mostra *Niveo de marmore* di Sarzana, 1992, fu una riprova). Si pensò, insieme a Clara Baracchini, ad iniziative relative al Camposanto e fu deciso di comune accordo di iniziare dai secoli più vicini per favorire l'intervento di molti (si ricordi il *Camposanto di Pisa* edito da Einaudi nel 1996). Intanto la presenza di Paolo Fossati alla Scuola Normale diveniva sempre più frequente e molti ricordano ancora i suoi energici seminari che spesso anticipavano gli scritti quasi come una prova preliminare. La sua guida alle opere di Burri a Città di Castello e al Vittoriale dimostrò sempre una esemplare vitalità d'approccio del tutto originale. Sul versante editoriale concordammo proprio a Pisa una *Storia moderna dell'arte in Italia* (1795-1990) che cercasse di colmare il divorzio tra gli strumenti della storia dell'arte e quelli della storia della critica d'arte, offrendo in ordine cronologico le testimonianze più diverse (non solo di storici dell'arte ma di artisti, critici, giornalisti ecc.) in modo che il presente e il passato riuscissero a colloquiare su vari piani.

Nel culmine di tante imprese – e riprese (mi piace ricordare due interventi cortonesi: *Che cos'è la storia dell'arte* da me tenuto nel 1980, *Di che cosa parliamo quando parliamo di storia dell'arte* di Castelnuovo nel 1982) – nelle quali Enrico ed io avevamo sempre una compartecipazione sia pure meramente informativa, che ci rendeva comunque compresenti in una istituzione nella quale gli studenti avevano piena libertà di colloquio con entrambi, ci giunse la notizia del premio Feltrinelli dell'Accademia Nazionale dei Lincei. L'abbinamento sostenuto da Argan superava evidentemente frontiere di scuola ed evidenziava i nostri intenti anche su binari allora inconsueti, quali le applicazioni informatiche, da me sostenute fin dal 1978.

Il riconoscimento non poteva che avvalorare le strade da tempo intraprese, e in parte condivise da allievi, divenuti a loro volta professori. Ricordo con viva nostalgia Alessandro Conti, che ci ha lasciato nel 1994. Lo abbiamo conosciuto nel suo pieno vigore di cultore delle arti, le cui ricerche sapevano affrontare gli itinerari più vari e proprio in essi potevamo vedere una traccia comune.

E siamo arrivati così alla pensione (io nel 1999, Enrico nel 2001), siamo divenuti emeriti e non demordiamo. Io sono impegnata nella *Memofonte*, fondazione nazionale dedicata alle applicazioni informatiche sulle fonti e i documenti storico-artistici, cercando di valorizzare il lavoro di sessanta anni, Enrico ha continuato (dal 1990) i suoi studi sulla fortuna dei primitivi francesi ed ha intrapreso con Giuseppe Sergi *Arte e storia nel Medioevo* (Einaudi 2002-2004), alla cui progettazione aveva contribuito Paolo Fossati. Oggi Enrico è festeggiato in questo volume come uomo di grande cultura che ha saputo tentare vie nuove e generose.

Ci unisce ancora l'affetto di tanti allievi ormai divenuti amici solidali e il ricordo di anni fiorentini e pisani, che per noi sono stati importanti, come ho cercato di ricordare.

PAOLA BAROCCHI



La fotografia mostra Roberto Longhi, in visita alla mostra di Antonello da Messina. Con lui c'è il ventiquattrenne Enrico Castelnuovo, il terzo da sinistra. Sapere che nel marzo del 1953 Enrico era arrivato «nell'isola terribile e luminosa» in compagnia del maestro fa subito pensare al suo primo grande libro, quello su Matteo Giovanetti, pubblicato nel 1962 sotto l'«anti-monografico» titolo di *Un pittore italiano alla corte di Avignone*. Introducendone la riedizione, Enrico ricordava che ad occuparsi dell'argomento fu spinto dallo stesso Longhi nel dicembre del 1952: poco prima di quel viaggio in Sicilia. Non è difficile immaginare i loro dialoghi davanti alle opere esposte, con il pensiero del più giovane tutto rivolto al progetto di lavoro appena avviato. Longhi gli avrà subito indicato nella *Madonna dell'Umiltà* di Bartolomeo da Camogli «un capolavoro di arte senese dipinto» in Liguria da un pittore che doveva aver appreso «la proprietà del parlare senese e in accento puramente martiniano non già a Siena, ma in curia, ad Avignone». Enrico, fra sé, avrà pensato che la formula iconografica confermava in pieno l'ipotesi: se ne parlava, della *Madonna dell'Umiltà*, nel libro recentissimo di Millard Meiss, dove l'opera palermitana veniva però detta di qualità mediocre; e proprio per simili giudizi il libro non era piaciuto a qualche compagno di studi, a Firenze. Enrico avrà cominciato a pensare che un argomento a così largo raggio era davvero 'suo'.

La scoperta di Giunta Pisano

Nella seconda edizione delle *Vite* del Vasari, il quadro geo-storico del Medioevo italiano assume organicità e l'intera penisola vi viene rappresentata: specchio delle frequentazioni dell'aretino e delle notizie che egli era andato raccogliendo negli anni successivi alla Torrentiniana, ma soprattutto espressione della volontà dello storiografo di dare vita ad un modello interpretativo del percorso dell'arte italiana a partire dalle origini. In questo nuovo assetto Assisi assume grande rilievo e non poteva essere altrimenti. Il complesso di San Francesco, infatti, aveva rappresentato un punto fermo per la storiografia artistica fiorentina; nella decorazione pittorica della Basilica si inverava il passaggio di testimone tra Cimabue e Giotto celebrato da Dante, incunabolo di tutta la storia dell'arte italiana. Proprio in ragione di ciò, Giorgio Vasari vi si reca due volte tra 1563 e 1566 trovando come guida il pittore locale Dono Doni, interessato alle vicende artistiche cittadine¹.

La grande croce dipinta collocata sul tramezzo dell'iconostasi della Basilica Superiore non sfugge all'osservazione dell'aretino, che se ne ricorderà riscrivendo la vita del suo concittadino Margaritone, quando elenca le opere da lui eseguite in patria e spedite in tutta Italia:

Nella chiesa di sopra di San Francesco d'Ascesi è un Crucifisso di sua mano dipinto alla greca, sopra un legno, che attraversa la chiesa. Le quali tutte opere furono in gran pregio appresso i popoli di quell'età, se bene oggi da noi non sono stimate se non come cose vecchie e buone quando l'arte non era, come è oggi, nel suo colmo².

Assisi costituisce per l'aretino un importante crocevia dell'arte medievale italiana, non solo per la fitta presenza di artisti a partire dai 'primi lumi', ma anche perché il cantiere francescano affonda le sue origini in una fase pre-cimabuesca e agli occhi dello storiografo rivela la partecipazione di un pittore, Margaritone appunto, e di un architetto, Jacopo/Lapo Tedesco, i quali rappresentano, per

Vasari, la tradizione artistica italiana prima del rinnovamento introdotto dai Fiorentini: Lapo è il padre di Arnolfo; Margaritone, ancora vivo al tempo dei primi successi di Cimabue, riassume i caratteri della pittura italiana del primo Duecento. Nell'economia del modello vasariano, i due artisti divengono i campioni delle maniere greca e tedesca che avevano imperversato in Italia tra XII e XIII secolo e rappresentano il chiaro *transfert* nel Medioevo del modello vincente dell'artista toscano del Cinquecento che si impone nel resto del paese.

Del vero autore della croce dipinta, Giunta Pisano, e del suo committente, frate Elia di Assisi, neppure l'ombra, come d'altronde in tutta la letteratura che riguarderà Assisi fino all'autunno del 1622, quando, in occasione della cerimonia di consacrazione del cardinale Francesco Boncompagni a vescovo di Fano tenutasi nella Basilica, venne tagliata la trabeazione dell'iconostasi e si calò la croce. Per la prima volta furono registrate le memorie che essa conteneva: l'anno di esecuzione (1236) e i nomi dell'artista e del committente³. Dapprima lo fece il presule cittadino, il romano Marcello Crescenzi, in una lettera al cardinal Borromeo del 3 agosto 1624 «la qual memoria essendomi parsa di qualche considerazione per l'antichità»; il prelado si era ricordato dell'interesse mostrato per i temi dell'iconografia francescana (ritratto e abito del santo) dal giovane Federico osservando le pitture della Basilica, in una visita ad Assisi del 1595⁴.

A tambur battente la felice scoperta fu divulgata nella *summa* della storia francescana, gli *Annales* di Wadding (1625); nel passo si mette in relazione l'esecuzione dell'opera con il completamento delle due chiese, la cui architettura «tota teutonica est» e si ricorda, inoltre, la campana contemporanea eseguita nel 1239 da Bartolomeo Pisano e dal figlio Loteriggio su commissione di frate Elia. L'autore sembra dipendere per questa parte dal testo di Pietro Ridolfi (1586) che giudica la chiesa «opus theutonicum» e ricorda la campana di Elia senza però menzionare la croce: prova ulteriore della mancata conoscenza

dell'opera e, soprattutto, delle sue epigrafi, per cui essa appariva muta, priva di valore documentario agli occhi degli scrittori di cose francescane⁵.

Aveva attirato l'attenzione di Crescenzi, vescovo d'Assisi per quarant'anni (1591-1630) e che tempo prima (1606) aveva fatto restaurare il crocifisso duecentesco di Santa Chiara, la rappresentazione di Elia «con l'habito di S. Francesco, che è da cappuccino, con le scarpe all'Apostolica». L'annosa *querelle* della «vera forma habitus S. Francisci» vedrà al centro dell'attenzione questo particolare del dipinto di Giunta, oggetto di studio nella letteratura sull'argomento e di numerose copie dipinte e incisioni diffuse soprattutto in ambito cappuccino. Boverio (1568-1638), primo storico dei cappuccini, negli *Annales* (1632-1639) dedica un'appendice al tema dell'abito offrendoci la descrizione più accurata della croce di Giunta, opera utile per il suo discorso sulla forma dell'abito originario dei francescani. Niccolò Catalano (avvocato e fratello di Michelangelo, ministro generale conventuale dal 1647 al 1653) nell'opera postuma *Fiume del terrestre paradiso* (1652), ricca di incisioni da disegni originali e autenticati degli anni 1647-1648, richiama invece l'attenzione su testimonianze più tarde e di diversa foggia tentando anche di screditare il valore documentario e l'antichità della croce di Giunta, per la quale rispolvera l'attribuzione a Margaritone⁶.

Dopo la rimozione, la croce venne posta in controfacciata, sopra la porta maggiore, in una posizione non credo marginale essendo quella parte della chiesa, in genere, destinata ad ospitare iscrizioni e memorie che documentassero la storia e l'antichità degli edifici; tuttavia, la non felice esposizione, al di sotto del rosone di facciata, ne compromise seriamente la conservazione; l'opera, consunta, era ancora visibile alla fine del Seicento, come attesta padre Angeli (1632-1697) che la dice abbandonata per il suo precario stato di conservazione dopo essere stata esposta sopra la porta principale: «Crucifixi imaginem super altare majus superioris templi olim locatam, dein super primariam januam, nunc temporis dente quasi corrosam, depositam cernimus»⁷.

L'interesse per Giunta è sempre vivo nell'ambito francescano e assisiato in particolare. Francesco Maria Angeli da Rivotorto (1632-1697), letterato e compositore, maestro di cappella della Basilica, compone un'opera che intende illustrare la città e il suo edificio principale anche dal punto di vista

storico-artistico: *Collis Paradisi amoenitas* (edizione postuma nel 1704). Il padre, descrivendo la Basilica e le opere d'arte, dedica particolare attenzione a Giunta facendone il pittore dei Francescani del primo Duecento. L'artista, recuperato sulla scorta della firma del crocifisso, assume una superpersonalità sul modello delle biografie vasariane. Padre Angeli, inoltre, apre per Giunta la stagione degli esercizi di attribuzione: una parte significativa della pittura duecentesca cittadina finisce sotto il suo nome: sia opere che precedono effettivamente l'arrivo di Cimabue sia alcune di quelle, come la *Crocifissione* del transetto della Basilica Superiore, fino ad allora pacificamente attribuite all'artista fiorentino, sulla cui vita vasariana appare costruita la figura di Giunta *d'après* Angeli⁸.

Lo scrittore menziona più volte il pittore pisano, secondo il suo giudizio «rudis illius saeculi pictorem supra mediocrem». Ne parla ricordando l'attività di frate Elia che si impegnò a portare a compimento la Basilica e «interius exornari praecepit» per opera di Giunta. Vi ritorna nel lungo capitolo sulle pitture della chiesa, collocandone la formazione agli inizi del Duecento, età in cui, vasarianamente, mostra l'Italia sommersa dalla «calamitatum alluvio» cui Dio risponde con il benefico invio dei santi Francesco e Domenico a ristorare il genere umano e «per viros ingenii acumine pollentes artes iam diu perditas reddere». I costruttori di Assisi si erano dovuti rivolgere a Jacopo, architetto chiamato dalla Germania e a pittori «graeci quidam imperiti», quando, Cimabue *ante litteram*, «circa annum salutis 1210, Juncta Pisanus, ruditer a Graecis instructus, primus ex Italis artem apprehendit rusticumque pingendi modum est imitatus»: realizza per Assisi la croce e padre Angeli gli attribuisce le due *Crocifissioni* del transetto per poi concludere: «at Juncta alio vocatus opus deseruit». Più avanti, dopo aver parlato dell'attività di Cimabue per la decorazione delle due chiese, conclude concentrando l'attenzione su alcuni degli affreschi del transetto: a sinistra la *Visione apocalittica* e *San Giovanni a Patmos*; a destra, il *Martirio di San Pietro* e la *Caduta di Simon Mago*, per i quali afferma: «ut tamen ex ruditate conicio potius haec senioris Junctae quam Cimabovis sunt opera»⁹.

Nelle pagine successive, il padre assisiato si ricorda di nuovo di Giunta scorrendo delle pitture della chiesa di Santa Chiara. Dopo aver parlato

degli antichi affreschi scialbati e del crocefisso di San Damiano, descrive le tre tavole antiche presso l'altare, attribuendole al pittore pisano: «Servatur tres imagines in tabula a Giunta Pisano graecorum alumno delineatae, quae Crucifixum Dominum, B. Matrem Virginem, et S. Claram expriment, postque maiorem aram locatae conspiciuntur»¹⁰.

Tutt'altra strada nella scoperta del 'proto-pittore' italiano si troverà a percorrere Sebastiano Resta (1635-1714), di origine milanese e padre filippino presso la Chiesa Nuova di Roma, tra i più celebri e attivi collezionisti di disegni d'Europa nei decenni a cavallo del 1700¹¹. Egli costituisce, per la fortuna di Giunta, la voce più nuova e forse proprio per questo quella più rapidamente dimenticata. La conoscenza dell'artista pisano da parte di Resta è probabilmente legata alla consegna di un fascio di disegni, alla fine del Seicento, ad opera di Giovanni Francesco Morelli, suo correligionario e autore delle *Brevi notizie delle pitture e sculture che adornano l'Augusta Città di Perugia* (1683), il quale procurò e inviò più volte disegni dalla città umbra a Roma per le raccolte sempre crescenti di Resta, come testimoniano lettere intercorse tra di loro e diversi appunti lasciati dall'ecclesiastico milanese. Il gruppo di opere si lega ad un fortuito ritrovamento, avvenuto a Perugia intorno alla metà del Seicento, in una casa che era stata residenza e bottega di Pietro Perugino: una cassa con un gran numero di disegni fra i quali molti dello stesso maestro; l'edificio, poi, fu di proprietà degli Oratoriani per otto anni (1687-1695) e grazie a ciò Morelli venne in possesso dei disegni e probabilmente in questo lasso di tempo li inviò a Resta¹².

Nell'approntare i volumi con le raccolte di disegni, il padre filippino porrà l'accento più volte su Giunta inserendo, dove possibile, opere a lui attribuibili. Nel *Parnaso de' pittori*, di cui abbiamo un elenco a stampa (1707), Resta apparecchia una storia dell'arte attraverso i disegni sulla scia della tradizione storiografica precedente, da Vasari a Baldinucci i quali, tuttavia, non si erano mai allontanati dalla direttrice fiorentina. Dopo Calliope, legata alla «composizione più eroica» cui Resta associa l'arte antica, appare Melpomene «che pianse l'estinta virtù per tanti secoli barbari»; le tocca infatti, una «presidenza infelice, se non in quanto la confortò la speranza di vedere a rinascere e dar i primi vagiti in sue mani l'arte del disegno». Oggetti della

sua mestizia e del suo conforto saranno le opere medievali, del cui valore Resta è ben conscio perché permettono di conoscere «quel ch'erano quei primi artefici forieri dell'aurora del secolo seguente, onde a quelle poche carte rimaste siamo obbligatissimi e dobbiamo venerarle come albori d'ingegni». Aprolo la serie: «cinque disegni di maniera greca in carta verde lumeggiati, sembrano apostoli, profeti, e sibille e un San Francesco [...] Ivi dico come si son trovati ab antiquo i medesimi disegni con altri in una cartella presso a Pietro Perugino e come si è trovato il nome dell'autore essere Giunta Pisano, nome incognito al Vasario, e tant'anni prima di Cimabù suo primo nominato»¹³.

Nella riedizione postuma dell'opera, che non è una mera ristampa, troviamo significative varianti che riguardano il disegno di San Francesco (il solo di Giunta ora registrato):

Un S. Francesco in età d'anni 26 in 27 sedente sopra un sasso accanto ad un virgulto, con un uccelletto che lo sta mirando, ed il santo sta con un libro in mano meditando le regole dell'evangelica povertà per dare ai suoi frati quando senti nell'Evangelio di S. Matteo incaricarsi da Cristo agli apostoli la povertà di non aver che una tonica ecc. Fece questa risoluzione il santo circa al 1208 e 1209, sicché il pittore che lo fece ritraendolo al vivo lo ritrasse anni 31 o 32 prima che nascessero Cimabue e Gaddo primi pittori nominati dal Vasari nelle *Vite de' pittori* e s'arguisce che il pittore fosse un Giunta Pisano familiare del santo, che d'ordine suo fece la tribuna di Santa Maria maggiore d'Assisi l'anno 1212 e dopo anche il ritratto di frat'Elia, con mettervi il proprio nome a piè del Cristo, nella chiesa superiore di S. Francesco l'anno 1236¹⁴.

Dal profilo tracciato dell'artista spicca la relazione del pittore direttamente con il santo (e non con i suoi eredi correligionari come affermato, ad esempio, dal contemporaneo Angeli) e in quest'ottica viene introdotta una nuova attribuzione: le pitture del presbiterio di Santa Maria Maggiore, committenza diretta del santo secondo una tradizione attestata ad Assisi e che appariva confermata anche da testimonianze epigrafiche. Risalta inoltre la menzione del ritratto dal vivo, eseguito quindi tra 1208-1209, anche per lo spunto di forte attualizzazione (il pensiero va alle rappresentazioni dello stesso Resta che compulsa i suoi disegni, opera dei suoi amici pittori); tale datazione, inoltre, permetteva di

anticipare l'attività del pittore pisano al primo decennio del Duecento¹⁵.

Resta ribadisce queste convinzioni in un'altra sua raccolta, la *Galleria Portatile*, il 'Codice Resta' dell'Ambrosiana donato alla biblioteca da monsignor Gilberto Borromeo che lo avevo comprato dal collezionista nel 1706. L'oratoriano sente il bisogno di ricordare il pittore come una sua importante scoperta, sebbene non vi possa presentare alcun disegno. Dopo aver ricordato che «giacque così la pittura sino al XII secolo», Resta segnala che «il primo che raporti il Vasario per restauratore della pittura è Cimabue, Milano nomina Andrino da Edesia pavese, Bologna ne apporta diversi, io trovo un Giunta Pisano che fu pittore di S. Francesco»¹⁶.

A rimarcare l'importanza che l'oratoriano attribuisce all'artista pisano l'inserimento tra le aggiunte e correzioni che propone per emendare l'*Abecedario pittorico* (1704). Alla *Tavola de' Cognomi de' Pittori* troviamo numerose integrazioni, tra cui quella relativa a Giunta con la menzione della croce e un'annotazione nello stile estemporaneo di Resta: «un ritrattino di fra Elia mi vien mostrato hoggi 29 maggio 1710, che dice: «Miserere Jesu pie supplicanti fratri Elie» e sotto: «frater Elias me fecit./ Securtas me pinxit 1234»¹⁷.

Due dei disegni ricevuti da Perugia, dalle medesime caratteristiche, sono conservati, rispettivamente, presso il Teylers Museum di Haarlem e nelle raccolte del Paul Getty Museum di Malibu e si tratta di opere databili, al più presto, alla seconda metà del secolo XIV; abbiamo inoltre notizia della presenza di due disegni Resta attribuiti a Giunta in uno dei tomi in cui fu riallestita la collezione di lord Somers il quale, tra 1710 e 1711, aveva acquistato, per il tramite di John Talman, molti volumi del filippino, la gran parte dei quali proveniva dal gruppo di album allestito da Resta e ceduto al vescovo di Arezzo Giovanni Matteo Marchetti¹⁸.

Il disegno di Malibu, recente acquisto del museo, proviene anch'esso dalla collezione Marchetti-Somers (potrebbe anche essere uno dei due dell'album citato nella nota precedente) e raffigura un personaggio con una veste drappeggiata che tiene un libro; reca la seguente didascalia di Resta, trascritta e integrata da Richardson senior¹⁹:

Giunta Pisano nome incognito al Vasario. Pittore Antecessore / a Cimabù. / Furono trovati q.ti Disegni (there

were about 6 of them) di Maniera Gre- / canica de tempi bassi del Principio del Secolo Duodecimo in un ripostiglio / d'una casa che fu di Pietro Perugino pervenuta circa l'anno 1683 nelli / P.P. dell'Or.io di S. Filippo di Perugia assiem. d'altri Disegni tra quali/ uno di Pietro dela Francesca. / P. Resta.

Il disegno custodito ad Haarlem proviene dalla collezione romana della famiglia Odescalchi, una delle più importanti d'Europa, creata da Livio (1652-1713) e comprendente anche la celeberrima raccolta di Cristina di Svezia (1626-1689), comprata dal duca nel 1692. L'opera, di piccole dimensioni su carta preparata verde, reca un personaggio dalle vesti paludate che tiene un arco e una freccia; sul verso si legge «Giunta Pisano/ dipins dal 1208 al 1236»²⁰. Anche in questo caso, il supporto e l'attribuzione rimandano alla cassa di disegni ritrovata presso la bottega del Perugino; è probabile che l'opera, per la quale è stata anche chiamata in ballo la raccolta della regina, sia giunta direttamente all'aristocratico per il tramite di Resta; sappiamo infatti che uno degli ultimi volumi approntati dal filippino, l'*Anfiteatro pittorico*, venne comprato dall'Odescalchi intorno al 1710²¹.

L'attribuzione a Giunta di alcuni dei disegni ricevuti da Morelli è frutto di un ragionamento *a posteriori* prossimo alla mentalità di Resta: lo stile riconoscibile come primitivo e la presenza di un'iconografia francescana permettevano di pronunciare il nome di questo nuovo artista. Questo sparuto numero di fogli gli offriva, inoltre, la possibilità di aprire uno o più volumi della sua raccolta con la testimonianza dell'incunabolo dell'arte italiana e, inoltre, di poter presentare album con serie integre di artefici, secondo quel principio della completezza per cui padre Resta non disdegnava anche vistose forzature nelle attribuzioni.

Per questa rapida carrellata sulle tappe della fortuna di Giunta possiamo fermarci. Nel corso del Settecento, le conoscenze sui primitivi si consolidarono; il 1782 è un anno cruciale, non solo per Giunta: l'apparizione del primo volume delle *Lettere senesi* del Della Valle segna l'affermazione della scuola pisana nel panorama della storiografia artistica, ma soprattutto di un'idea dell'arte italiana che trova le radici in tempi più remoti, ben prima del 'risorgimento' di Cimabue e Giotto, e allarga il proprio orizzonte oltre il ristretto ambito della tradizio-

ne municipalistica, proprio secondo quanto aveva presagito padre Resta. Di questa nuova visione troviamo immediata rispondenza nelle più pacate riflessioni di Luigi Lanzi, allora curatore delle raccolte medicee: nel presentare, sempre nel 1782, il loro riordino, prospetta anche la creazione di un gabinetto delle pitture antiche, per il quale, tuttavia, avverte un limite che occorre superare: «Non si nominano qui se non autori fiorentini, o scolari loro; onde a rigore questa raccolta rappresenta solo i progressi di questa scuola, non delle altre; alle quali, però, trovandosene in avvenire si darà luogo nel Museo». Si aprono le mille vie della pittura italiana²².

ANTONIO MILONE

¹ Una conferma quasi contemporanea (1580 ca.) è in fra L. DA PIETRALUNGA, *Descrizione della basilica di S. Francesco e di altri santuari di Assisi*, a cura di P. Scarpellini, Treviso 1982, pp. XX-XXIV; P. SCARPELLINI, *La decorazione pittorica della chiesa superiore nelle fonti fiorentine e nella tradizione assisana fino agli inizi del diciassettesimo secolo*, in *Il cantiere pittorico della basilica superiore di San Francesco in Assisi*, a cura di G. Basile, P. Magro, Assisi 2001, pp. 311-328; G. SAPORI, *Per una storia della decorazione della Basilica fra Quattrocento e Settecento*, in *La basilica di San Francesco di Assisi*, a cura di G. Bonsanti, Modena 2002, pp. 245-259, in part. 248-250.

² G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, II, Firenze 1967, p. 92. Tra i commentatori dell'opera il primo a restituire la pittura a Giunta è padre Guglielmo Della Valle (G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, I, Siena 1791, pp. 317-318 nota *). Sulla collocazione della croce in S. Francesco si veda il recente contributo di A. DE MARCHI, «Cum dictum opus sit magnum». Il documento pistoiense del 1274 e l'allestimento trionfale dei tramezzi in Umbria e Toscana fra Due e Trecento, in *Medioevo: immagine e memoria*, atti del convegno internazionale di studi (Parma 2008), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2009, pp. 603-621.

³ Sulle vicende della croce: E. LUNGH, *Il Crocefisso di Giunta Pisano e l'Icona del 'Maestro di San Francesco'*, Assisi 1995; S. GIEBEN, *La croce con frate Elia di Giunta Pisano*, in *Il cantiere pittorico*, pp. 101-110; S. NESSI, *La grande croce dipinta da Giunta Pisano per la basilica di San Francesco in Assisi*, «Il Santo», 45, 2005, pp. 691-721 (con l'anticipo al 1622 della cerimonia); ID., *I 'nodi' di frate Elia*, *ibid.*, 47, 2007, pp. 105-188.

⁴ G. ROTONDI, *Una lettera del card. Federico Borromeo a*

proposito del crocefisso di frate Elia, «Archivio storico lombardo», 54, 1927, pp. 447-451; F. BORROMEO, *Miscellanea adnotationum variarum*, Milano 1985, pp. 73-79 (sul cardinale, B. AGOSTI, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano 1996). Il vescovo si offre per inviargli, «se le fosse a grado, la detta Effigie di frat'Elia» ma il tutto probabilmente rimase lettera morta; tuttavia, secondo quanto racconta l'anonimo cappuccino autore di una manoscritta *Guida del pellegrino in Assisi* compilata intorno al 1652, Crescenzi, temendo che «quelle antiche figure dovevano in breve tempo essere scancellate», fece eseguire una copia all'artista locale Giovan Paolo Zampa e, riferisce ancora l'autore della *Guida*, il figlio Francesco ora la conserva e la mostra ai pellegrini «ed ultimamente ad istanza di alcuni signori suoi amici e miei la diede alle stampe» (NESSI 2005, p. 702).

⁵ L. WADDING, *Annales Minorum in quibus Res omnes trium Ordinum...*, I, Lyon 1625, p. 397; P. RIDOLFI, *Historiarum seraphicae religionis libri tres*, Venezia 1586.

⁶ In entrambe le opere manca tuttavia l'immagine della croce di Giunta: Z. BOVERIO, *De vera habitus forma a seraphico B. P. Francisco instituta demonstrationes XI...*, Coloniae 1640, pp. 57-58 (apparso quale appendice di *Annales sive sacrae historiae ordinis Minorum S. Francisci qui Capuccini nuncupantur*, I, Lugduni 1632); sull'opera e l'autore, C. PANTANELLA, *Notizie di alcune immagini francescane italiane da un trattato del frate minorita cappuccino Zaccaria Boverio*, in *Bisanzio e l'Occidente: Arte, Archeologia, Storia. Studi in onore di Fernanda De' Maffei*, a cura di C. Barsanti, Roma 1996, pp. 601-616; N. CATALANO, *Fiume del terrestre paradiso diviso in quattro capi, o discorsi. Trattato difensivo del sig. dottor don Niccolò Catalano da Santo Mauro ove si ragguaglia il mondo nella verità dell'antica forma d'habito de' Frati Minori istituita da S. Francesco*, Firenze 1652, pp. 95-97, 286-287, 298-299, 329-331, 501-502. Entrambi gli scritti finirono all'indice (il primo solo temporaneamente).

⁷ F.M. ANGELI DA RIVOTORTO, *Collis Paradisi amoenitas seu sacri conventus assisiensis historiae libri II*, Montefalisco 1704 (edizione postuma a cura di F.A.F. Carosi da Monteleone), p. 32 (a p. 20 definisce l'opera «vetustissima ex tabula qua Crucifixi Salvatoris imago exprimitur»).

⁸ L'autore segnala, a certificare quanto asserito, che da Vasari «habui quiquid in hoc titulo de picturis almae basilicae asserui ac de pictoribus qui artis venustate Collis Paradisi amoenitatem auxerunt» (ANGELI DA RIVOTORTO 1704, p. 35).

⁹ ANGELI DA RIVOTORTO 1704, pp. 20, 32-33; riferisce che le crocefissioni del transetto, gravemente danneggiate, erano state coperte da «duae egregiae icones»: la *Pentecoste* e una *Lotta dell'arcangelo Michele con Lucifero* (fa menzione di que-

sti dipinti posti in origine, probabilmente, sul tramezzo della navata centrale della Basilica DE MARCHI 2009, p. 608 sulla scorta delle ricerche di Donal Cooper).

¹⁰ ANGELI DA RIVOTORTO 1704, p. 104. Il crocefisso della badessa Chiara era stata ricordato nel testo di Catalano che, con una giusta osservazione, lo riteneva dipendere da quello di frate Elia (CATALANO 1652, pp. 286-287; NESSI 2005, p. 701; DE MARCHI 2009, pp. 608-611).

¹¹ L'interesse per padre Resta si è accentuato negli ultimi anni e si sono moltiplicati i saggi a lui dedicati; per uno stato della questione: S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Il libro d'Arabeschi ovvero il Codice Resta della Biblioteca Comunale di Palermo*, in EAD., *I disegni del Codice Resta di Palermo*, Cinisello Balsamo 2007, pp. 15-37.

¹² O. LANCELLOTTI (1593-1671), *Scorta sagra*, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, ms. B 5, c. 115r; A. MARIOTTI, *Lettere pittoriche perugine o sia ragguaglio di alcune memorie storiche risguardanti le arti del disegno in Perugia*, Perugia 1788, pp. 174-175; A.E. POPHAM, *Sebastiano Resta and his collections*, «Old Master Drawings», 11/41, 1936, pp. 1-19, in part. 14; G. FUSCONI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il 'Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico'*, «Prospettiva», 9-10/33-36, 1983-1984, pp. 237-256, in part. 240; G. SAPORI, *Collezionismo e mercato di disegni a Perugia nel Seicento*, in *Il segno che dipinge*, giornata di studi (Perugia 1998), a cura di C. Bon Valsassina, Bologna 2002, pp. 42-51, in part. 46.

¹³ S. RESTA, *Indice del libro intitolato Parnaso de' pittori in cui si contengono varj disegni originali raccolti in Roma*, Perugia 1707, pp. 8-11.

¹⁴ S. RESTA, *Indice del libro intitolato Parnaso de' pittori in cui si contengono varj disegni originali raccolti in Roma*, Perugia 1787, pp. 9-10; riferisce inoltre di aver inserito nel libro solo una copia del disegno del santo perché «disputandosi oggi in congregazione de' signori cardinali sopra l'abito primo di San Francesco, ho stimato di donare l'originale disegno a un signore di quella congregazione». Le varianti sono da attribuire allo stesso Resta che, come è noto, modificò l'allestimento dei suoi album fino alla fine; il padre lasciò traccia manoscritta di queste variazioni, probabilmente in una copia annotata del libro, che furono recepite nell'edizione postuma.

¹⁵ Per la tradizionale committenza di Francesco per la tribuna, con la trascrizione dell'epigrafe: «Sanctus Franciscus fecit fieri hanc treunam sub anno D(omi)ni 1216»: LUDOVICO DA PIETRALUNGA 1982, p. 93. La conoscenza degli affreschi, mai menzionati prima in relazione a Giunta, è dovuta molto probabilmente ad una visita alla città nel corso del viaggio che Resta fece per l'Italia centro-settentrionale nel 1690 in compagnia del pittore Giuseppe Passeri: ciò sembra confermato da una nota

di padre Resta, una «osservazione tra Giotto e Cimabue» fatta in occasione del viaggio in Lombardia (POPHAM 1936, p. 17).

¹⁶ *I disegni del codice Resta*, a cura di A. Paredi, G. Bora, Cinisello Balsamo 1976, p. 265. Ricorda, quindi, la croce e i dipinti di Santa Maria di Assisi (segnalando che «la figura di S. Francesco con queste parole fu aggiunta dopo la morte del Santo») e conclude annotando di aver inserito il disegno con Francesco sedente «nell'altra serie di due tomi che vendei a mons. Marchetti vescovo d'Arezzo e morendo esso non potei esserne pagato dagl'eredi».

¹⁷ G. NICODEMI, *Le note di Sebastiano Resta ad un esemplare dell'Abecedario pittorico di Pellegrino Orlandi*, in *Studi storici in memoria di mons. Angelo Mercati prefetto dell'Archivio Vaticano raccolti a cura della Biblioteca Ambrosiana*, Milano 1956, pp. 263-324, in part. 311.

¹⁸ All'arrivo in Inghilterra l'intera collezione fu risistemata conservando in un manoscritto le note dell'oratoriano (London, British Library, ms Landsdowne 802) e registrando in un altro (London, British Library, ms. Landsdowne 803) tutta la collezione Somers e quindi anche la raccolta Resta. In uno dei volumi, il primo (contrassegnato dalla lettera A), troviamo alcuni disegni primitivi, tra cui due con 'figure' attribuiti a Giunta Pisano, con una data, 1168, anno probabilmente di nascita del pittore, frutto probabilmente di un'incomprensione della nota di Resta sul disegno di San Francesco (C. GIBSON-WOOD, *Jonathan Richardson, Lord Somers's Collection of Drawings, and Early Art-Historical Writing in England*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 52, 1989, pp. 167-187, in part. 187).

¹⁹ N. TURNER, L. HENDRIX, C. PLAZZOTTA, *European drawings. Catalogue of the collections. J. Paul Getty Museum*, III, Los Angeles 1997, pp. 144-146.

²⁰ C. VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, *The Italian drawings of the fifteenth and sixteenth centuries in the Teyler Museum*, Haarlem 2000, p. 145. La didascalia (da ritenersi di Resta), è stata copiata, secondo Meijer, dal curatore del Museo, il pittore Wybrand Hendriks, che risistemò la raccolta quando giunse in Olanda (B.W. MEIJER, *I grandi disegni italiani nel Teylers Museum di Haarlem*, Milano 1984, p. 10).

²¹ G. WARWICK, *The Formation and Early Provenance of Padre Sebastiano Resta's Drawing Collection*, «Master Drawings», 24, 1996, pp. 239-278, in part. 259-260 (sulla raccolta della regina, T. MONTANARI, *Precisazioni e nuovi documenti sulla collezione di disegni e stampe di Cristina di Svezia*, «Prospettiva», 21/79, 1995, pp. 62-77; sulle relazioni tra Odescalchi e Resta si veda anche S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Postille a padre Sebastiano Resta*, «Paragone», 52/621, 2001, pp. 60-86).

²² L. LANZI, *All'Illustriss. e Reverendiss. Monsig. Cav. Angelo Fabroni Provveditore Generale dello Studio di Pisa*, «Giornale de' Letterati», 48, 1782, pp. 1-212, in part. 71-72.

Finito di stampare nel mese di gennaio 2012
in Pisa dalle
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com