

GIOVANNA PERINI FOLESANI\*

*Conoscere è ricordare, ovvero: se gli asini volano...*

ABSTRACT

The aim of the paper is to demonstrate, in the specific field of the sixteenth-century Italian art history, how the loss of historical memory (in this case the non-obvious visual sources available) has impoverished and greatly altered the perception of the personalities and works of artists like Savoldo or Ludovico Carracci (or Raffaello).

KEYWORDS: Memory; Intertextuality; Giovan Girolamo Savoldo; Ludovico Carracci; Byzantine icons.

Scopo del saggio è dimostrare, nel campo specifico della storia dell'arte italiana del Cinquecento, come la rimozione della memoria storica (in questo caso delle fonti visive meno ovvie disponibili) abbia impoverito e alterato fortemente la percezione delle personalità e delle opere di artisti della caratura di Savoldo o di Ludovico Carracci (o dello stesso Raffaello).

PAROLE CHIAVE: Memoria; Intertestualità; Giovan Girolamo Savoldo; Ludovico Carracci; Icone bizantine.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/11688>

---

Fürth è una ridente cittadina della Franconia a pochi km da Norimberga, contraddistinta da un palazzo municipale ottocentesco dichiaratamente ispirato a Palazzo Vecchio di Firenze, posto a sovrastare quartieri di antiche, vivaci casette a graticcio, o rivestite da scaglie di legno scuro come zucchero bruciato o cioccolato fondente con incrostazioni quasi di zuccherosa madreperla, oppure, in alternativa, di villette a schiera a due piani che sembrano fatte di glassa dai vivaci colori pastello, con gli sporti dei tetti e le finestre decorati da elaboratissimi, candidi intagli lignei come fossero fresche guarnizioni di panna montata – un goloso villaggio di marzapane e cioccolato a misura di Hansel e Gretel. Ivi, in una delle immacolate sale del Museo Ebraico,<sup>1</sup> collocato in quella che

---

\* Università di Urbino; giovanna.perini@uniurb.it

<sup>1</sup> Per l'importanza e le dimensioni della comunità ebraica a Fürth, si vedano i classici studi di HUGO BARBECK, *Geschichte der Juden in Nürnberg und Fürth*, Nürnberg, F. Heerdgen, 1878, pp. 45-94, 113-114 (ristampato nel 2018) e LEOPOLD LÖWENSTEIN, *Zur Geschichte der Juden in Fürth*, Frankfurt am Main, Sängers & Friedberg, 1909-1913 (rist. anast. Hildesheim-New York, Olms, 1974), e, più recentemente, HANS-JÜRGEN BECK, *Der Glanz der Thora. Zeugnisse jüdischen Lebens in Franken*, Bad Kissigen, Verlag Stadt Bad Kissigen, 2004; KATRIN BIELEFELD, *Geschichte der Juden in Fürth. Jahrhundertlang eine Heimat*, Nürnberg, Sandberg Verlag, 2005, MICHAEL BRENNER, DANIELA F. EISENSTEIN, *Die Juden in Franken*, Berlin-Boston, De Gruyter-De Gruyter Oldenbourg, 2012, e infine BARBARA OHM, *Geschichte der Juden in Fürth*, Fürth, Geschichtsverein Fürth, 2014. Per il Museo si veda: BERNHARD PURIN, *„Ein Schatzkästlein alter Jüdischer Geschichte“*. *Die Sammlung Gundelfinger im Jüdischen Museum Franken*, Fürth, Jüdisches Museum Franken, 1998; *Jüdisches Museum in Franken*.

fu la casa di un mercante ebreo locale del Seicento recentemente ampliata (a costo di stridere con il tessuto urbano circostante) campeggia, su fondo candido, una scritta nera in caratteri latini: «ZACHOR» (ricorda)!<sup>2</sup>

Il contesto immediato applica il monito alle Leggi di Norimberga del 1935 e relative conseguenze, ma naturalmente il precetto della memoria, esercitato ritualmente ogni anno, da qualche migliaio di anni, nella liturgia di Shabbat Zachor, come preparazione alla Festa di Purim (ovvero: la commemorazione della strage di ebrei operata dalla viltà degli Amaleciti ai tempi di Giosuè, di Mosè e di Aronne, come preparazione della festa che ricorda un'altra potenziale strage successiva, fortunosamente sventata dal coraggio di Ester), è costitutivo della cultura ebraica non meno che di quella europea, non solo nella misura in cui quest'ultima dipende da quella tramite la ricezione e diffusione di una sua interpretazione eterodossa assurta poi allo status di religione autonoma, ma anche indipendentemente, in quanto il pensiero europeo migliore si fonda sulla dottrina anamnastica di Platone: conoscere è ricordare. La Grecia e Israele sono i pilastri della nostra cultura.

La Storia non è *storytelling*, ovvero *fiction*, ma elaborazione critica filologicamente consapevole e attenta (cioè rispettosa) dei documenti (scritti o figurativi, poco importa) che testimoniano un percorso di maturazione e costruzione sociale e culturale sedimentato nel tempo, differenziato nello spazio a costituire l'identità collettiva di una realtà municipale, provinciale, nazionale – non necessariamente regionale, le identità regionali essendo, almeno in Italia, costruzioni politiche recenti, strumentali, fittizie, prive nella maggior parte dei casi di concrete ragioni storiche. Per questo il dovere della tutela (intesa come «conservazione», *non* come restauro) e dello studio (che, etimologicamente parlando, significa «passione») del patrimonio culturale sono elementi costitutivi imprescindibili dell'identità europea, non meno che di quella ebraica.

L'Europa odierna, nata dalla volontà statunitense postbellica, assolutamente strumentale, di creare un argine politico-economico (la CECA) alle future, potenziali, ricorsive velleità belliche di Francia, Germania e Italia, è nata su basi economiche, senza anima ideale e senza vera identità – non è mai stata l'Europa di Altiero Spinelli, ci siamo solo illusi. Basti pensare che l'elegante vessillo federale (pochissimi lo sanno,

---

*Fürth und Schnaittach - Museumführer*, a cura di Bernhard Purin, Monaco-Londra-New York, Prestel, 1999; MONIKA BERTHOLD-HILPERT, *Die Krautheimer-Krippe. Jüdisches Museum Franken in Fürth, Jüdisches Museum Franken in Schnaittach*, Fürth, Jüdisches Museum Franken, 2003; HORST F. RUPP, *Streit um das Jüdische Museum*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2004, pp. 23-24 e INKA BERTZ, *Jewish Museums in the Federal Republic of Germany*, in *Visualizing and Exhibiting Jewish Space and History. (Studies in Contemporary Jewry. An Annual)*, a cura di Robert I. Cohen, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 80-112, in particolare 90, 106 e 110, nota 29.

<sup>2</sup> Sull'importanza del ricordo nella cultura ebraica, si veda *Erinnerung als Gegenwart. Jüdische Gedenkkulturen*, a cura di Sabine Hödl e Eleonore Lappin, Berlin-Wien, Philo, 2000.

ancor meno lo ricordano: nessuno lo dice mai) è mera copia, appena variata, dell'originale bandiera dei coloni indipendentisti nordamericani, prima che alle loro tredici stelle bianche originarie si aggiungessero le caratteristiche tredici strisce bianche e rosse alternate. A documentarlo in maniera visivamente inequivocabile restano i poco memorabili ritratti di George Washington volenterosamente dipinti da Charles Wilson Peale,<sup>3</sup> presto sostituiti fin sulla cartamoneta da quelli di poco posteriori, ma artisticamente meglio risolti e più accattivanti, di un allievo americano di Sir Joshua Reynolds, Gilbert Stuart.<sup>4</sup> Non a caso, quindi, in questo secolo è stata progettata una nuova bandiera europea alternativa, inventata dall'olandese Rem Koolhaas nel 2004, all'epoca bocciata ma riproposta giusto l'anno scorso (per il momento senza miglior fortuna) nel nuovo clima scopertamente capitalistico-mondialista che essa rappresenta perfettamente, ibridando il noioso codice a barre consumistico e capitalista, in bianco e nero, con i vivaci, quanto stridenti accostamenti cromatici così frequenti tra le popolazioni che non hanno una storia, men che meno dell'arte, ma hanno una cultura degna di osservazione antropologica.<sup>5</sup>

L'ignoranza (peggio se deliberata) della Storia e dei suoi documenti, la perdita (in parte pianificata) di memoria storica sono la premessa di ogni disastro politico, sociale ed economico, il terreno di cultura dell'eterna barbarie, frutto (oggi) di quarant'anni di spietato capitalismo finanziario di rapina.<sup>6</sup> Proprio per questo la svalutazione e destrutturazione globale dei

---

<sup>3</sup> Sui ritratti di Washington dipinti da Peale, si veda *New Perspectives on Charles Willson Peale. A 250<sup>th</sup> anniversary celebration*, a cura di Lillian B. Miller e David C. Ward, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1991, p. 92 e fig. 33; *The Peale Family – Creation of a Legacy, 1770-1870*, a cura di Lillian B. Miller, New York, Abbeville Press, 1996, pp. 63-69, figg. 31-32 e 119-133, in particolare tav. 67. Sulla evoluzione storica della bandiera statunitense, si veda BRUNO CIANCI, *La stoffa delle nazioni - Storie di bandiere*, Bologna, Odoja, 2016, pp. 179-205, specie 181. Le differenze tra la prima bandiera statunitense e quella europea sono tre: a) il numero delle stelle, 13 (come le ex colonie britanniche che si ribellano), non 12 (ma sul numero delle stelle della bandiera europea ci furono varie proposte e ampio dibattito e fu l'Italia cattolica, memore dell'Ultima Cena, ad opporsi al numero 13, per motivi scaramantici, orientando verso il 12); b) il colore delle stelle, bianche, non giallo oro; c) la sfumatura di colore dello sfondo, blu curo (in seguito blu notte), invece che azzurro scuro.

<sup>4</sup> Cfr. CARRIE REBORA BARRATT, ELLEN G. MILES, *Gilbert Stuart*, New York, The Metropolitan Museum; New Haven, Yale University Press, 2004, pp. 129-190.

<sup>5</sup> Sulla bandiera inventata da Rem Koolhaas, si veda Gianni Sinni, *Lo strano caso della bandiera UE*, «SDZ, SocialDesignZine», <[socialdesignzine.aiap.it/news.php?current=006278](http://socialdesignzine.aiap.it/news.php?current=006278)>, ultima cons.: 3.5.2020.

<sup>6</sup> Un esempio particolarmente calzante è dato dalla discutibile campagna televisiva di promozione della libera concorrenza finanziata e approvata l'anno scorso dal nostro Ministero dello Sviluppo Economico, con l'imbarazzante *refrain*: «la vera concorrenza rende liberi»: sciagurata ignoranza della Storia, consapevole provocazione programmatica o sfacciata irrisione dei destinatari della campagna? Proprio per questo la smaterializzazione della burocrazia, della editoria, della cultura costituisce la pericolosa premessa non di una semplificazione e diffusione di risorse intellettuali, ma al contrario della deliberata manipolazione incontrollata e incontrollabile della realtà non solo presente

corsi universitari umanistici, il defianziamento e la smaterializzazione di archivi storici e biblioteche, il depotenziamento di musei e soprintendenze per alimentare, oltre al 'libero mercato', lo spensierato *business* vacanziero dell'arte come Disneyland costituiscono la deliberata premessa (apparentemente autodeterminata) alla fine dell'Europa. Sconcerta, su ogni fronte politico nazionale (e su molti internazionali) la disgraziata assenza non solo di un'azione concreta di contrasto, ma perfino di una consapevolezza dell'esistenza e della dimensione del problema da affrontare.

E però anche nella nostra prassi quotidiana e modesta, molto *particolare*, di storici dell'arte, quanti sono gli snodi fondamentali che abbiamo dimenticato o che ci sfuggono, nonostante i nostri documenti siano per loro stessa natura ben visibili? Può darsi che la gioventù di Savoldo sia davvero un enigma - perché di sicuro un debutto pittorico a quarant'anni suonati sarebbe un *unicum* straordinario e inconcepibile, soprattutto in un'epoca in cui la vita media europea non superava quella degli africani di oggi. E che poi questo debutto tardivo coincida con il completamento di una pala trevigiana lasciata incompiuta da un apprezzabile artigiano locale del pennello (fra' Marco Pensaben) lascia ancor più interdetti: la notizia documentaria di una moglie fiamminga di Savoldo però - oltre a giustificare certi suoi quadri alla Bosch e suggerire l'idea che la sua Maria provenisse a sua volta da una famiglia di pittori - potrebbe indurre a ipotizzare un viaggio del bresciano verso nord e una sua lunga permanenza transalpina.<sup>7</sup> In alternativa (o in combinazione), convien forse pensarlo giovane ma - e lo suggeriva già Creighton Gilbert - gran pittore assai diverso dal se stesso maturo,<sup>8</sup> onde è forte la tentazione di affibbiargli lo strepitoso ritratto giovanile dell'Hermitage datato 1512 e documentato fin dal Seicento, a Verona, con onorevole attribuzione a Giorgione († 1510).<sup>9</sup> Esso reca iscritto il nome di Domenico Capriolo, ma, certamente, non può essere opera - come pure vuole invece la vulgata - del men che mediocre mestierante veneto di tal nome: bisogna star attenti a non scambiare

---

e passata, ma anche futura. La gestione informativa dell'emergenza Covid ne è un brillante esempio.

<sup>7</sup> Su Savoldo, si veda ANTONIO BOSCHETTO, *Giovan Gerolamo Savoldo*, Milano, Bramante, 1963; *Giovanni Gerolamo Savoldo pittore bresciano. Atti del convegno: Brescia 21-22 maggio 1983*, a cura di Gaetano Panazza, Brescia, Edizioni del Moretto, 1985; *Giovan Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, a cura di Bruno Passamani, Milano, Electa, 1990; FRANCESCO FRANGI, *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1992.

<sup>8</sup> CREIGHTON GILBERT, *Savoldo cortese*, in *Giovan Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio* cit., pp. 38-47, in particolare 47.

<sup>9</sup> Su questo ritratto si veda GIOVANNA PERINI FOLESANI, *Dominicus Who? Solving the Riddle Posed by a Splendid "Venetian" Portrait Dated 1512 at the State Hermitage Museum*, in *Actual Problems of Theory and History of Art. Collection of Articles*, VII, a cura di Svetlana V. Maltseva, Ekaterina Iu. Staniucovich-Denisova e Anna V. Zacharova, St. Petersburg, St. Petersburg University Press, 2017, pp. 542-554, da cui si ricavano le osservazioni sul quadro qui sintetizzate.

ritrattista e ritrattato: infatti in quello stesso giro di anni, forse appena prima, un giovane coetaneo e parente del venticinquenne dell'Hermitage (o forse è lui stesso?) si è fatto ritrarre da un anonimo pittore lombardo di debole pennello che Berenson, per venderlo meglio all'avvocato Johnson di Filadelfia, disinvoltamente battezzò Boltraffio:<sup>10</sup> questo suo parente o alter ego indossa la medesima livrea e ha alle sue spalle come sfondo il Lago d'Iseo, quale si vede dal villaggio collinare di Capriolo, da cui deriva il nome della nobile famiglia bresciana che vi ebbe il suo primo feudo e che vedi caso, aveva proprio quei colori araldici. È, insomma, la chiave per identificare il ritrattato. I due ritratti Capriolo vantano la medesima provenienza veronese, forse perché hanno la stessa origine bresciana (val la pena di vedere se se ne trovi traccia nelle carte di famiglia, depositate presso l'Archivio di Stato di Brescia) e li ha divisi poi il mercato artistico, la storia del collezionismo: ma la principale differenza tra di loro non è stilistica, è qualitativa, perché il quadro russo, a differenza di quello americano, ha colpito l'attenzione e stimolato l'emulazione di pittori cinquecenteschi del calibro di Tiziano e Raffaello, che non esitano a riprenderne e rielaborarne più volte la posa, subito dopo, per uomini e per donne, determinandone la fortuna fino al Seicento maturo.<sup>11</sup>

Ma passando da un precoce quadro possibile di Savoldo ad un paio di suoi quadri certi (*l'Elia nutrito dai corvi* di Washington e la coppia eremitica di *Antonio abate e Paolo di Tebe* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia),<sup>12</sup> due fatti non possono mancare di colpire: da un lato la strana, imponente presenza della caverna dell'eremita che, con il monte sproporzionatamente piccolo in cui è inserita, occupa quasi tutto lo spazio utile del quadro in maniera affatto innaturale, più emblematica che scenografica, fungendo quasi da mandorla oscura della torreggiante figura eremitica; dall'altro, specialmente nell'*Elia*, l'atteggiamento parimenti innaturale, perché troppo compatto e contratto, della figura umana (per contrasto, si pensi alla successiva reinvenzione del soggetto da parte del giovane Guercino, su cui tornerò alla fine).<sup>13</sup> Posa tanto più strana se si pensa alla libertà dinamica dei pittori veneti: la spiegazione però sta proprio nella peculiare qualità composita della pittura non tanto genericamente veneta, quanto più specificamente veneziana, intrisa di cultura bizantina e post-bizantina,

<sup>10</sup> BERNARD BERENSON, *Catalogue of a Collection of Paintings and Some Art Objects – Italian Paintings*, Filadelfia, John G. Johnson, 1913, p. 173, scheda n. 268; HENRI G. MARCEAU, *John G. Johnson Collection. Catalogue of Paintings*, Philadelphia, John G. Johnson collection, 1941, p. 3, scheda n. 278; ID., *John G. Johnson Collection. Catalogue of Italian Paintings*, Philadelphia, John G. Johnson collection, 1941, pp. 13-14, scheda n. 278; MARIA TERESA FIORIO, *Giovanni Antonio Boltraffio, un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano-Roma, Jandi Sapi, 2000, p. 196, n. D32 (espunto dal corpus di Boltraffio, con attribuzione dubitativa a Bernardino de' Conti).

<sup>11</sup> G. PERINI FOLESANI, *Dominicus Who?*, cit., p. 543.

<sup>12</sup> F. FRANGI, *Savoldo*, cit., rispettivamente pp. 30-32, n. 3 e pp. 33-35, n. 4.

<sup>13</sup> NICHOLAS TURNER, *The Paintings of Guercino. A Revised and Expanded Catalogue Raisonné*, Roma, Bozzi, 2017, p. 343, n. 88.

poiché Venezia è anche, fino al Settecento incluso, centro di commercio delle icone dell'Italia meridionale, dell'Europa ortodossa non islamizzata (Balcani, Monte Athos) e delle sacche di resistenza cristiana del Mediterraneo orientale.

Palmare, infatti, è la derivazione dell'*Elia* di Savoldo dallo schema iconografico delle icone bizantine e post-bizantine di analogo soggetto, schema rimasto pressoché immutato (fatta salva l'opzione di girare il modello verso sinistra o verso destra) fino agli esemplari russi di Novgorod e altrove in Russia, ma, soprattutto, della Calabria post-bizantina del Cinquecento che ripetono, tutte, inesauste, l'invenzione originaria di qualche devoto e oscuro iconografo della Grecia.<sup>14</sup> Quando Savoldo la riprende, ci gioca, conferendole un aspetto solo superficialmente più vero – in realtà si limita a sostituire alla bidimensionalità astratta orientale una tridimensionalità d'effetto occidentale, ma che vale appena come una maschera, che altera la percezione della fisionomia sottostante senza però mutarla davvero.

Anche il suo quadro dei due eremiti rimasto a Venezia ha un'analogia origine bizantina: le figure di due eremiti affrontati, in meditazione o in preghiera, inseriti nell'oscurità di una caverna poco più grande di loro, ma poco inferiore alle dimensioni della montagna stessa popolano le scene eremitiche delle icone, le varie *Tebaidi* come ad esempio quelle che ospitano le infinite versioni della *dormitio* di Efrem Siro.<sup>15</sup> Spesso vi si trova anche una figura nello stesso identico atteggiamento dell'Antonio abate savoldesco. In ogni caso, la combinazione devotamente dialogante delle due figure savoldiane e il loro tono cromatico dovettero colpire potentemente Velazquez, nel suo passaggio da Venezia, se nel 1635 restituì la prima, tal quale, nel suo quadro di analogo soggetto, usando una tonalità simile, anche se scelse di correggere l'invenzione 'greca' dell'italiano inserendo i due eremiti in un paesaggio ampio e arioso, che restituisse al

---

<sup>14</sup> Si veda ALBERTO MARIA CASCIELLO, *Per l'iconologia del Profeta Elia di Girolamo Savoldo*, «RIASA. Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», XLI/73, 2018, pp. 245-281 e GIOVANNA PERINI FOLESANI, *Borderline Iconographies. The Limits of Visual Communication in Conveying Christian Dogmas in Early Modern Europe*, in *Actual Problems of Theory and History of Art. Collection of Articles*, VIII, a cura di Svetlana V. Maltseva, Ekaterina Iu. Staniucovich-Denisova e Anna V. Zacharova, pp. 32-48, in corso di stampa.

<sup>15</sup> Si veda ad es. la *Dormitio di Efrem (o Efraim) Siro* di Andreas Pavias in MANUELA DE GIORGI, *La dormizione dell'eremita*, in *Atlante delle Tebaidi e dei temi figurativi*, a cura di Alessandra Malquori, con Manuela De Giorgi e Laura Fenelli, Firenze, Centro Di, 2013, pp. 197-209, 216-219 (in particolare le due caverne, ciascuna con due eremiti a sinistra, in ciascuna delle quali uno dei due eremiti contrapposti assume una delle pose degli eremiti savoldeschi). Altri esempi dello stesso soggetto: *Ibid.*, pp. 212-216, 223-227, nonché temi affini pp. 210-216. Per la trasmigrazione di questi temi dalla pittura bizantina e post-bizantina a quella italiana, si veda ALESSANDRA MALQUORI, *Borrowing Figurative Patterns – The Meaning of the Dormition of the Hermit in 15th-Century Florentine Painting*, in *Transcultural Imaginations of the Sacred*, a cura di Klaus Krüger e Margit Kern, Paderborn, Wilhelm Fink, 2019, pp. 163-180.

monte e alla caverna dimensioni più realistiche e un respiro del tutto occidentale.<sup>16</sup> Scelta non scontata, se si guarda al coevo *Antonio Abate* di Zurbaran (1636), che presenta una reinvenzione del tutto controriformata e spagnola di un'icona possibile, ma, che io sappia, inesistente.<sup>17</sup>

Che esista una vena compositiva bizantina a sorreggere, a tratti, la ricca complessità e originalità artistica di Savoldo, può apparire osservazione non troppo scontata, oggi, ma comprensibile per le ragioni culturali su richiamate: se però tale matrice è stata a lungo dimenticata, sarebbe interessante capire quanto fosse presente invece nella coscienza del pubblico contemporaneo a Savoldo, anche per sapere se il pittore voleva spiazzarne le attese, assecondarle, o viceversa condurre una ricerca artistica personale autonoma e disinteressata alla dimensione successiva della ricezione. La risposta potrebbe anche dipendere dall'identità del committente, ma di certo costringe a ripensare i luoghi comuni oziosamente ripetuti sin qui sulla divisione religiosa e artistica tra Oriente e Occidente europeo dopo lo scisma del 1054. Perfino Raffaello, nelle Logge in Vaticano, utilizza, un modello post-bizantino per la figura di Abramo nel suo *Abramo che incontra i tre angeli*:<sup>18</sup> il patriarca infatti non si inchina all'occidentale, ma è prosternato all'orientale (idea prontamente ripresa dal poussinista Bourdon),<sup>19</sup> proprio come nei mosaici di Monreale e della Cappella Palatina di Palermo, o in San Marco a Venezia (il che spiega perché questa posa si ritrovi poi in Antonio Balestra, in Guardi e in Tiepolo).<sup>20</sup>

Se una citazione orientale, bizantina, è in qualche misura prevedibile nell'opera di un pittore veneto tra Cinque e Settecento e, nel caso di Raffaello, può convalidare la tradizione che gli fa riprendere in quella scena un perduto dipinto romano di Cavallini, decisamente più inattesa e problematica, per non dire sconcertante, può risultare in un artista bolognese riformatore (e forse anche un po' nicodemidamente riformato) di fine Cinquecento – inizio Seicento come Ludovico Carracci,<sup>21</sup> il cui spessore

<sup>16</sup> Cfr. JOSÉ LOPEZ-REY, *Velazquez – Painter of Painters*, Köln, Taschen; Wildenstein Foundation, 1996, pp. 150-155, 212-214, scheda n. 85 (con identificazione di possibili fonti iconografiche tedesche).

<sup>17</sup> Cfr. DELEDA ODILE, *Francisco de Zurbaran, 1598-1664. Catálogo razonado y critico*, I, Madrid, Fundación Arte Hispanico, 2009, pp. 363-365, scheda n. 113.

<sup>18</sup> NICOLE DACOS, *Le Logge di Raffaello*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986, pp. 167-168, scheda n. IV.3, tav. XX. In generale, su questi dipinti dell'*Incontro di Abramo con i tre angeli* (ovvero *Tres vidit, unum adoravit*) si veda G. PERINI FOLESANI, *Borderline Iconographies*, cit., p. 36.

<sup>19</sup> JACQUES THUILLIER, *Sebastien Bourdon 1616-1671. Catalogue critique et chronologique de l'oeuvre complet*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, pp. 328-329, n. 193.

<sup>20</sup> G. PERINI FOLESANI, *Borderline Iconographies*, cit., pp. 32 e 36.

<sup>21</sup> Sugli aspetti problematici e potenzialmente eterodossi della produzione pittorica dei Carracci, di Ludovico in particolare, si veda GIOVANNA PERINI FOLESANI, *Effetti collaterali del Nicodemismo. I Carracci in bilico tra eterodossia ed ortodossia, tra arte e scienza*, in *L'altro Seicento. Arte a Roma tra eterodossia, libertinismo e scienza*, a cura di Dalma Frascarelli, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2016, pp. 197-206.

intellettuale e spirituale deve ancora trovare un interprete adeguato. Sia chiaro, non intendo alludere qui alla sua copia documentata della *Madonna di San Luca*, probabilmente coincidente con quella conservata in Pinacoteca.<sup>22</sup> Penso invece ad uno dei suoi quadri veterotestamentari dipinti per l'elusivo Bartolomeo Dolcini, e precisamente *l'Abramo e i tre angeli*, parimenti in Pinacoteca, di cui i disegni preparatori, in parte riprodotti in incisione, dimostrano la lunga e articolata gestazione.<sup>23</sup>

Affiancargli la classica *Trinità dell'Antico Testamento* di Andrei Rublev,<sup>24</sup> praticamente coeva alla *Trinità* fiorentina di Masaccio, dimostra inoppugnabilmente la stravagante e imprevedibile abilità retorica di Ludovico, capace di combinare ecletticamente la ripresa dell'archetipo non genericamente post-bizantino, ma specificamente russo dell'icona con le più bizzarre evocazioni romane, antiche e moderne. È ovvio che Ludovico non ha mai visto l'originale di Rublev, perché, a differenza di Aristotele Fioravanti, non è mai stato in Russia. Però Ludovico è stato inoppugnabilmente a Venezia, e non ha guardato solo Tintoretto e Tiziano: proprio a Venezia poteva trovare una copia dell'icona russa, perché nello *Stoglav* del 1551 (equivalente al nostro Concilio di Trento e ad esso coevo) essa fu canonizzata come modello perfetto e assoluto, categorico, per ogni pittore di icone di quel soggetto, in quanto distinto dall'icona dell'*Ospitalità di Abramo*.<sup>25</sup> L'autorità del modello nel mondo ortodosso fu tale da esorbitare dai confini russi, venendo consapevolmente ripreso nel mondo balcanico e in quello greco, da Creta a Cipro, ancora nel Seicento, divenendo talora, incongruamente, il nocciolo dell'icona concorrente dell'*Ospitalità di Abramo*.<sup>26</sup> Che, in Ludovico, le somiglianze di atteggiamento dell'angelo centrale e di quello a sinistra non siano casuali, ma deliberate, lo dimostra il dettaglio delle calcolate suggestioni subliminali della presenza di ali nei due giovanotti, tramite il bordo della tenda sollevato da Sara per l'angelo di sinistra e tramite il manto che sembra drappeggiato sullo schienale di una sedia per quello al centro, che però, come gli altri due, siede in realtà su uno sgabello privo di schienale. Il terzo angelo, abbandonando lo schema di Rublev, si volta per parlare ospitalmente con Abramo, il cui particolare abbigliamento si spiega come una contaminazione della classica figura del prigioniero dacio in catene (di cui riprende la caratteristica posa) con il *Mosè*

<sup>22</sup> *Da Raffaello ai Carracci, II: Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo generale*, a cura di Jadranka Bentini, Venezia, Marsilio, 2006, pp. 277-280, scheda n. 183.

<sup>23</sup> Cfr. *ivi*, pp. 268-269, scheda n. 178 e soprattutto GAIL FEIGENBAUM, *Ludovico Carracci. A Study of his Later Career and a Catalogue of his Paintings*, Ann Arbor, UMI, 1984, p. 380, n. 111 e, per altri quadri Dolcini, pp. 378-380, n. 110 e pp. 413-414, n. 119.

<sup>24</sup> VICTOR NIKITIČ LAZAREV, *L'arte russa delle icone*, Milano, Jaca Book, 2008, pp. 289-291, 385-386, n. 101 e GENNADIJ VIKTOROVIC POPOV, *Andrei Rubliov*, Mosca, S. Papomiuk, 2007, pp. 66-69, 167, 179-188, figg. 93-102.

<sup>25</sup> EDOUARD ADOLPHE DUCHESNE, *Le Stoglav ou les cent chapitres. Recueil des décisions de l'assemblée ecclésiastique de Moscou, 1551*, Paris, Champion, 1920, pp. 107 e 133-136.

<sup>26</sup> G. PERINI FOLESANI, *Borderline Iconographies*, cit., pp. 32-34.

michelangiolesco, che indossa lo stesso tipo di brache, dando l'idea che si tratti di costume esotico anche ebraico, onde Ludovico lo usa anche per l'*Isaia* di Bologna.<sup>27</sup>

Ludovico conosceva benissimo il Mosè michelangiolesco, avendolo puntualmente citato nella sua *Trasfigurazione*,<sup>28</sup> ove ne traduce la composta struttura rettangolare nella sua tipica losanga – una formalizzazione astratta e manierata della figura umana imparata sui cartoni degli Zuccari, tra Firenze e Roma, benché non sia ignota neppure a Prospero Fontana. Sempre da Zuccari Ludovico riprende anche l'altro schema della losanga scomposta diagonalmente e ricomposta in due triangoli uniti per la punta, come nel perduto *San Girolamo* di collezione Monti<sup>29</sup> e nella *Madonna* già Giustiniani,<sup>30</sup> poi Lansdowne, ora al Metropolitan, che ripetono schemi di figure zuccaresche nell'affresco del *profeta con Sibilla* sulla parete dell'Oratorio romano del Gonfalone, o il *San Marco* di Santa Caterina de' Funari o qualche *Madonna* in sacra conversazione.<sup>31</sup> A ben vedere, è lo stesso schema ripreso dal giovane Guercino nel suo *Elia nutrito dai corvi*, ennesima prova tangibile dell'influenza di Ludovico su di lui.<sup>32</sup>

Si capisce assai bene perché Ludovico sia il pittore più apprezzato da Sir Joshua Reynolds, additato con successo a modello dei giovani artisti inglesi della Royal Academy,<sup>33</sup> che se lo studiano religiosamente durante il Grand Tour (perfino se si chiamano Fuseli o Wright of Derby):<sup>34</sup> per l'inglese, come per il bolognese e, prima di loro, per l'urbinate Raffaello, l'arte è abile retorica combinatoria ed eclettica, è memoria figurativa, è tradizione rinnovata. Nulla nasce dal nulla. Tra la teoria reynoldsiana del prestito artistico e quella mariniana del furto letterario c'è differenza di presentazione, non di sostanza e ciò dipende dal diverso carattere del teorico, dall'epoca in cui vive, dalla nazione in cui opera. Lo studio del pittore, con i suoi gessi, i disegni suoi e di quanti lo hanno preceduto, le stampe, i quadri altrui acquistati a caro prezzo, i libri (illustrati e non), gli

<sup>27</sup> G. FEIGENBAUM, *Ludovico Carracci*, cit., pp. 228-232, n. 23.

<sup>28</sup> Da Raffaello ai Carracci, cit., pp. 249-250, scheda n. 170, e soprattutto G. FEIGENBAUM, *Ludovico Carracci* cit., pp. 319-320, n. 77.

<sup>29</sup> GIOVANNA PERINI FOLESANI, 'L'uom più grande in pittura che abbia avuto Bologna'. L'alterna fortuna critica e figurativa di Ludovico Carracci, in *Ludovico Carracci*, a cura di Andrea Emiliani, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1993, pp. 269-344: 317, fig. 32.

<sup>30</sup> G. FEIGENBAUM, *Ludovico Carracci* cit., pp. 416-417, n. 416.

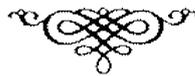
<sup>31</sup> Cfr. CRISTINA ACIDINI LUCHINAT, *Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento*, II, Roma, Jandi Sapi, 1998, p. 44, fig. 3 (*San Marco*).

<sup>32</sup> Vedi supra, nota 13

<sup>33</sup> SIR JOSHUA REYNOLDS, *Discourses on Art*, New Haven, Yale University Press, 1981, pp. 32-33, 80 (II discorso), 82 (V discorso).

<sup>34</sup> Per Fuseli, si veda JOHN KNOWLES, *The Life and Writings of Henry Fusely Esq.*, Londra, H. Colburn e R. Bentley, 1831, in particolare: II: pp. 109-110, 360-362 e III: p. 133; per Joseph Wright of Derby, si vedano gli appunti del viaggio in Italia, in ELIZABETH E. BARKER, *Documents Relating to Joseph Wright of Derby (1734-1797)*, «The Walpole Society», LXXI, 2009, pp. 1-216: 65.

appunti visivi e verbali presi nel Grand Tour, è l'archivio materiale e mentale da cui nasce la grande illusione dell'originalità artistica. Nel gioco tra produttore e fruitore (si tratti di testi visivi o verbali) è sempre l'artista a vincere: infatti se l'intertesto non viene riconosciuto, l'illusione è pienamente riuscita, ma se viene riconosciuto, al piacere dell'illusione di una fallace originalità subentra quello, più sottile e avvincente, della complicità intellettuale. Horace Walpole l'ha capito perfettamente,<sup>35</sup> Nathaniel Hone (che denuncia visivamente le citazioni di Reynolds come mero plagio) no:<sup>36</sup> forse è anche per questo che di Hone oggi non si ha quasi altra memoria che per il suo libello visivo contro Reynolds, mentre su Reynolds e Walpole proliferano saggi e volumi. D'altro canto, il recupero anche accidentale di intertesti dimenticati di origine imprevedibile apre, come è evidente, questioni fondamentali non solo storiche, ma semantiche e semiotiche - da approfondire.



---

<sup>35</sup> HORACE WALPOLE, *Anecdotes of Painting in England, with Some Account of the Principal Artists and Incidental Notes on Other Artists*, IV, London, printed for J. Dodsley, Pall-Mall, 1782, 8°, pp. VIII-IX, nota \*.

<sup>36</sup> JOHN NEWMAN, *Reynolds and Hone - "The Conjuror" Unmasked*, in *Reynolds. Catalogo della mostra: London, Royal Academy of Arts, 1986*, a cura di Nicholas Penny, London, Royal academy of arts; Weidenfeld and Nicolson, 1986, pp. 344-354 e più recentemente, con ambizioni ermeneutiche, JAN BLANC, *Willkürliches oder unwillkürliches Erinnern? Praktiken und Debatten um das Entleihen in den Künsten im Großbritannien des 18. Jahrhundert*, in *Wahrnehmen, Speichern, Erinnern. Memoriale Praktiken und Theorien in den Bildkünsten 1650 bis 1850*, a cura di Bettina Gockel e Miriam Volmert, Berlin, de Gruyter, 2017, pp. 155-168: 155-157.