

IL CONOSCITORE D'ARTE

Conferenza tenuta il 24 febbraio 1995 a Torino dal prof. Federico Zeri
per la seconda edizione della Biennale d'Antiquariato del Lingotto



NEL SESTO
ANNIVERSARIO
DELLA
MORTE
DI
FEDERICO ZERI

Per ricordare Federico Zeri, negli ultimi due anni, gli *Annali* avevano pubblicato le “conversazioni” inedite, registrate e trascritte dalla dott. Anna Cesati: mi sembra indecoroso che opere del Professore potessero rimanere inedite, dopo la Sua morte. Le avevo stampate, ovviamente, con il consenso di chi di dovere.

Questo sesto anniversario, con grande soddisfazione dell'Associazione Nomentana di Storia e Archeologia Onlus, è ricordato degnamente, poiché la Skira, acquisito il dattiloscritto della dott. Cesati, da me segnalato al dott. Nino Criscenti – a cura di quest'ultimo, con la consulenza archeologica del dott. Claudio Franzoni, la vigilante attenzione del prof. Salvatore Settis, primo assegnatario del “premio Federico Zeri”, e con la collaborazione del dott. Eugenio Malgeri – ha presentato in una svelta edizione, introdotta dal prof. Marco Bona Castellotti, amico di antica data del Professore, le sei conversazioni, arricchite dalle immagini che noi, negli *Annali*, non avevamo potuto riprodurre.

Il volume, intitolato *L'Arco di Costantino, Divagazioni sull'antico* (Skira ed., Milano 2004, pp. 94 con LXIV tavole a colori, € 24,00), è stato presentato presso l'Accademia di Francia il 5 ottobre u.s. Sospendiamo quindi la pubblicazione delle altre conversazioni.

Ma la dott. Cesati non finisce di stupire: aveva pure registrata una conferenza tenuta da Zeri a Torino nel 1995; essendo un dattiloscritto di poche pagine, difficilmente avrebbe la possibilità di venire pubblicato in volume.

Con l'edizione in questo numero degli *Annali* 2004, di questa ultima conversazione vogliamo rendere il nostro omaggio al grande Maestro.

SALVATORE G. VICARIO

Ho fatto parte della Commissione Scientifica che ha scelto le opere per questa seconda edizione della Biennale d'Antiquariato del Lingotto. Molta gente mi ha chiesto, sia in questa occasione sia altre volte, in che cosa consistesse questo lavoro, cioè come si fa a scegliere un quadro, e praticamente qual è il lavoro del conoscitore, e come si procede per giungere ad un risultato che non solo assicuri l'autenticità d'un quadro, ma anche la sua buona conservazione e soprattutto l'epoca e il suo autore.

Su questo punto si sentono dire molte sciocchezze, perché alcuni pensano che studiare un quadro e classificarlo e dargli un battesimo consista in una sorta d'illuminazione mistica; cioè che l'esperto entri in una sorta di parentela con ciò che vuole dire il quadro; e, attraverso questo, parli riferendo quelle che sono le sue sensazioni. Non è affatto così. Studiare i quadri, da questo punto di vista, del tutto soggettivo, può portare a degli errori macroscopici, bisogna invece procedere con estrema freddezza, non lasciarsi sedurre dall'opera d'arte e procedere appunto secondo principi molto precisi, e molto sistematici.

Generalmente, quando s'incontra un'opera d'arte che non si conosce, la prima cosa che io faccio, se si tratta d'un dipinto, è guardarlo dalla parte anteriore e guardarlo anche dietro. Nei quadri su tavola questo esame può essere molto indicativo, e può soprattutto dimostrare anche l'epoca del dipinto. Ci sono molte scuole di pittura le quali hanno lavorato su legno, su tavola e la tavola è preparata in un certo modo. Per i quadri fiorentini del '500 questo esame è estremamente importante; poi è importante anche per un altro fatto, che, dove non ci sia stato qualcheduno che scioccamente ha grattato i segni della storia del quadro, il retro può avere dei sigilli, può avere dei cartellini per cui si può risalire al *pedigree* dell'opera d'arte. Molte collezioni inglesi avevano dei cartellini del secolo scorso estremamente importanti.

Per esempio uno dei grandi collezionisti, Charles Butler, aveva un cartellino stampato su cui dava nome, cognome, indirizzo; e sono dei cartellini molto eleganti tipograficamente, che sono estremamente preziosi, perché, avendo noi, poi, determinati volumi su quelle che sono state le mostre, si può guardare l'elenco dei collezionisti, e vedere se il collezionista

ha esposto in queste mostre, e risalire certe volte a una letteratura che altrimenti andrebbe sconosciuta.

Poi ci sono i sigilli delle grandi famiglie: grandi famiglie francesi, italiane, inglesi, spagnole. Questi sigilli sono preziosissimi. Bisogna avere poi dei grandi repertori di stemmi.

Per l'Inghilterra, il Burke(?): "..... (?) and Baronets' Age", da cui si risale alla famiglia, e vedere anche lì se questi quadri sono stati esposti o se sono passati alle vendite. Questo è il primo esame da fare. C'è per esempio, un'opera in molti volumi d'un francese Mureur (?) che ci indica le vendite all'asta soprattutto del Sette e dell'Ottocento, libro preziosissimo, perché appunto risalendo alla famiglia si può risalire ai vari passaggi di proprietà.

Poi, passato questo, bisogna guardare la parte dipinta, e lì bisogna subito chiedersi: in che stato di conservazione è l'opera d'arte? Questo è importantissimo perché è perfettamente inutile procedere allo studio di un'opera d'arte, se non sappiamo in che stato di conservazione si trova. È come leggere un sonetto del Petrarca, un manoscritto, senza sapere se questo manoscritto ha copiato fedelmente il prototipo, oppure se si tratta di un'opera che è stata interpolata, è stata manomessa con aggiunta di parole, con cambio di virgole, ecc. Bisogna vedere il testo pittorico, come il testo scritto, in quali condizioni si trova.

Questo esame è estremamente complicato, perché, se si tratta di opere che sono state restaurate alla meglio, in qualche convento, oppure in qualche collezione privata di provincia, lo stato di conservazione s'identifica subito. Altre volte invece si può trattare di opere truccate con estrema sottigliezza; e lì incominciano i guai, perché ci sono stati dei restauratori abilissimi, e ci sono ancora oggi, i quali hanno manomesso la superficie pittorica e anche talvolta la superficie plastica, in modi tali, che è difficilissimo scoprire dove finisce l'originale e dove incomincia invece il trucco. Quindi bisogna andare con delle lenti d'ingrandimento, certe volte ci si trova di fronte a dei casi talmente complicati, talmente pasticciati che bisogna chiamare un restauratore oppure bisogna intervenire con lampade di quarzo oppure con altri strumenti che possano indicare quali sono le parti ridipinte. Questo accade soprattutto per certi quadri che sono stati alterati in modo furbissimo.

Ci sono spesso dei quadri antichi con la tavola antica, colla pittura antica, che sono stati arricchiti, cioè sono stati aggiunti degli elementi per trasformarli. Io ricordo per esempio una grande tavola, molto importante, ligure, del primo Cinquecento, ch'era stata anche esposta in perfette condizioni a Palazzo Bianco di Genova per molti anni; per fortuna era stata fotografata durante quest'esposizione, da un vecchio fotografo di Firenze, Broggi. Questa tavola poi era passata in mano a un mercante di Parigi, Spindion, il quale l'aveva completamente trasformata; da tavola ligure era diventata un Carlo Crivelli marchigiano, veneto-marchigiano. Quindi intorno alla Madonna col Bambino e due angeli aveva aggiunto una quantità di ghirlande di frutta, cetrioli, pere, mele, foglie; era una cosa fatta in modo truffaldino, ma non si capiva che anche lì certe cose

apparivano evidentemente false. Però c'erano degli elementi di queste ghirlande che facevano pensare ad un fondo antico. Grazie alla fotografia Broggi, s'è visto che tutta questa vegetazione era una cosa aggiunta; non solo, ma i tratti fisiognomici della Madonna erano stati alterati in modo incredibile.

Ci sono molti di questi quadri che hanno subito questi trucchi. Ce n'è uno al Metropolitan Museum di New York, della collezione Lehman, in cui anche lì, s'è voluto fare Crivelli, e la Madonna ha il volto completamente truccato, ma truccato in modo straordinario, ed anche lì c'è l'aggiunta di questi frutti, di questi cetrioli, di questi frutti allegorici, perché poi il cetriolo è il simbolo della Risurrezione, la mela è il simbolo del peccato originale, quindi ci sono queste ghirlande di mele e di cetrioli. La cosa curiosa nell'esempio del Metropolitan è che la parte inferiore del quadro non è stata manomessa, è ancora in perfette condizioni; dalla base del trono della Madonna, che ha una curiosissima prospettiva e una curiosissima decorazione, si riesce a capire che la tavola è d'un pittore di Ancona, Nicola di Maestro Antonio, un pittore che lavorava intorno al 1470; e probabilmente si tratta del pannello centrale d'un polittico di cui altri tre elementi... un elemento si trova a Baltimora, e gli altri elementi si trovano al Museo di arte italiana di Avignone, ma nessuno ha il coraggio di pulire questa Madonna perché si teme che la parte del volto della Vergine, che è stata tutta truccata, una volta pulita riveli una rovina completa. Certe volte, prima di procedere al trucco, questi restauratori raschiavano la pittura antica.

Il secolo XIX ha commesso dei delitti spaventosi, in questo senso; hanno massacrato dei quadri che altrimenti sarebbero giunti sino a noi in perfetto stato di conservazione. Ha fatto queste rovine proprio per dare dei nuovi battesimi che valevano di più sul mercato antiquario. Questo esame dello stato di conservazione è fondamentale. Molti esperti non lo fanno, ed è uno dei punti più controversi; anche qui al Lingotto ci siamo trovati di fronte a dei casi in cui il quadro presentava delle alterazioni che era difficilissimo scoprire dalla fotografia. Io ho dovuto esaminare il quadro direttamente, e in certi casi s'è visto per esempio di un quadro che aveva la parte dipinta in buono stato, ma il fondo oro era moderno, era fatto negli anni trenta, e non poteva in nessun modo essere antico. Il punzone, cioè le incisioni sull'oro, erano fatte da una persona poco esperta; quindi un quadro da non esporre. Ma anche lì s'è dovuto fare un esame molto lungo: non è una cosa facile.

Poi, quando noi sappiamo come è conservato il testo figurativo, fino a che punto lo si può leggere, bisogna procedere all'interpretazione del soggetto. A molti il soggetto non interessa; secondo la scuola idealistica, soprattutto per i seguaci di Benedetto Croce, il soggetto non interessa, quello che interessa è la forma, lo stile. Un errore gravissimo, perché il soggetto fa parte dello stile: è anche quello un dato dello stile. Ci sono degli stili i quali non hanno certi soggetti, per esempio la pittura del '300, non

ha quadri che rappresentino la natura morta: lo stile fa parte del soggetto. Ci sono poi dei soggetti naturalistici, soprattutto quelli del cosiddetto verismo del secolo nono che non esistono prima e poi bisogna tenere presente un dato fondamentale: che nella pittura antica fino al 1800 circa, io direi anche fino al 1830, il soggetto non è generico. Voi vi ricordate un quadro famosissimo che appartiene alla collezione Pallavicini di Roma, con l'attribuzione al Botticelli, chiamato: la Derelitta, un quadro che è riprodotto anche nei testi scolastici, dove si vede una figura che piange fuori da una porta di marmo, una porta di pietra, scalza, vestita d'un abito dimesso, d'un abito bianco, ed è chiamata la Derelitta. Questo è un battesimo assurdo, perché il quadro è del '400; si dimostra del secolo XV, della fine del secolo XV, dell'ultimo quarto. Ora, un soggetto del ti-



VALTER VELTRONI PORGE I SUOI COMPLIMENTI AL PROF. ZERI, IN OCCASIONE DEL CONFERIMENTO DEL "PREMIO ANTIQUA 1997" PER LA SEZIONE RADIOFONICA, PROGRAMMI RADIO RAI, DIRETTI DA STEFANO GIGOTTI, PRESSO IL SALONE MONUMENTALE DELLA BIBLIOTECA CASANATESE

po "la Derelitta", la disperata, il suicida, non esistono nella pittura antica: quello dev'essere un quadro con un preciso riferimento ad un eroe d'un racconto, d'un eroe d'una leggenda, un personaggio con un nome, perché il caso così generico come "i mendicanti" può esistere nella pittura del '600, come nella pittura per esempio dei Bamboccianti, un contadino disperato. Ma la Derelitta con il D maiuscolo non esiste. Infatti col passare del tempo e con delle ricerche più appropriate s'è scoperto che questa cosiddetta Derelitta è un episodio della storia di Ester e As-

suero. Il quadro è quadrato ed era parte di due cassoni nuziali.

Che cosa sono i cassoni nuziali? Fino alla fine del '400, inizi del '500, c'era l'uso in Italia che, quando si sposavano due componenti, marito e moglie, da famiglie ricche e illustri, che, fra il corredo nuziale, c'erano due casse che s'aprivano dall'alto con un coperchio, che contenevano, una, i vestiti del marito e l'altra i vestiti importanti della moglie. Queste casse nuziali o "cassoni" nuziali, in un primo tempo erano decorati soltanto a pastiglia in rilievo con emblemi araldici o con fiori, delle scritte, poi sono andati di moda dei cassoni dipinti. Questi cassoni venivano dipinti da grandi botteghe di artisti, non erano dipinti da piccoli artigiani. C'è stata una bottega verso la metà del '400 a Firenze, quella di Apollonio di Giovanni e Marco del Buono della quale conserviamo il registro. Conserviamo proprio il registro di bottega in cui indicano, questi pittori, cosa producevano nella loro bottega e vediamo che uno dei grandi lavori da loro eseguito consisteva appunto nei cassoni nuziali che spesso avevano delle storie.

Storie precise, per esempio, la storia di Ulisse, oppure la presa di Costantinopoli. Quella della presa di Costantinopoli che è citata nel registro, si trova ora in America nel Metropolitan Museum.

Oppure avevano delle storie prese da Ovidio o dalle allegorie moraleggianti. Alcuni di questi cassoni sono stati eseguiti anche da grandissimi artisti. Non è detto che ci fosse soltanto questa bottega di Apollonio di Giovanni e Marco del Buono. C'erano moltissimi pittori, anche importanti, che hanno eseguito cassoni nuziali per delle nozze di personaggi di prestigio. Potevano fare dei cassoni anche per la famiglia Medici o per altre grandi famiglie. I cassoni venivano eseguiti un po' dappertutto in Italia. Il centro di produzione più importante era Firenze. Noi però abbiamo anche alcuni esempi di cassoni cremonesi, fatti dalla bottega di Bonifacio Bembo; poi dei cassoni fatti a Milano anche, io direi, in Piemonte, in Val d'Aosta o nella zona dell'Alto Adige e Sud Tirolo - Trentino, ci sono, lì, per esempio, sono intagliati o intarsiati - non sono dipinti -. Poi ci sono dei rarissimi cassoni nuziali emiliani; e la cosiddetta Derelitta appartiene proprio a una coppia di questi cassoni.

Lentamente s'è ricostruito tutto l'insieme. I cassoni avevano due frontali molto lunghi e poi avevano i lati. Generalmente i lati sono trascurati. Esiste una storia di Ester, oggi divisa tra il museo del Louvre e il museo Condé di Chantilly, di cui noi conosciamo anche i fianchi tutti decorati. I fianchi si trovano alla fondazione Horn di Firenze e alla National Gallery di Ottawa nel Canada; e il quarto fianco è proprio la Derelitta. Ricostruendo la storia, s'è visto che non è una donna, la Derelitta, bensì un uomo, Mardocheo che sta piangendo disperato fuori dalla porta del palazzo reale da cui è stato escluso. L'autore non è Botticelli, ma è sicuramente il giovane Filippino Lippi, allievo di Botticelli, non è una donna, ma un uomo, Mardocheo. Quindi vedete come il battesimo ha portato fuori strada, perché dall'inizio, invece di dare quest'attribuzio-

ne romantica "la Derelitta", si fosse guardato bene, si sarebbe visto che la figura è provvista d'una barba nera, e quindi è un uomo, è Mardocheo; è proprio un pezzo di questi straordinari cassoni eseguiti non si sa per chi, perché nel secolo scorso tutti i pezzi di questa serie si trovavano ancora a Firenze, nella collezione Capponi e nella collezione Torregiani; probabilmente si tratta d'una grande famiglia fiorentina che aveva avuto, diciamo, questo matrimonio importantissimo, perché queste casse nuziali non erano oggetti a buon mercato, erano molto cari, molto costosi. È successo poi che, quando è morta la coppia di sposi per cui erano stati fatti, questi cassoni sono rimasti in giro per l'appartamento, molto spesso sono stati sfregiati dai bambini di casa. Essendo oggetti molto bassi i bambini quando erano piccoli andavano lì con un chiodo e hanno levato gli occhi eccetera. In genere, presentano sempre degli sfregi tipici fatti dai bambini e poi hanno sempre, nella parte centrale dei frontali, dei danni che sono stati causati dalla serratura, la quale battendo ha picchiettato la parte centrale intorno al buco della serratura. Sono degli oggetti molto tipici, ma in quei casi bisogna identificare il soggetto, assolutamente.

Questa è una cosa anche molto importante per la datazione, non solo per la localizzazione della scuola. Per esempio, da circa un trentennio è cominciato lo studio sistematico della natura morta italiana. Voi sapete che fino al secolo scorso la pittura era divisa in generi. C'era il genere nobile che era la pittura religiosa, per esempio, e poi la pittura storica, poi c'è un genere anch'esso nobile che è il ritratto, poi c'erano i generi meno importanti come il paesaggio, la natura morta, che erano considerati soltanto come generi decorativi. Queste nature morte sono cominciate ad essere prodotte in Italia, e anche nelle Fiandre, durante il secolo decimoquinto. Ci sono anche delle nature morte più antiche, se voi andate in molte chiese del Trecento vedete che nel coro dove ci sono degli affreschi, c'è poi una nicchietta, che contiene la rappresentazione, per esempio, di due, di alcune bottiglie, di un lavabo, di un bicchiere; quindi sono nature morte, ma sono nature morte riservate al luogo dove venivano conservate delle ampolline, per esempio. Poi incomincia verso la fine del '400, una produzione sistematica di nature morte. Gli inizi della natura morta italiana non li conosciamo ancora molto bene, perché moltissimi quadri sono andati distrutti. Noi sappiamo dai documenti che alcuni pittori avevano eseguito nature morte. A Bologna c'era un pittore, Antonio da Crevalcore, di cui credo d'aver ritrovato in questi giorni una natura morta.

Credo, penso, che sia lui, il quale era noto per le nature morte; fino adesso non se ne conosce nessuna. Poi piano piano la natura morta durante il '500 vive d'una vita surrettizia, strisciante, fino a che c'è un grande trionfo della natura morta dopo il 1590.

Dopo il 1590, questa natura morta, che nelle Fiandre aveva già avuto una grande diffusione anche nel secolo XVI, in Italia intorno al 1590, in Lombardia e poi a Roma ha una grande fioritura, e poi diventa un fatto generale. Io

mi sono reso conto in questi ultimi tempi che praticamente non c'è nessun centro italiano di una certa importanza che, durante il secolo XVII, e durante il secolo XVIII, non abbia avuto la sua scuola di pittura di natura morta. È un genere che è diffuso ovunque, a Roma come a Firenze, a Genova come a Milano, a Torino come a Venezia; e adesso stanno venendo fuori anche nature morte siciliane, pugliesi. È un fatto generale. Però accade una cosa molto curiosa, che si può datare una natura morta in base ai frutti e ai fiori che vi sono rappresentati. Una cosa molto singolare. Mentre in un primo tempo la natura morta, fino a circa il 1630 a Roma è una natura morta naturalistica, la quale accoglie fiori e frutta di tutti i tipi, a un certo punto la selezione dei frutti e dei fiori si riduce.

Nature morte del primo Seicento romano hanno dei frutti che poi non si trovano più. Per esempio il rosmarino coi fiori violetti, quello si trova soltanto verso la fine del '500; e poi sparisce, non si sa perché. Poi l'iris, il fiore di iris continua, ma i primi tempi c'è anche la foglia, lanceolata, poi sparisce. Poi ci sono dei tipi di nespolo: il tipo cosiddetto azzerolo, il nespolo siciliano, si trova anche quello nei primissimi tempi, poi sparisce. Per quale motivo? Non si riesce a capire. Poi ci sono dei fiori che, nella natura morta italiana non esistono. Ad esempio la peonia. Qui, in questa mostra, c'è uno stand, non mi ricordo nemmeno il numero, che ha un meraviglioso quadro di natura morta di un pittore il quale altrove riproduse le peonie. Ora, le peonie nella natura morta italiana non esistono. Nonostante che il quadro esposto abbia un nome piemontese, la Caccia, credo che si tratti di un pittore grandissimo di natura morta spagnolo, molto superiore a Ursula Caccia

Intorno al 1630 la natura morta ha un'improvvisa impennata di produzione: se ne producono migliaia, però la rosa, il numero dei fiori e dei frutti rappresentati si riduce a pochi tipi, a pochi esemplari. Nella frutta c'è l'uva, le melograne, le mele, le pere, le prugne; però ci sono altri frutti, come per esempio le zucche, che diventano molto rare.

Questo è un fatto che non si riesce a spiegare ancora. Come anche i fiori; io vi ho detto del rosmarino, vi ho detto dell'iris, ma poi ce ne sono moltissimi: per esempio, nelle prime nature morte si trova un'erba che ancora viene usata in cucina in Italia: l'aneto, che viene mangiato con il cetriolo. L'aneto c'è sempre nelle antiche nature morte romane, poi sparisce completamente. Ma per quale motivo? Però, conoscendo questi fiori e questi frutti, che in un primo tempo appaiono e poi spariscono, si può procedere ad una datazione delle nature morte. Poi la natura morta è molto curiosa, perché, mentre in un primo tempo è una natura morta naturalistica che riproduce scrupolosamente certi frutti, certi vegetali della cucina, poi diventa una natura morta trionfalistica, celebrativa: sono delle grandi cascate di frutti e di fiori colle quali venivano decorate le sale da pranzo; in altre parole, la natura morta italiana subisce quello stesso declino inventivo e la stessa involuzione che subisce tutta la cultura italiana dopo il 1630.

Voi sapete che oggi la storiografia in generale, ma quella artistica in particolare, ha individuato una sorta di secondo rinascimento. Il primo rinascimento finirebbe intorno al 1527: colla fine della repubblica fiorentina, col sacco di Roma: però c'è un secondo rinascimento che ha luogo a Roma, non a Firenze, che va dal 1590 circa al 1630. A un certo punto, nella città di Roma abbiamo quattro grandi geni, che vi si trovano contemporaneamente, c'è Michelangelo da Caravaggio, Annibale Carracci, Pietro Paolo Rubens e Adamo Elsheimer. E questo, diciamo, nodo culturale produce una straordinaria quantità d'invenzione, di spunti che vengono pubblicati fino al 1630. Sono gli anni in cui si forma il giovane Poussin, gli anni in cui si forma il giovane Claudio da Lorena, Claude Gellée, in cui Roma è veramente un crocevia, al quale attingono le scuole di tutta Europa, da quella spagnuola (Velasquez sta per arrivare) a quella tedesca a quella francese. Dà la norma a una produzione artistica e di stile che durerà poi fino alla Rivoluzione francese. Praticamente, i temi paesaggistici, di natura morta, formali: classicismo, eccetera, paesaggi che sono inventati in quegli anni a Roma, durano fino alla Rivoluzione francese. Soltanto colla pittura dell'illuminismo, colla pittura giacobina (David eccetera) finisce quel grande capitolo. Se voi osservate bene, nel momento intorno al 1620-1630, Roma già ha intuito, ha prodotto perfino la pittura neoclassica. È una cosa straordinaria che si sta ormai oggettivizzando sempre di più col procedere delle nostre scoperte, perché molti quadri stanno venendo fuori adesso.

La stessa cosa accade con la natura morta. La natura morta scoperta a Roma fino al 1630 è quella che poi dura e dà gli spunti fino al 1780-90. È una cosa incredibile; poi nel 1780-90 incomincia una nuova natura morta; stranamente, in Italia, e non si sa il perché, incomincia nel territorio delle Romagne, da Faenza fino a Pesaro. Ed è una natura morta la quale si rifà a quella più antica, anteriore al 1630; cioè il soggetto trionfalistico, queste grandi cascate di fiori, questi grandi trionfi di frutta, colossali esibizioni di grappoli d'uva, di pollame, di cacciagione eccetera, cedono ad una natura morta molto semplice, che rappresenta il tavolo di cucina colle uova al tegamino, colla bottiglia dell'aceto, colla bottiglia dell'olio, i quadri di Magini, per esempio, oppure dei pittori di Faenza. Perché è quella la regione nella quale è nata questa nuova natura morta? non si sa, però, nello stesso tempo c'è una imitazione, io credo, addirittura fraudolenta, delle nature morte del primo Seicento. C'è alla fine del Settecento un pittore (io ne sto costruendo uno, io lo chiamo "il falsario su tavola") il quale fa delle nature morte neocaravaggesche, usando la tavola invece della tela. C'è una sorta di rifiuto della natura morta trionfalistica che era diventata simbolo dell'*Ancien Régime*. Così come nella pittura di David è la materia pittorica che viene riguardata.

La materia pittorica di David è una materia pittorica liscia, semplice, senza groppi, senza grumi di colore; cioè c'è il ripudio di quella pittura, diciamo, proprio succulenta, che da Rubens era arrivata fino a Fragonard. C'è pro-

prio il ripudio: e si torna ad una pittura liscia, ad una materia pittorica quasi modesta, semplice, che è quella poi dei quadri di David. Quindi c'è una sorta di rigetto di quelle che erano le materie pittoriche dell'*Ancien Régime*.

Ora, questi fatti vanno tenuti presenti nello studio della natura morta, per poterla datare. Conosciamo ben poco della natura morta. Quello che si sa fino ad oggi: è semplicemente stata grattata la superficie, sono venute fuori delle grandi personalità, altre ne stanno per venir fuori, perché è difficile che passi un mese senza che io riceva una fotografia di una natura morta firmata da un pittore che non si è mai sentito nominare. Ci sono moltissimi pittori, alcuni dei quali si riescono a localizzare, altri non si riescono a localizzare, perché il loro stile è talmente nuovo, talmente misterioso, che non si riesce a localizzare. In certi casi, è il pittore stesso che dice dove ha lavorato. Adesso sta venendo fuori un pittore milanese, ad esempio, il quale ha lavorato a Torino. Ma questo lo si sa unicamente perché c'è un quadro di cui purtroppo è andata persa la fotografia e non si sa dove sia il quadro, sul quale è specificato che il pittore è di Milano e lavora a Torino. E in effetti a Torino, in base a quel quadro, è stata identificata una quantità di opere eseguite per grandi famiglie. È un pittore soprattutto di decorazione che fa delle sovrapporte, che fa dei quadri per sale da pranzo. Però è molto interessante, perché anche lui nel Settecento... è un pittore di esuberante composizione, di fiori veri ed immaginari, un pittore curioso, il quale lavora nel Piemonte ed ha uno stile però che deriva da Milano. E di questo si sa, ma in altri casi io mi trovo completamente sprovvisto di dati per poter anche localizzare alcuni di questi pittori.

Di alcuni, si riesce a dire: "Beh, deriva da Recco, deriva da Ruoppolo, quindi dev'essere napoletano; ma per esempio è venuto fuori un pittore il quale è firmato con un cognome napoletano – adesso non mi ricordo quale cognome napoletano –; però stranamente le composizioni sono di tipo bolognese dei primi del '700. Probabilmente, si trattava d'un napoletano che era emigrato a Bologna. Fin adesso i documenti non parlano di lui, però son venute fuori quattro nature morte firmate, molto, molto interessanti, come stanno venendo fuori dei pittori tedeschi che hanno lavorato in Italia. Voi sapete che uno dei grandi problemi oggi è la scoperta nella storia dell'arte, del ruolo che ha giocato l'Europa centrale nella pittura lombarda. Mistero. Per esempio, l'anno scorso ci fu una meravigliosa mostra a Budapest che si chiamava "Le metamorfosi del reale", di cui nessuno ha parlato in Italia. Ed è stata una mostra provvista di un catalogo in due grandi volumi. Ebbene, in questo catalogo di questa mostra c'erano i quadri d'un pittore tedesco che si chiamava Dichdl, un pittore morto nel 1707 il quale anticipa nel modo più flagrante e nel modo più impressionante quella che sarà poi l'arte di Giacomo Cerruti.

Cerruti viene da lì, ma non se ne sa niente e molte opere di Cerruti di natura morta per esempio sono opere tedesche. Io ricordo due quadri, uno con un maiale morto e un altro con delle carni, firmati e datati da un tedesco del

1731; la firma è stata grattata e i quadri sono entrati in Italia come opere del Cerruti. Io avevo trascritto la firma, quindi me la ricordo molto bene. È proprio un pittore di cui si sa vita, morte e miracoli. Adesso sono diventati Cerruti. C'è tutto questo rapporto che fino adesso era soltanto indicato da un pittore di serie B, e C per Todeschini. Serie B perché gli attribuiscono delle croste di bottega, mentre lui è piuttosto bello, anzi, molto bello. È un pittore tedesco che viene in Italia. Ma Cerruti sicuramente ha visto Dichdl.

Come c'è un altro strano pittore olandese il quale è noto attraverso certi quadri che ha lasciato in Slovenia, a Lubiana, Almanach. Ora, Almanach è stato a Roma ma dev'essere stato certamente noto ai lombardi, sicuramente; io sono sicuro che quello ha lavorato pure in Lombardia, e forse anche in Piemonte! Sono tutti quanti rapporti che bisogna ancora studiare. In certi casi però la localizzazione e la datazione possono essere indicate dal soggetto, e le nature morte dai fiori e dai frutti rappresentati, oltre che dal tipo di composizione; ma soprattutto dalla selezione vegetale che è molto curiosa, e poi in certi casi proprio dal soggetto letterario. Ci sono dei temi i quali vengono adoperati in pittura solo in epoca molto tarda. Ci sono dei racconti in certi casi, come la "Gerusalemme liberata" ad esempio, è un caso tipico, in altri casi diventano molto difficili le interpretazioni dei temi perché per ragioni di commercio o per altro alcune figure dei quadri sono state eliminate, per farne più quadri, sono stati tagliati, quindi bisogna sempre guardare il soggetto.

Nell'Ottocento naturalmente è indispensabile, ci sono dei temi che non esistono in certi tipi di pittura. È inutile dire che il soggetto non conta! Il soggetto fa parte dello stile. Come certi pittori ottocenteschi non hanno mai fatto dei quadri sacri, così moltissimi pittori antichi non hanno mai fatto dei quadri profani. Bisogna sempre dire cosa rappresenta il quadro. In certi casi, i mezzi a nostra disposizione e le nostre conoscenze non sono sufficienti per capire il soggetto. Io ho tutta una serie di fotografie di dipinti il cui soggetto per me rimane un grande mistero. L'altro giorno me n'è capitato uno, e che cosa rappresenta? Questo io non lo so dire. Ci sono dei temi anche classici perché ricordatevi che molte volte non sono i pittori a conoscere la letteratura, ma erano i committenti che davano ordini al pittore di rappresentare delle scene tratte da testi rarissimi, o greci o latini; quindi molte volte si tratta di soggetti presi da testi che

oggi nessuno più legge: come non so, le "Notti attiche" di Aulio Gellio o i Deipnosofisti. Sono testi che oggi leggono soltanto degli specialisti, e che lasciano poi lo storico dell'arte interdetto.

In certi casi bisogna dire: "Non lo so". Però bisogna continuare a ricercare come anche certe vite di santi. Ogni tanto si trovano dei santi... boh! Ma chi è questo santo? Cosa gli sta succedendo? Cos'è questo miracolo? Non si riesce a capire.

C'è un quadro a Dublino molto importante, nella Galleria Nazionale, che io ho identificato come un quadro siciliano; lì passa non mi ricordo per un quadro spagnolo, mentre è un quadro siciliano: il primo tempo del Novelli, nel quale c'è un miracolo di un santo con un bambino vicino ad una vasca in cui ci sono dei pesci. Io ho passato mesi alla ricerca del significato di quel quadro, perché m'interessa personalmente. Che cosa sia, non lo so dire, però è sempre meglio continuare le ricerche, anche per curiosità.



IL PROF. ZERI RINGRAZIA DOPO IL CONFERIMENTO DELLA "LEGION D'ONORE" PRESSO L'AMBASCIATA DI FRANCIA A ROMA

Poi, arrivati a questo punto, bisogna esaminare quello che è lo stile.

Lo stile si può individuare solo quando siamo sicuri di poter leggere un testo che non è stato manomesso; e molte volte i restauri o certi gusti dei clienti o dei collezionisti hanno rovinato lo stile. Ad esempio moltissime statue in legno e in terracotta noi oggi le vediamo di legno e di terracotta. Quelle erano dipinte. È stato l'800 e il primo '900 che hanno scarnificato queste sculture. C'è stato un certo momento in cui andava di moda vedere il legno o la terracotta; il legno come tale esisteva soltanto nelle zone più povere delle valli alpine. Ma le grandi sculture di legno fatte per Firenze, per Torino, per Milano, per Siena erano dipinte. Queste pitture poi sono state grattate, è stata grat-

tata la pittura e il gesso. È rimasto soltanto l'anima di legno. In questi casi, in certi esempi, diciamo, bisogna stare molto attenti, perché non solo è stata grattata la pittura antica, ma molte volte è stata modificata e restaurata in modo da ingannare per portare, non so, la gamma cromatica verso un'altra scuola. Però bisogna sempre esaminare (è quello che vi dicevo) lo stato di conservazione. È fondamentale per capire un'opera d'arte quando si ha la certezza – e dipende sempre dalla prima fase dello stato di conservazione – si può incominciare a procedere all'esame stilistico: l'esame stilistico, che è molto difficile; in certi casi noi ripetiamo generalmente sempre gli stessi nomi. Voi sapete che un tale diceva che la storia dell'arte fa come le pecore: una si butta nel precipizio, e tutte le vanno appresso. *L'histoire de l'art est moutonnaire*, ed è vero questo detto perché siamo affetti da una certa pigrizia mentale. Se noi guardiamo i documenti, vediamo che i pittori non erano dieci o quindici in una città, come crediamo noi, i soliti nomi che facciamo, ma erano centinaia.

Ora, di queste centinaia una gran parte non è sopravvissuta, i quadri sono andati distrutti. Rammentate sempre che della grande produzione del '400, noi possediamo sì è no soltanto l'8 o il 10%. Noi di Piero della Francesca non possediamo nemmeno il 10%. S'è salvato solo, delle opere principali, il ciclo d'Arezzo, perché Arezzo era ormai una città in provincia. Le grandi opere di Piero della Francesca che erano le grandi sale del palazzo ducale di Ferrara: quelle sono durate pochi decenni, perché già intorno al 1508-10 sono state buttate giù perché le sale venivano rinnovate. Poi gli affreschi di Piero della Francesca in quella che oggi è la stanza della Segnatura di Raffaello in Vaticano: buttati via. Lo stesso Raffaello pare che fosse molto dispiaciuto di doverli distruggere, e dice il Vasari che ne aveva tratte delle copie. Dove sono queste copie? Forse sono state perse pure quelle, ma sono andate distrutte.

Poi, il grande ciclo giovanile di Piero della Francesca, eseguito insieme a Domenico Veneziano in Sant'Egidio a Firenze. Anni fa è stata fatta la ricerca. È rimasto soltanto di quegli affreschi lo zoccolo di finto marmo e alcuni piedi delle scene inferiori. Il resto è stato tutto buttato giù.

Alcuni artisti sono arrivati quasi integri al 100%, perché erano considerati come dei numi: Michelangelo. Di lui praticamente abbiamo quasi tutto, per lo meno le pitture. Nessuna delle opere principali di Michelangelo è andata distrutta. Raffaello su per giù ce l'abbiamo al 90%. Ma artisti tipo Domenico Veneziano, Piero della Francesca, poi i grandi pittori del '500 fiorentino; l'opera magna del Pontormo: il coro di S. Lorenzo è stato distrutto nel Seicento per ragioni non credo di ridecorazione, ma per ragioni ideologiche, perché gli affreschi religiosi del Pontormo rappresentavano delle idee religiose che non erano molto ben viste dal cattolicesimo controriformato.

C'erano delle cose che davano un po' fastidio, quindi hanno buttato giù tutto, i preti. Poi ci sono moltissime opere d'arte che sono state distrutte per ragioni incredibili, ad esempio una grande scuola pittorica che è sparita

quasi al completo è la scuola tomana del Due e del Trecento: quella scuola che aveva decorato le grandi basiliche di Roma; la basilica di S. Pietro in Vaticano aveva un atrio quadrangolare enorme, con affreschi di Pietro Cavallini: demolito! L'interno di S. Pietro in Vaticano aveva una quantità enorme d'affreschi e di mosaici; fu tutto raso al suolo, spietatamente, quando Giulio II volle rifare la basilica di S. Pietro in Vaticano. Questo monumento venerando in cui c'era la storia della chiesa cattolica dell'epoca di Costantino fino al 1500, è stato distrutto al completo, naturalmente fra le proteste di molta gente, la quale ha cercato di salvare qualche pezzettino. Ci sono stati dei monsignori i quali si sono presi dei pezzi di mosaici di Giotto. Uno degli angeli è stato ritrovato nella patria di uno di questi monsignori a Bovilla Ernica in provincia di Frosinone. Poi ci sono dei pezzi degli altari sparsi qua e là, ma gli enormi cicli: la cappella di Giovanni VII, ci sono parecchi pezzi di mosaici a Orte, a Firenze, a Roma, ma è stato distrutto l'insieme. Noi abbiamo i disegni di un artista, il Grimaldi, del primo Cinquecento, che ha disegnato su fogli di carta tutta la basilica com'era.

Ci sono tutti i sepolcri degli imperatori del Medioevo, tutti gli Ottoni: è andato tutto distrutto, una cosa incredibile. Qualche cosa è stata salvata, perché è stata riutilizzata, soprattutto dei marmi. Per esempio, quattro colonne del portico di S. Pietro sono le colonne della porta del Popolo a Roma. Quelle sono del portico di S. Pietro in Vaticano. L'immensa quantità di pitture e mosaici è stata buttata via. Poi alla fine del '500, il papa Sisto V ordinò la demolizione di quello che era il palazzo pontificale del Medioevo in Laterano. Sono andate distrutte quantità incredibili di roba: cappelle, oratori, chiesette, saloni per i concili: era qualche cosa di simile al grande Palazzo Imperiale di Costantinopoli, che fu distrutto nel primo '500 da Solimano il Magnifico. Era una specie di palazzo... Immaginatevi il Vaticano: che era una serie di appartamenti, di cappelle, chiese, eccetera. Quello è stato distrutto. Lì, è andata persa una quantità incredibile di documenti; l'unica chiesa, di Roma, l'unica basilica che aveva conservato il suo apparato pittorico era S. Paolo fuori le mura che aveva la navata centrale con un gigantesco cielo affrescato da Pietro Cavallini. Nel 1823 è andato in gran parte bruciato, ma se ne poteva salvare più della metà; ma si decise di demolire tutto quello che restava. Hanno demolito tutto, e le colonne di cipollino della navata centrale sono state segate nell'800 e sono state utilizzate...

Non ci sono più i termini di confronto: è come se a noi di un linguaggio rimanesse soltanto una poesia: e come possiamo decifrarla se ci manca tutto il vocabolario di quel linguaggio? Quindi è una cosa di estrema difficoltà. Poi, in altri casi lo stile è stato imitato non solo dai falsari ma anche da pittori antichi i quali hanno ripetuto, hanno ripreso certe tipiche consonanze, certe tipiche inflessioni di quello stile. Quindi bisogna andare molto molto piano nell'attribuzione. Naturalmente c'è sempre la piaga delle perizie commerciali. Ci sono degli esperti per i quali per ogni quadro si può fare un nome. È una specie di bacchetta magica.

Tu gli presenti il quadro più misterioso, più strano: tac! sanno fare il nome. Questa è un'assurdità perché, soprattutto per il sei, settecento noi conosciamo pochissimo. Ci sono intere zone dell'Italia le quali non sono mai state esplorate, non abbiamo le fotografie, nessuno ha fatto le ricerche archivistiche quindi fare i nomi per ogni quadro è semplicemente infantile o truffaldino. Però in molti casi e per certe scuole questi nomi si possono fare.

Una scuola che adesso per esempio incomincia ad essere conosciuta e molto bene è la scuola fiorentina del Trecento. Anche lì noi abbiamo alcuni grandi nomi di cui abbiamo documenti, opere firmate e poi una quantità di gruppi anonimi. Come si procede in questi casi? Spesso vengono fuori tre, quattro, cinque, sei quadri tutti della stessa mano però non sappiamo il nome del pittore. Come si fa allora? Si forma un gruppo anonimo, si dà un battesimo convenzionale. Per esempio: abbiamo un gruppo di quadri della fine del Trecento di un pittore che è stato sicuramente nella bottega degli Orcagna e lo chiamiamo Maestro della Madonna Lazzaroni.

Un altro pittore di questo tipo è il Maestro della predella dell'Ashmolean Museum di Oxford. C'è una predella in quel museo. Vengono denominati da un "name peace", cioè da un pezzo del gruppo che serve a dare il battesimo provvisorio. In certi casi queste denominazioni provvisorie durano a lungo, ma in certi altri casi poi viene il documento che prova il nome preciso dell'artista. Ad esempio: esiste a New York nel Metropolitan Museum una crocifissione di un anonimo fiorentino del primo Quattrocento lasciata al Museo dal collezionista Maitland Griggs. Intorno a questo quadro erano stati riuniti circa trenta, quaranta dipinti su tavola e lo si chiamava il "Maestro della Crocifissione Griggs". Ad un certo punto di questo Maestro è venuto fuori un affresco documentato, sicuramente della stessa mano. Il pittore si chiama Giovanni Toscani. Quindi abbiamo scoperto che questo Maestro si chiama Giovanni Toscani.

Un altro caso, molto curioso, è quello di un artista umbro che era famosissimo nella Roma della fine del Quattrocento e che aveva lavorato per Sisto IV della Rovere, per Innocenzo VIII Cibo e per Alessandro VI Borgia ed era il pittore chiamato dal Perugino a fare la volta della Sistina (che poi fu distrutta da Michelangelo per fare la volta sua). La volta in origine era tutta azzurra solo con delle grandi stelle d'oro. Questo pittore si chiamava Pier Matteo d'Amelia. Noi avevamo una quantità di documenti di questo Pier Matteo d'Amelia, ma tutti riferentisi ad opere che non sono state più ancora ritrovate e il pittore d'altra parte anonimo si chiamava "Maestro dell'Annunciazione Gardner" così detto perché nel Museo Gardner di Boston c'è una tavola con l'Annunciazione che, fino alla fine del secolo scorso, si trovava appesa nella Porziuncola di Assisi in Santa Maria degli Angeli. Io avevo prospettato anni fa che questo Maestro dell'Annunciazione Gardner fosse il Pier Matteo d'Amelia delle fonti perché il percorso del Maestro anonimo che è in rapporto con i romani, è umbro, si sente che ha lavorato all'epoca di Sisto IV,

di Innocenzo VIII, di Alessandro VI, dicevo: questo dev'essere lui. Tutti dicevano: no!

Recentemente è venuto fuori un documento: il quadro più importante del Gruppo che si trova nella pinacoteca di Terni, il quadro del Maestro dell'Annunciazione Gardner, è di Pier Matteo d'Amelia. Quindi avevo visto giusto ed è venuto fuori poi che l'Annunciazione (Gardner), già nella Porziuncola di Assisi in realtà viene dalla chiesa di S. Francesco ad Amelia, la patria di Pier Matteo. Quindi mi sembra che l'identificazione sia molto giusta.

Ne vengono fuori parecchie di queste identificazioni ma in certi casi il lavoro dura molto a lungo. Più quadri vengono fuori dal gruppo anonimo e meglio è. Naturalmente gl'incompetenti ridono di questa mania dell'attribuzionismo a gruppi anonimi. Dicono: "eh! che fate, è facile fare i gruppi anonimi!". Facile per niente. È un lavoro molto delicato, molto lungo e molto complicato e, per andare avanti in modo serio, bisogna proprio procedere in questo modo. D'altronde bisogna ricordarsi dei casi ancora insolubili. Il cosiddetto Maestro delle tavole Barberini, può anche darsi sia Fra Carnevale, io non lo credo, può darsi, come io lo credo, che sia Giovanni Angelo d'Antonio di Camerino, può darsi che sia un altro pittore che nessuno ha mai nominato, non si può mai sapere, però per procedere bisogna attribuire ad un Maestro solo le cose sicuramente sue e le altre metterle da parte o come di scuola o fare dei gruppi anonimi.

Allora voi mi direte: "È molto difficile arrivare alle attribuzioni definitive?". Si è molto difficile. È molto difficile perché molto spesso questi grandi artisti si servivano di allievi, si servivano di imitatori, si servivano della bottega. Tiziano, ad esempio, ha eseguito ben pochi quadri, lui, tutti lui, dopo un certo periodo. Dopo il 1530 Tiziano è diventato il pittore di Carlo V, è diventato il pittore del padrone d'Europa; quindi quando eseguiva i quadri per Carlo V lavorava lui di persona, ma quando si trattava di personaggi soprattutto di provincia si serviva di allievi e un caso tipico sono i ritratti delle sorelle Spilimbergo che oggi si trovano nella Galleria Nazionale di Washington: una si chiama Irene, l'altra non mi ricordo come si chiama. Questi due ritratti sono firmati da Tiziano, sono documentati, però si sente benissimo che il pittore ha eseguito solo la composizione, uno schizzo e poi, delle parti e ha lasciato il resto ad un allievo che è un bergamasco, Giovan Paolo l'Olmo, un personaggio piuttosto misterioso. Certi critici negano che un pittore possa cambiare stile ma non è vero per niente. Un pittore può cambiare stile eccome. Il caso dell'Olmo è sintomatico. L'Olmo comincia a Venezia alla bottega di Tiziano e cerca di imitare Tiziano, poi ad un certo momento si trasferisce a Bergamo e diventa un pittore bergamasco vicino a Moroni. Completamente diverso da Tiziano. Però la gente non accetta queste cose qui.

C'è un ritratto nella collezione Kress di New York che rappresenta un certo signor Alessandri con un paggio. Ritratto bellissimo. Questo ritratto ha subito i battesimi più bizzarri e si continua a proporre nuovi battesimi. C'è una

lettera di Pietro Aretino che descrive perfettamente quel ritratto, lo descrive: signor Alessandri col paggio. È descritto in modo perfettamente esauriente. E dice il nome del pittore: è l'Olmo quando si trovava a Venezia accanto al Tiziano. Bene, è come se questa lettera non esistesse. È molto curioso: nonostante la scoperta di prove documentarie assolutamente irrefutabili continua questo gioco attribuzionistico. Molte volte l'attribuzionismo diventa un gioco da parte di certe persone che continua all'infinito.

Poi ci sono dei casi di pittori che, trasferitisi in altre città, hanno cambiato la loro personalità. A Pisa c'è nel Museo Nazionale una pala d'altare bellissima di un pittore della fine del Quattrocento: la Madonna, quattro santi e degli angeli, bellissima. È un pittore di sapore umbro, ma di qualità superba addirittura e veniva chiamato: il Maestro pinturicchiesco di Pisa. Cinque o sei quadri si conoscevano di questa mano. Adesso è venuto fuori un documento. Questo pittore non è altro che l'inizio di un pittore che poi noi conosciamo in un periodo più tardo a Ferrara: Nicolò Pisano, Nicolò de Pisis. Quando lui è andato a Ferrara ha completamente cambiato il suo stile perché è entrato in quel gruppo di pittori leggermente untuosi, leggermente bigotti che erano cari a Ercole I d'Este. Ma è lui, ci sono i documenti, il padre è lo stesso, è venuto fuori il documento di quello di Pisa, è lo stesso di Ferrara, non c'è il minimo dubbio assolutamente, eppure molta gente dice: non è possibile. Ma perché non è possibile? Un pittore può benissimo cambiare. Voi pensate a quante volte aveva cambiato stile Picasso. È vero che viviamo nel secolo XX ma anche un pittore antico può cambiare personalità. Poi spesso ci possono essere delle circostanze culturali e politiche che possono far cambiare un pittore. A Ferrara è successa una cosa molto strana di cui non si parla mai. Ercole I era molto bigotto. L'Italia, a quei tempi, aveva delle strane donne che si chiamavano le "sante vive". Cioè esistevano delle donne (ce ne era una anche a Racconigi vicino a Torino, ce n'era una a Mantova, l'Andreani, ce n'erano a Bologna. Poi soprattutto c'era una certa Lucia da Narni che viveva a Viterbo in un convento. Chi erano le "sante vive"? Erano donne le quali erano considerate dall'opinione pubblica come delle "pitonesse". Ci si andava per sapere come comportarsi, per avere consigli e, per esempio, Isabella d'Este, la Marchesa di Mantova, andava continuamente dall'Andreani, la quale ha poi avuto un sepolcro sontuosissimo dai Gonzaga che ancora esiste. Queste sante vive poi sono state proibite dal Concilio di Trento ma erano sparse un po' in tutta Italia.

Una di queste "sante vive", Lucia da Narni, viveva a Viterbo ed era talmente famosa che il Duca Ercole l'ha fatta rapire per portarsela a Ferrara. Ha mandato dei soldati travestiti da borghesi e l'ha fatta rapire nel convento, l'ha fatta portar via provocando una grande rivolta popolare a Viterbo dove questa Lucia era veneratissima e ci son dovute intervenire le truppe pontificie per sedare la rivolta. Lucia è stata portata a Ferrara e ha incominciato ad avere le sue visioni, le sue "trances" in un convento ferrarese.

Questo fatto ha completamente cambiato la pittura

ferrarese. Lo stile cambia completamente e appaiono questi strani pittori: il Coltellini, il Panetti, un po' untuosi, bigotti e anche Nicolò de Pisis.

Quindi vedete come, per fare spesso le attribuzioni, capire certe cose, bisogna conoscere bene la scuola locale. Voi mi direte: ma allora attribuzioni sicure non ce ne sono? Ma come non ce ne sono, ce ne sono eccome, soltanto bisogna che questo lavoro sia preceduto da un esame dello stato di conservazione, dall'interpretazione dei soggetti, dal sapere bene il genere che storia ha avuto, conoscere bene poi anche la storia locale e la storia di una quantità di fatti. E poi ricordatevi che più sono i dati che noi possediamo su una certa epoca, ma i dati più diversi che vanno dalla cucina alla poesia, dalle suore fino ai vestiti: tutto bisogna conoscere e più facile ad arrivare ad un battesimo definitivo. Il passato è morto, è morto per sempre, non si può più far rivivere, non riusciamo a leggere le opere d'arte, i ritratti, i quadri sacri come le leggevano i contemporanei, non riusciamo più ad interpretare bene le canzoni nostre di venti anni fa: ci sono una quantità di connotati che ci sfuggono. Però più sono gli elementi che noi conosciamo, più è facile, arrivare all'attribuzione di un quadro. Il lavoro del filologo, dell'attribuzionista non è la storia dell'arte, è la base su cui si costruirà la storia dell'arte, ma senza essere bravi filologi non si è storici dell'arte. Grazie dell'attenzione.

D. *C'è qualche falso che stava quasi facendola franca, qualche opera d'arte che stava ... che avete scoperto all'ultimo?*

(al Lingotto di Torino, biennale antiquariato).

R. Ma, un caso di un quadro che io conoscevo in fotografia ma non avevo mai capito che cos'era. Poi, vedendolo dal vero, mi sono reso conto che una parte è completamente rifatta, una parte non è antica. Ma poi, sa, bisogna stare attenti alla parola "falso" perché un conto è dare del falso all'attribuzione errata, molta gente dice: falso Raffaello, ma non è falso Raffaello: è Giulio Romano. Quella è una terminologia impropria. Un conto è quello. Un conto è invece il falso. Cos'è il falso? Falso è l'oggetto che viene fabbricato per trarre in inganno sulla sua reale epoca. Quello è il falso ma non l'attribuzione inesatta. Senti dire: il falso Leonardo. Ma è un bellissimo Boltraffio, perché dev'essere un falso Leonardo? È errata l'attribuzione a Leonardo. In genere le collezioni milanesi avevano un'immensa quantità di Leonardo da Vinci, nell'Ottocento, che sono Bernardino de' Conti, Boltraffio, Marco d'Oggiono, Cesare da Sesto, ma non si può dire: "falso Leonardo".

È un'errata attribuzione a Leonardo, un'inesatta attribuzione a Leonardo ma il quadro non è falso. Falso è il quadro fabbricato artatamente per trarre in inganno sulla sua epoca. Ce ne sono parecchi, però di falsi veramente belli ce ne sono pochi. In genere sono molto grossolani i falsi. Grazie.