

GLI ENIGMI DELL'ARTE

Uno studio sul colossale bronzo medievale conservato a Milano

Il Candelabro Trivulzio? Un bel tenebroso

di Enrico Castelnuevo

Il Candelabro Trivulzio è un oggetto misterioso giunto verso la metà del Cinquecento, non si sa bene da dove né come, nel Duomo di Milano per munifico dono di un ecclesiastico appartenente a una famiglia che ebbe un gran ruolo nella storia della città. Come quest'opera monumentale, creata intorno all'anno 1200 e quindi già assai antica al tempo della donazione, fosse giunta nelle mani dei Trivulzio resta un enigma; in ogni modo da poco meno di mezzo millennio essa si innalza nel buio del transetto sinistro della cattedrale. Un'oscurità che non è solo quella fattuale suscitata dalla penombra in cui è immersa, ma in qualche modo culturale, quasi che i milanesi non avessero mai compiutamente fatta propria quest'opera, non l'avessero mai riconosciuta come appartenente alla loro storia, al loro patrimonio, alla loro cultura. E questo vale in genere non solo per i milanesi ma per gli italiani, pochi dei quali conoscono questo straordinario capolavoro della plastica medievale che pure si trova sul loro suolo.

Ricordo bene il mio primo contatto col Candelabro Trivulzio. Devo andare molto indietro nel tempo, fino agli anni Cinquanta, per ritrovarmi a Firenze nell'auletta dove Roberto Longhi teneva le sue esercitazioni un pomeriggio in cui noi, suoi allievi, ci passavamo stupiti di mano in mano un piccolo libro aperto a una pagina che mostrava una sorprendente riproduzione in bianco e nero.

Le esercitazioni di Longhi consistevano di solito nella lettura di alcune fotografie di opere in intero o in particolare (ma talvolta poteva anche capitare che si trattasse di un originale, per esempio un fondo d'oro di piccole dimensioni staccato da una parete del

Sono cinque secoli che svetta tra le navate del Duomo di Milano nel transetto sinistro. Ce lo piazzò l'arciprete Giovanni Battista Trivulzio prelevandolo da chissà dove e chissà perché. Un oggetto che non passa inosservato: un bronzo colossale, alto quasi sei metri, traforato, istoriato e decorato con settecento pietre semipreziose. È il più grande oggetto del genere esistente al mondo giuntioci dal Medioevo, eppure non si può dire che sia un'opera d'arte famosa.

Molti dei misteri che ancora avvolgono l'impressionante manufatto vengono ora affrontati (ma solo in parte risolti) nel bel volume *Il Candelabro Trivulzio nel Duomo di Milano* edito da Silvana Editoriale per il Credito Artigiano (Milano 2000, pagg. 184, s.i.p.). Enrico Castelnuevo — che si imbatte nel tenebroso candelabro milanese ai tempi dell'alunato con Roberto Longhi — ci parla del mirabile manufatto e del nuovo libro che adesso tenta di forzarne i segreti. (M. Car.)



Il Candelabro Trivulzio, conservato nel Duomo di Milano, veduta dell'insieme e di un particolare

Un capolavoro presente in Duomo dal 1500 ma ancora sconosciuto e carico di misteri

suo studio) che dovevamo cercare di collocare nello spazio e nel tempo e ciò dava luogo a una specie di sforzo collettivo. Quel che vedevamo quel giorno era lo splendido nudo di una sorta di satiro avviluppato nei grovigli di un cespito d'acanto. Eravamo stupefatti e incerti di fronte a questo intreccio di classicismo spinto, che ci faceva pensare al Riccio, e di nervosi fogliami medievali e la pagina vicina non ci levava d'imbarazzo con una figurina giovanile nuda a cavallo di un'analogia foglia. Vedevamo bene che doveva trattarsi di un'opera medievale in bronzo, ma di un'opera che aveva caratteri così singolari e apparentemen-

te contraddittori che ci coglievano impreparati. Diciamo a nostra discolpa che a quel tempo non era stato ancora inventato quello "stile 1200" che, dopo l'esposizione newyorkese «The Year 1200» del 1970, prese a furoreggiare per ogni dove. Il nostro stupore e la nostra sorpresa mostravano chiaramente che non conoscevamo uno dei grandi capolavori dell'arte medievale europea che si trovava in Italia e che non era accessibile a pochi in una raccolta privata nel deposito di un museo o in un luogo di difficile accesso, ma anzi era esposto al pubblico, sia pure in una avvolgente oscurità, in un luogo ampiamente frequen-

tato oltre che dai fedeli dagli storici dell'arte. Era quindi un segno non solo dell'ignoranza dei riguardanti, ma della scarsa notorietà di cui il monumento godeva da noi, del fatto che esso non era entrato nel canone delle grandi opere medievali esistenti nella Penisola, se alcuni apprendisti storici dell'arte si mostravano tanto sorpresi davanti alle foto che avevano dinanzi.

Così, non appena ne ebbi l'occasione, mi precipitai nel transetto sinistro del Duomo di Milano e cercai con una lampadina tascabile di scrutare, vedere, leggere questo amirevole monumento immerso nell'ombra. Anni dopo (1966), dovendo scrivere po-

che pagine su Nicolas de Verdun per *I Maestri della Scultura* Fabbri, l'emozione e la sorpresa di quel primo incontro mi spingeva a far inserire nel testo due immagini del candelabro con didascalie poco compromettenti e a parlarne come di un'«opera di stupefacente bellezza e modernità ricca di brani di sorprendente ispirazione classica» limitandomi a scrivere che «il problema dell'origine del candelabro Trivulzio (Inghilterra?, Mosca?, Lombardia?) non è d'altronde risolto e occorrerebbe ancora tornare sui rapporti che lo legano e le diversità che lo separano da altre opere analoghe e più antiche...».

Questi "desiderata" sono stati esauditi, e ben al di là delle richieste, dal libro di Fulvio Cervini che esplora, analizza e indaga il Candelabro Trivulzio da ogni punto di vista. L'interesse di questo

volume non sta infatti solo nel rivelarci e farci leggere passo per passo le pagine scolpite di questo oggetto meraviglioso, nel collocarlo, attraverso esaurienti confronti nell'orizzonte europeo dell'anno 1200, nel seguire, discutere, scartare o sviluppare le proposte che sono state fatte riguardo alla sua origine e alla cultura che l'ha originato e di proporre con fermezza e buoni

argomenti una, nel rintracciare la vicenda della sua fortuna (o sfortuna), di chiarirne la funzione e il complesso programma iconografico, ma anche nell'interrogarsi sul significato che ha potuto avere la ripresa di un modello e di una tipologia che il libro dell'Eso-dio (XXV,31) descrive e prescrive minutamente («Farai anche un candelabro d'oro puro. Il candelabro sarà lavorato

a martello, il suo fusto e i suoi bracci, i suoi calici, i suoi bulbi e le sue corolle saranno tutti d'un pezzo. Sei bracci usciranno dai suoi lati...»), della menorah che l'artefice poliedrico e polivalente per eccellenza, il mitico Bezael, esempio e paragone inarivabile per l'artista medievale, aveva creato.

L'attenta disamina del grande patrimonio di candelabri

RISCOPERTE

Messa a fuoco la personalità di un maestro spagnolo attivo nell'Italia del XVI secolo

«Hispanus» di scorbutica bellezza

di Francesco Frangi

Dopo più di quattro secoli di silenzio, la vicenda di Johannes Hispanus riconquistò gli onori della storia solo nel 1948, allorché Federico Zeri, passando al vaglio i dipinti di un'illustre collezione milanese, si imbatté in un singolarissimo *Compianto di Cristo* popolato da figure mastodontiche dall'espressione un po' scorbutica, sul quale si leggeva, vergata a caratteri cubitali, la firma dell'artista. La scoperta non poteva capitare sotto occhi migliori: affascinato dalla rocciosa intensità



Johannes Hispanus, la Pala di Viadana (particolare)

espressiva di quella tavola, lo studioso azionò i magici meccanismi della propria memoria visiva e riuscì ad affiancare al *Compianto* un manipolo di altre opere della stessa mano che finalmente riportavano alla luce l'itinerario di questo girovago pittore spagnolo vissuto tra Quattro e Cinquecento

e attirato in Italia dalle seduzioni del Rinascimento.

Benché l'argomento meritasse le migliori attenzioni, dopo quell'apertura di Zeri le ricerche su Johannes si sono lentamente sfilacciate, al punto che per l'artista sembrava giunto il tempo, e il rischio, di una nuova eclissi, dalla quale fortu-

natamente lo sottrae, in questi giorni, la pubblicazione di un volume curato da Marco Tanzi e stimolato dal restauro del dipinto forse più impegnativo dell'Hispanus: la pala con la *Madonna il Bambino e Santi* conservata nella chiesa di Santa Maria in Castello a Viadana, tra le golene del Po manto-

vano. La riflessione sulla grande e luminosa pala viadanese costituisce l'occasione per proporre una complessiva riesamina dell'affascinante personalità del suo autore e per far luce su una vicenda biografica e artistica per lo più sfuggente, dal momento che, contrariamente a quanto avviene per gli altri pittori spagnoli approdati in Italia all'incirca negli stessi anni, da Pedro Fernandez a Pedro Machuca ad Alonso Berruguete, di Johannes Hispanus quasi tutto ci è sconosciuto, a cominciare dal nome di famiglia e dalla città di origine. La ricostruzione della sua storia

deve pertanto fare affidamento, in larga parte, sull'analisi dei caratteri di stile delle opere superstiti, dalle quali si ricava che, dopo essersi formato nella Toscana di fine Quattrocento, tra Perugino e Piero di Cosimo, all'aprirsi del nuovo secolo il pittore si trasferì in Lombardia, dove realizzò i due dipinti più prestigiosi del suo catalogo, da riconoscere proprio nel *Compianto* firmato e nella pala di Viadana.

A metà strada tra la Milano "prospettica" di Bramantino e la Venezia tersa e colorata di Giovanni Bellini, le due opere presentano una vistosa conso-

nanza con la cultura del primo Cinquecento cremonese, e in particolare con Boccaccio Boccacino, il grande padre della pittura rinascimentale nella cittadina lombarda, non a caso il luogo dal quale proviene, con ogni probabilità, la tavola oggi a Viadana. Se ci sono dunque valide ragioni per individuare proprio in Cremona una tappa importante del percorso italiano dell'Hispanus, del tutto imprevedibile risulta il capitolo conclusivo della storia dell'artista che, come assicurano i documenti, per ben vent'anni (1508-1528) si fermò nelle Marche, cimentandosi anche nella decorazione ad affresco,

come testimonia il ciclo murale di Palazzo Bonafede a Monte San Giusto, riferitogli in quest'occasione da Tanzi e firmato in modo elusivo con il solo nome di battesimo: quasi una conferma del veggio, da parte di Johannes (ovvero di "Juan"), di giocare a nascondino con i propri estimatori moderni. Occorre peraltro ammettere che a questa reticenza analogica l'artista contrappone, fortunatamente, un linguaggio figurativo dai caratteri del tutto personali e riconoscibili. Chiamato a confrontarsi con le più diverse e nobili esperienze del Rinascimento italiano, l'Hispanus non cede mai alla

tentazione del plagio, ma traduce le varie sollecitazioni in un gergo ruvido e potente, siglato soprattutto dalle burbere fisionomie dei suoi personaggi, che con i loro menti spropositati e le loro espressioni stralunate, ci danno l'impressione di appartenere a una tribù finora sconosciuta. Dove egli abbia potuto vedere e ritrarre quelle incredibili facce non lo sapremo mai: un mistero in più per l'enigmatico Johannes.

«Ioanes Ispanus. La pala di Viadana. Tracce di classicismo precoce lungo la valle del Po», a cura di Marco Tanzi, Edizioni Comune di Viadana 2000, pagg. 182, s.i.p.

FIRENZE

Far la Posta agli Uffizi

di Antonio Paolucci

Chiunque abbia esperienza di viaggi e di musei in Italia e all'estero, sa bene che i francobolli sono un problema. Le cartoline si trovano di tutti i tipi e di tutti i prezzi insieme ai libri, ai cataloghi, ai souvenir e all'oggettistica d'arte, perché ormai ogni museo ha il suo banco vendita. Effetto della legge Ronchey 4/93 che in questo settore è stata davvero provvidenziale. Ma, una volta comprate le cartoline, come fare per spedirle? Dove si acquistano i francobolli e dov'è la cassetta postale più vicina? E se volessimo comprare dei libri o degli oggetti troppo pesanti o troppo ingombranti per portarsi dietro, come fare per mandarli a destinazione?

Questo tipo di domande che tante volte ci siamo posti irritati e delusi all'uscita di qualche museo italiano o straniero (le mani piene di cartoline non affrancate e uno sguardo di rimpianto per quei libri e per quei cataloghi in bella vista sul banco del *bookshop*, libri e cataloghi che avremmo voluto comprare ma che non ce la sentiamo di trascinarci dietro in aereo o sul treno), questo tipo di domande — dicevo — ha una risposta molto semplice, addirittura banale. Per risolvere il problema basta poco.

È sufficiente istituire un ufficio postale all'uscita del museo e contiguo alla libreria, uno sportello in grado di provvedere alla vendita dei francobolli, alla impostazione di lettere e cartoline, alla spedizione di pacchi o involucri, non importa quanto pesanti o ingombranti.

È quello che è stato realizzato a Firenze, nel museo degli Uffizi, e inaugurato quasi alla vigilia di Natale. Adesso nella galleria d'arte più importante e più frequentata d'Italia (un milione e mezzo di visitatori all'anno) c'è un ufficio postale perfettamente funzionante, aperto undici ore al giorno, anche la domenica,

il primo ufficio postale aperto in un museo italiano

mentre adesso sono una azienda in via di rapida privatizzazione. Corrado Passera, l'attuale amministratore delegato dell'Azienda Poste, è obbligato a ragionare in termini di impresa; in termini cioè di efficienza e qualità dei servizi, di ottimizzazione degli investimenti, di gradimento da parte del pubblico.

Un ufficio postale agli Uffizi è una spesa pubblicitaria intelligente perché utilizza la vetrina più prestigiosa dell'arte italiana agli occhi del mondo. E anche un affare perché il movimento del pubblico è tale da coprire largamente i costi dell'allestimento e le spese del personale.

D'ora in poi chi esce dagli Uffizi (e presto dagli altri grandi musei fiorentini) sarà grato alle Poste italiane per l'inaspettato servizio e sarà invogliato a comprare di più dagli scaffali dei *bookshops*, con vantaggio per le percentuali di legge dovute alla Soprintendenza. Basterebbe questo a giustificare l'iniziativa.

di Cinzia Dal Maso

Kouroi Milani, così li abbiamo sempre chiamati. Apollo e Apollino, uno dei vanti del Museo archeologico di Firenze, acquisiti nel 1902 dall'allora direttore Luigi Milani dopo una fortunata visita alla collezione di antichità della famiglia Brignanti-Bellini di Osimo. Sono due statue di giovane realizzate in Grecia nel VI secolo a.C. La prima, più rozza e colossale, incanta per l'enigmatica fissità dello sguardo e il dolce sorriso. La seconda, più piccola e recente, ancorché acefala è un vero capolavoro di eleganza e perfezione. Entrambe stupiscono, turbano chiunque osi guardarle e studiare i dettagli dei corpi nudi e perfetti. Paiono celare un mistero. Lo celano davvero.

Tutto cominciò nel 1998, quando Mario Luni dell'Università di Urbino pubblicò nei «Rendiconti morali» dell'Accademia dei Lincei un carteggio di Annibale Degli Abbat Olivieri appena rinvenuto a Pesaro. In una lettera a un canonico di Osimo, l'Olivieri chiede notizie di due kouroi da lui visti nel giardino dell'Episcopio di Osimo nel 1741, che risultavano «trovati» alcuni anni prima in località Monte Torto. Il canonico, nel fornire disegni delle statue, racconta la loro movimentata storia degli anni

E l'Apollino ritrovò la testa perduta

di Cinzia Dal Maso

successivi, quando tra spostamenti e furti le teste andarono smarrite. E una non fu più ritrovata. Luni non ha dubbi: quel "trovatore" dell'Olivieri parla chiaro, le statue sono frutto di uno scavo vero e proprio. I due kouroi dunque non sono giunti a Osimo in età moderna attraverso il mercato antiquario, come si è finora pensato, ma appartengono a quel territorio da sempre, giunti dalla Grecia in antico, forse già nel VI secolo a.C. Sono i «kouroi di Osimo».

Molti però alle conclusioni di Luni obiettano che nessuna cronaca cittadina dell'epoca fa menzione di un ritrovamento così clamoroso. Il dibattito si accende. La posta in palio è alta, riguarda la storia della regione nell'antichità. Da una parte c'è chi, come il soprintendente delle Marche Giuliano de Marinis, stenta a credere che i Picieni del VI secolo a.C. abbiano potuto apprezzare e vole-

re siffatti capolavori. Non avevano città, non avevano templi dove deporre le statue, non avevano tombe adatte a ospitarle. Dall'altra parte c'è chi, come lo storico Lorenzo Braccisi, invita a liberarsi dai canoni consueti nel ricostruire la storia dell'Adriatico antico. Se non c'erano templi né città, c'erano però empori, approdi sulla via marittima verso il Nord-Europa, che i Greci già allora frequentavano assiduamente. E forse furono

proprio Greci insediatisi sulle coste italiche i committenti delle preziose statue.

Le voci si moltiplicano. Si comincia a parlare di un possibile collezionista di età romana, forse il proprietario della villa rinvenuta proprio nella località Monte Torto di cui parla l'Olivieri. Poi si fa il nome di Ciriaco d'Ancona, che nel Quattrocento avrebbe portato le statue dall'Oriente, come anche di un loro arrivo nelle Marche solo nel Settecento. Gli indizi insomma sono molti, inducono a seguire varie piste. Tutte possibili, nessuna al momento certa. Nel frattempo i kouroi non solo tornano alla ribalta, ma tornano pure a Osimo, in mostra, fino al giugno prossimo.

E già si annunciano sorprese. Come l'imminente comparsa in mostra di una testa di marmo pario del VI secolo a.C. che appartiene alla stessa collezione privata da cui provengono i kouroi. Solo alcuni giorni fa si è avuta la conferma che combacia perfettamente con il busto dell'Apollino. Sembra proprio la testa scomparsa nel Settecento. Quel corpo perfetto avrà dunque presto anche un volto. Meglio lasciare da parte per un attimo ogni disputa, e ammirarli in silenzio.

«Kouroi Milani. Ritorno a Osimo», Osimo (Ancona), Palazzo Campana, fino al 30 giugno. Catalogo De Luca.

OPLONTIS

Invito alla Villa di Poppea

Tutta colpa delle esalazioni mefitiche. Alla fine del Cinquecento il conte Muzio Tuttavilla ordinò lo scavo di un canale non lontano da Torre Annunziata. Durante lo scavo emersero dei resti archeologici, ma nessuno ci fece caso. Nel Settecento invece, alcuni coraggiosi cercarono di introdursi nei cunicoli per esplorare lo scavo: vennero allontanati da miasmi irrespirabili.

Gli scavi veri e propri cominciarono nel 1839 protrattandosi fino al 1884. Tanto tempo, ma ne valeva la pena perché l'edificio parzialmente riportato in luce è uno monumento più belli e magici di tutta l'area vesuviana: parliamo della villa di Poppea nell'antico sito di Oplontis.

Col libro curato da Pier Giovanni Guzzo e Lorenzo Fregola (*Oplontis. La villa di Poppea*, Federico Motta Editore, Milano 2000, pagg. 96, L. 80.000, foto di Diego Motto) giunge ora l'occasione propizia

di riadentrarsi (senza miasmi) nei segreti del mirabile edificio, celebre per i suoi affreschi parietali con finte architetture, animali, nature morte e maschere teatrali di stupefacente realismo.

La villa faceva parte di una serie di lussuose "secondo case" che l'aristocrazia romana aveva fatto costruire lungo la costa campana. Non si è del tutto sicuri che appartenesse a Poppea Sabina, seconda moglie dell'imperatore Nerone. E certo invece che fosse enorme (probabile accorpamento di più edifici) e dovesse davvero distinguersi per il suo incontentibile fasto. Al momento dell'eruzione, nel 79 dopo Cristo, era in ristrutturazione (nel 62 d.C. c'era stato un terribile terremoto): i pavimenti erano ancora da posare e le colonne risultavano rimosse, mentre statue e suppellettili erano state spostate in altri ambienti. Solo gli affreschi erano rimasti imperturbati ad attendere il secondo cataclisma. (Marco Carminati)