

(G. Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, Firenze, 1632, in Galilei, *Le Opere*, a cura di A. Favaro, ristampa a cura di A. Garbasso, 20 voll., Firenze, Barbera, 1929-1939, vol. VII, p. 52).

Il Ciardi mette in rassegna molti autori rinascimentali che hanno dato contributi in merito alla complessa questione dell'anatomia, primi fra tutti Ghiberti, Leon Battista Alberti e Dürer ed ovviamente Michelangelo e Vasari. Un approfondimento particolare è dedicato al rapporto corpo-statu ed ai manichini anatomici, messi in posa secondo i modelli delle statue antiche come nel caso dello Stradano che in suo disegno (tav. 28) riprende la posa dei *Dioscuri* di Piazza del Quirinale a Roma seguendo un prototipo di Benozzo Gozzoli (tav. 27). Ciardi ci invita a riflettere sull'interessante snodo che si verifica verso la fine del Cinquecento quando, sulla scorta delle esperienze dell'ultimo Michelangelo, Federico Zuccari afferma che «l'arte della pittura non piglia i suoi principi, né ha necessità alcuna di ricorrere alle [...] scienze [...]» (F. Zuccaro, *L'Idea de' pittori ...*, Torino, 1607, II, 29 segg.). Lo Zuccari, che aveva studiato a lungo l'anatomia come dimostrano le sue figure di demoni scorticati nella cupola del Duomo di Firenze, veniva così a rinnovare il mito dell'idea che supera la natura già intuito *in nuce* da Vasari, mito che sarà poi il centro dell'estetica belloriana nel secolo barocco. Giustamente Ciardi nota con acutezza che questa posizione dello Zuccari avrà come esito formale quegli apparentemente incomprensibili esperimenti di Luca Cambiaso "cubista", brillante esempio di «astrazione schematica e intellettualistica» (Ciardi).

Il saggio di A. Petrioli Tofani presenta un'attenta disamina dei protagonisti della storia del disegno italiano che ha per capostipite il Masaccio della cappella Brancacci dove il nudo assurge a manifesto della concezione anatomica del disegno. Ovviamente Michelangelo guardava a Giotto e a Masaccio, ma al tempo stesso verificava le citazioni dei maestri alla luce dell'analisi anatomica dei corpi umani sezionati. La Petrioli Tofani presenta i numerosi disegni di Pontormo, verificando come l'artista abbia saputo innervare il suo studio dal vero su una costante componente psicologica inquieta, tipica del Manierismo, mentre molti artisti conti-

nuavano a prediligere lo studio dell'Antico come Bandinelli che ricorda il gruppo di *Ercole ed Anteo* (tav. 59), oppure copia il *Laocoonte* (tav. 31). Interessanti gli studi dei nudi di Santi di Tito (tav. 83) e Giovan Battista Naldini (tavv. 4 e 85).

Conclude il volume il saggio di Anna Luppi sulle dissezioni anatomiche femminili.

Il volume illustra dunque in tutta la sua complessità il fondamentale tema dei disegni anatomici del Rinascimento spaziando dalla medicina alla storia dell'arte senza mai cadere nell'enciclopedismo, mantendendo alta la soglia dell'attenzione verso nodi interpretativi affrontati e risolti in una multidisciplinarietà che ricorda il clima dell'Umanesimo italiano.

Stefano Colonna

M. Á. Zalama, *Juana I. Arte, poder y cultura en torno a una reina que no gobernó*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), 2010, pp. 390

Nella primavera del 2008 una grande mostra tenuta presso il Museo Nacional del Prado offrì al pubblico internazionale un'ampia e approfondita rassegna della pittura spagnola dell'Ottocento, che permise tra l'altro di riflettere una volta di più sui percorsi paralleli adottati dalle arti nazionali europee durante quel secolo e su quanto lavoro ci fosse ancora da svolgere per indagare le relazioni reciproche. Com'era giusto, la sala più importante dell'esposizione fu quella dedicata alla grande pittura di storia: una ventina di tele monumentali e magniloquenti in cui l'osservatore sensibile non poteva fare a meno di notare che, salvo un paio di eccezioni, la vicenda raffigurata ruotava immancabilmente attorno a uno o più cadaveri. E siccome nella Spagna del XIX secolo l'ideale per rappresentare la storia al più alto livello espressivo era che ci fosse il morto, uno dei soggetti preferiti non poteva non essere quello in cui a tale inquietante presenza veniva ad aggiungersi l'altro grande tema dell'immaginario romantico, quello della follia. Nacque così nel 1877 il celebre quadrone di Francisco Pradilla y Ortiz che mostra *Giovanna la Pazza davanti al feretro di Filippo il Bello*, fami-

liare da generazioni a tutti gli studenti spagnoli di scuola superiore e il cui peso condizionante nella cristallizzazione della leggenda della regina Giovanna I di Castiglia è ora messo in evidenza, al pari di numerose altre immagini e di tanta produzione saggistica, letteraria, teatrale e anche cinematografica realizzata tra quel secolo e il successivo, dall'ammirevole lavoro di Miguel Ángel Zalama dedicato alla figlia terzogenita dei Re Cattolici Isabella e Ferdinando, sposa di Filippo il Bello duca di Borgogna e madre degli imperatori Carlo V e Ferdinando I d'Asburgo.

Attraverso un vaglio sistematico della vasta letteratura preesistente, un riesame critico di tutte le fonti letterarie, iconografiche e archivistiche già note e un nuovo e lungo lavoro di investigazione che lo ha portato dalla Spagna ai Paesi Bassi all'Inghilterra, l'autore ripercorre la lunga biografia della regina, morta nel 1555 a 75 anni compiuti dopo averne trascorsi ben 46 rinchiusa nello scomparso palazzo approntato per lei a Tordesillas, una trentina di chilometri a sudovest di Valladolid. Approfittando di ogni minimo spiraglio nella congiura di silenzio e nella quasi totale censura delle notizie, Zalama coglie i primi indizi del disagio mentale della principessa già in certe inspiegabili misure adottate dalla regina Isabella sua madre già prima della partenza di Giovanna per i Paesi Bassi nel 1496, sposa designata del figlio dell'imperatore Massimiliano I, per poi reinterpretare con instancabile acribia filologica ognuna delle testimonianze lasciate da ambasciatori, cortigiani, prelati e dagli stessi familiari che le furono vicini, testimonianze che nonostante la loro natura di regola reticente se non interessata e tendenziosa manifestano con il passare del tempo toni sempre più preoccupati, allarmati e infine disperanti. L'arrivo nelle Fiandre, le nozze, la nascita dei primi due figli e l'eredità del trono di Castiglia; il lento ritorno in patria con il marito nel 1501 attraverso la Francia e il temporaneo abbandono da parte di questo l'anno seguente; la disperazione isterica e gli scontri che esplosero con la madre, fino alla seconda partenza per il nord e all'agognata ricongiunzione nel 1504; l'emarginazione e l'isolamento subiti però alla corte del marito, gli scoppi violenti di gelosia e il definitivo e fortunoso rientro per mare in Spagna nel 1506,

con l'imprevista e lunga sosta in Inghilterra; la consapevole clausola del testamento materno in relazione alla sua probabile inabilità e i successivi accordi tra il marito e il padre Ferdinando d'Aragona per la sovranità sulla Castiglia, che la misero definitivamente da parte ma si rivelarono effimeri per la morte improvvisa pochi mesi dopo del giovane Filippo, forse per avvelenamento come sospetta fortemente lo studioso: furono tutte tappe di una progressiva discesa verso l'inferno della mente da parte dell'infelice Giovanna. Fino a che le sconvolgenti riaperture della bara del marito da lei ordinate a Burgos e l'interminabile processione notturna con il feretro per le lande della *meseta* – che ebbe fine solo nel 1509 quando il padre Ferdinando ne impose la reclusione a Tordesillas, località scelta per precise ragioni politico-strategiche – rivelarono al mondo la sua incapacità di governare e la sua irrecuperabile alienazione psichica.

È innegabile che la decisione nel 1505-1506 di emarginare Giovanna dalla sovranità e più tardi quella di imprigionarla sotto l'asfissiante controllo di un governatore-carceriere, fino a impegnarsi a far dimenticare al mondo la sua stessa esistenza, furono assunte per precise ragioni di potere, dato il fatto che alla morte di Isabella la titolarità del regno di Castiglia, non vigendo nella penisola iberica la legge salica, era ricaduta su di lei in quanto unica figlia superstite e avrebbe continuato a spettarle di diritto finché fosse vissuta. In ciò l'autore accomuna le volontà del marito Filippo, che come consorte aspirava a ottenere quel titolo di re che i suoi antenati duchi di Borgogna non erano riusciti a raggiungere; del padre Ferdinando, che alla morte della moglie e poi del genero vide messo in pregiudizio il proprio governo sulla parte più vasta del territorio iberico; e del figlio Carlo, che nella figura della madre non poteva non vedere un'imbarazzante limitazione al proprio sogno imperiale. Per Filippo il Bello il matrimonio non sfuggiva certo alle regole e alle motivazioni dinastiche del tempo, sicché in Giovanna – come in ogni altra eventuale sposa, del resto – egli non vide mai altro che un mezzo per realizzare le proprie ambizioni, e altrettanto inoppugnabile ed efficace è l'interpretazione che lo studioso offre del comportamento dell'imperatore il quale, a parte entrare

in gioco quando non c'era ormai più nulla da fare, sicuramente non nutriva alcun legame affettivo verso una genitrice da cui era stato allontanato a non più di diciotto mesi di vita. Per quanto riguarda Ferdinando d'Aragona la stessa documentazione prodotta sembra lasciare invece aperta la possibilità di una lettura differente, in cui tra l'altro non si attribuisca un valore solo convenzionale alle premure paterne espresse in un paio di occasioni per via epistolare. In fin dei conti, una volta accertata l'alienazione di Giovanna dalla realtà non è facile immaginare come altrimenti avrebbe potuto agire il genitore rimasto vedovo, messo di fronte al rischio di disgregazione del regno. La stessa iniziativa di ostentare alla nobiltà castigliana il miserando stato della sovrana a Tordesillas può apparire ai posteri cinica e spietata ma non per questo fu meno necessaria, e a parte il corto circuito tra sentimenti familiari e ragion di Stato imposto dal ruolo pubblico dei protagonisti – che va a investire una delle questioni basilari dell'assolutismo nell'Europa del Rinascimento, qual è il limite della libertà di azione da parte del Principe – una meno malevola valutazione dell'atteggiamento del re d'Aragona potrebbe scaturire ricorrendo maggiormente allo studio della storia della follia e della sua ricezione durante l'evo moderno, tutt'altro che "corretta" e rispettosa della dignità umana secondo i criteri validi ai nostri giorni. Lo stesso argomento potrebbe valere in parte anche per l'estrema durezza della prigionia imposta successivamente da Carlo V, che dal suo punto di vista aveva in più la pericolosa esperienza subita nel 1520 dalla rivolta dei *comuneros*, i quali non si erano peritati di far inutile leva su Giovanna nell'intento di sovvertire il governo del reame. In ogni caso, occorre sottolineare ancora una volta l'assoluto rigore dello studioso nell'offrire al lettore l'intera documentazione disponibile, mettendolo in condizione di ipotizzare eventuali chiavi interpretative non obbligatoriamente coincidenti con le sue.

La Regina Giovanna era schizofrenica. Forte delle ulteriori ricerche compiute, Zalama è in grado di confermare definitivamente le diagnosi effettuati dagli storici-psichiatri non solo spagnoli che a partire dalla prima metà del Novecento, sull'onda dello sviluppo della psicoanalisi, posero lo sguardo

sulla sfortunata sovrana. Ogni aspetto deviante del suo comportamento è perfettamente compatibile con tale infermità mentale, caratterizzata – come sottolinea lo studioso – dalla mancanza di coordinazione tra pensiero e sentimento, con conseguente estraniamento dalla realtà: l'abulia, che quasi sempre le impedì di prendere alcuna decisione e di firmare alcun atto ufficiale; l'impenetrabile durezza di cuore, come ebbe a riferire già ai genitori fray Tomás de Matienzo, e l'assoluta indifferenza affettiva financo nei confronti dei figli piccoli; gli improvvisi e violenti accessi di ribellione e in particolare di gelosia, per nulla frutto di uno sconfinato amore come si volle credere nell'Ottocento; la fissazione ginofobica; quella di lavarsi continuamente o, in forma assai più duratura, di trascurare completamente l'igiene personale, fino a voler mangiare e dormire per terra; per contro, il ricorrente rifiuto di nutrirsi, o sitiofobia, nonché di accostarsi ai sacramenti, autentico scandalo per quel tempo che non si deve spiegare né in base a presunte possessioni demoniache come si ebbe a pensare allora né a più positivistiche tendenze ereticali, come si è proposto più di recente. Insomma Giovanna non divenne pazza per amore, ma al contrario fu la sua malattia a procurarle la maniacale ossessione pseudoamorosa che dette origine al suo mito.

L'autore della monografia è però uno storico dell'arte, e dell'architettura in particolare, di fama internazionale: egli non manca quindi l'occasione per sfatare l'inveterata leggenda per cui il luogo di reclusione di Giovanna a Tordesillas sarebbe stato il convento di Santa Clara, la cui chiesa ospitò per ben sedici anni la bara del marito Filippo senza che questa venisse mai tumulata. In realtà a fungere da prigione fu un palazzo posto in alto sulla riviera del fiume Duero a breve distanza dal convento verso occidente, fatto restaurare e arredare appositamente per la circostanza e caduto in abbandono alla morte della regale ospite, fino a essere demolito verso la fine del XVIII secolo. Di tale edificio lo studioso individua l'esatta ubicazione all'interno del tessuto urbano, identifica l'unico vestigio esistente, una porta murata sul lato settentrionale, e ricostruisce con una magistrale analisi incrociata delle fonti grafiche e testuali l'aspetto esterno ed interno, permettendo all'immaginazione del lettore di rivivere con la mas-

sima attendibilità possibile ciascuno degli episodi ora romanzeschi ora angosciosi che vi si ebbero a verificare tra il 1509 e il 1555. Tra questi, vale la pena di ricordare la rocambolesca fuga nel 1518 della figlia minore Caterina, poi regina di Portogallo, attraverso un buco praticato nel muro per ordine del fratello Carlo V che era rimasto inorridito dalla sua innocente prigionia accanto alla madre.

Due interi capitoli del volume sono invece dedicati alla vita culturale di Giovanna, per quel poco che la si possa conoscere, e soprattutto alla natura e alla consistenza degli oggetti di arte sontuaria che accompagnarono i suoi viaggi e circondarono la sua lunga esistenza, argomento che peraltro nello svolgimento del saggio si intreccia continuamente con il filo rosso della ricostruzione biografica. Un enorme numero di manufatti di oro e d'argento lavorati con pietre preziose in qualità sia di gioielli di uso personale sia di articoli di impiego domestico, nutrite serie di arazzi tessuti senza risparmio di fili d'oro e facili da trasportare per ornare e riscaldare gli ambienti, un limitato numero di codici miniati e pochissimi dipinti, esclusivamente immagini devozionali e ritratti dinastici: Zalama non si stanca mai di sottolineare come, sin dal tesoro approntato nel 1496 dalla regina Isabella allo scopo di impressionare la corte e la società dei Paesi Bassi in occasione dell'ingresso ufficiale della figlia mandata in sposa al giovane duca, il valore dell'arte risiedesse pressoché soltanto in quello economico-materiale di ogni singolo pezzo di norma calcolato a peso, rimanendo pari a zero i valori aggiunti costituiti da invenzione e mano d'opera. L'esibizione dell'arte non aveva alcuna funzione culturale o di mecenatismo, ma solo quella di ostentare la ricchezza e quindi la potenza politica del proprietario in una competizione il cui premio non era altro che l'accrescimento agli occhi delle case regnanti d'Europa del prestigio suo e della dinastia a cui apparteneva. Fatto sta che a partire dal 1509, quando all'arrivo di Giovanna a Tordesillas si redasse un accurato inventario generale dei beni pervenuti insieme a lei al palazzo – elenco dal quale ha preso le mosse l'analisi condotta dallo studioso, diretta anche all'identificazione di ogni singolo pezzo pervenuto fino a noi – non ci fu visita di padre, figli e nipoti, non escluso il futuro re Filippo II, che non offrì l'oc-

casione per asportare in modo più o meno fraudolento una parte del patrimonio della regina, ci fosse o meno una ragione come per esempio poteva essere e talora fu la creazione di una dote matrimoniale. Anche per tali reiterati saccheggi, il pendolo interpretativo dovrà oscillare tra un'obbiettiva, cinica mancanza di rispetto per una persona interdetta e per nulla *compos sui* e la pressoché totale perdita di diritti umani a cui fino a tempi recentissimi erano condannati gli infermi di mente. Il più clamoroso di questi ladrocini, perpetrato di notte mentre la padrona dormiva, fu comunque causa di una delle sue ultime ossessioni, la difesa con i denti e con le unghie di un ultimo forziere di gioie alla cui apertura nessuno poté mai assistere, che Giovanna sostenne fino alla fine dei suoi giorni. Inutile dire che alla sua morte il cofanetto scomparve, e nonostante un processo intentato anni dopo non fu mai possibile individuare le tracce: presto tutto fu messo a tacere dall'alto. A proposito dell'iconografia di Giovanna, che l'autore ripercorre in forma sistematica ed esauriente, occorre poi osservare che il ritratto di Juan de Flandes a Vienna che da oltre un secolo si ritiene la raffigurazione sedicenne non cessa di sollevare qualche perplessità circa l'identità dell'effigiata. Zalama non nasconde l'incerta provenienza della piccola tavola, l'incongrua assenza di attributi atti a connotare la promessa sposa del duca di Borgogna, la disparità di misure e l'asimmetria di postura rispetto al presunto *pendant* costituito dal ritratto di Filippo il Bello eseguito dal medesimo artista e anch'esso a Vienna, eppure finisce per accogliere l'identificazione corrente al punto da scegliere il dipinto per la copertina del libro. Per di più l'aspetto della principessa, per quanto possa essere stato sottoposto al consueto processo di tipizzazione araldica, non coincide gran che con la descrizione verbale del suo volto tramandata dalle fonti e ancor meno va d'accordo con quello del non di molto posteriore ritratto ufficiale, noto a noi attraverso varie repliche forse derivate tutte dall'immagine a figura intera dei Musei Reali di Bruxelles, eseguita in coppia con quella dello sposo da un artista di ancora incerta identificazione molto probabilmente nel 1505. Sarà pure per via di quanto si conosce dell'infermità della sovrana, ma a margine va detto che le diverse versioni della sua effigie ufficiale, con quello sguardo fred-

do e perduto rivolto verso il basso, trasmettono davvero qualcosa di inquietante. In conclusione, uno degli scopi del lavoro di Zalama è ricordare lo scarso valore e quindi l'irrisoria rilevanza rivestita nella Spagna della fine del Quattrocento e dei primi decenni del Cinquecento dalle opere di scultura e pittura, vale a dire di quelle che nell'Italia del tempo erano già considerate le maggiori tra le cosiddette arti visive. Lo storico dell'arte, rammenta lo studioso, non deve mai farsi troppe illusioni sull'interesse e l'importanza loro attribuite dai governanti e dai potenti del tempo, almeno in ambito iberico. Un simile, giusto avvertimento non sarà mai inopportuno e mai cadrà fuori luogo: tuttavia i destinatari a cui esso è rivolto, pur facendone doverosamente tesoro, non potranno non protestare che l'esercizio della ricerca storica trova uno dei suoi paradigmi fondamentali, se non il principale in assoluto, proprio nella misurazione e nella valutazione dello scarto di significato rivestito dall'oggetto dell'indagine per il mondo presente rispetto a quello in cui esso fu creato. E siccome la pittura è per noi uno dei più ricchi e densi veicoli di significato per la conoscenza della visione del mondo che ebbero i nostri antenati di quel tempo, consapevoli o meno che ne fossero, ne consegue che i prodotti di quell'arte meritano le fatiche dello studio più e meglio di ogni oggetto prezioso non figurativo o di convenzionale figurazione, con buona pace di committenti e primi possessori.

Antonio Vannugli

C. Cremonini, F. Fergonzi (a cura di), *da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro*, cat. della mostra, Venezia, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, 30 maggio-24 novembre 2013, Roma, MondoMostre, 2013, pp. 193

«Quando Giorgio veniva a visitare era veramente un chiarore... Era un antidoto a quei musi lunghi che venivano fuori dal cosiddetto realismo. [...] Avevo terminato questo quadro *Schiava e cielo* mentre Giorgio era lì che guardava. Io lavoravo con la tela a terra. Abbiamo guardato il quadro molto bene, abbiamo fatto dei giri attorno quasi una processione a due».

Così le parole di Scarpitta ritraggono Giorgio Franchetti colto in uno dei tanti momenti di incontro con gli artisti. Scarpitta, e come lui Rotella, Twombly, Tano Festa, Mondino, Ontani, Kossuth e molti altri tra artisti, galleristi e amici restituiscono un punto di vista privato e al contempo diretto sulla personalità del barone romano, cogliendone non solo il ruolo di collezionista, ma anche di mecenate, di amico e di sostenitore attivo nella promozione dell'arte contemporanea. Ripercorrere la sua vita significa, infatti, scomporre e analizzare, o meglio rileggere, l'arte del dopoguerra, entrare nelle dinamiche che condussero ad un cambiamento radicale del pensiero estetico. Tra le primissime opere, Franchetti acquista Morandi e De Pisis, e poi ancora Burri con cui scopre l'arte contemporanea («Non afferrai affatto i significati, ma fui colpito da quest'avvento di un nuovo sistema di segnali verso la conoscenza: un nuovo modo di guardare alle forme, ai colori, ai mezzi») a cui si aggiungono, negli anni, i noti nomi che comporranno la sua collezione, tra cui Turcato Twombly, Schifano, Festa, Angeli, Pascali, Lo Savio, Paolini, De Dominicis, Boetti, Fabro, Ceroni fino agli Anacronisti e alla Transavanguardia e ancora artisti di generazioni più recenti.

Ma la scelta curatoriale del bel catalogo *da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro*, non copre l'intero arco dell'avventura collezionistica «perché si è preferito concentrare l'occhio su un segmento particolare dell'arte italiana amata e collezionata da Franchetti», ovvero gli anni Sessanta «stagione in cui [gli artisti] iniziarono a riflettere sul significato dell'auto-referenzialità della tela» fino al decennio successivo «in cui ritornarono all'immagine come rielaborazione di immagini pre-esistenti» (F. Fergonzi). Sfogliando il catalogo, opera per opera, ritroviamo l'*epos* di una nuova generazione che vede il proprio nucleo di rappresentanza in opere italiane, assolutamente centrali per Franchetti che giungerà a rivendere tele di artisti americani (tra cui Rothko) per investire e salvaguardare la "nuova arte" cresciuta dentro e attorno alla città di Roma. Ma, ad oggi, negli studi dedicati al secondo Novecento il barone non aveva ancora occupato una collocazione degna di nota. Il catalogo, nella se-