

•166•
CARTE D'ARTISTI

Luciano
BELLOSI



**BUFFALMACCO
E IL TRIONFO DELLA MORTE**

A cura di Roberto Bartalini

A
ABSCONDIRA

AI MARGINI E DENTRO IL «BUFFALMACCO»

DI ROBERTO BARTALINI

Se qualcuno trascura i conoscitori,
mi viene da dire, peggio per lui.

ENRICO CASTELNUOVO¹

In primo luogo, qualche informazione. *Buffalmacco e il Trionfo della Morte* uscì da Einaudi a Torino nel febbraio del 1974. Subito fu evidente la qualità non comune del libro. Quell'anno ottenne il Premio Viareggio "Opera prima saggistica", assieme a *La bicicletta* di Rosetta Loy, "Opera prima narrativa", anch'essa pubblicata da Einaudi.² Fu stampato all'inizio del 1974, ma era già pronto nel 1972 (al dicembre di quell'anno è datata la nota di apertura); anzi, nel suo nucleo più intimo, era già «all'orizzonte alla fine degli anni Sessanta», negli «anni felici» del dopo laurea, quelli privi di stipendio ma nei quali «c'era sempre una borsa di studio o qualche piccolo fondo di ricerca»³ che permettevano al giovane Luciano Bellosi (1936-2011) di rintanarsi all'Istituto germanico di Storia dell'Arte di Firenze, uno dei suoi luoghi del cuore, nelle cui stanze – più nella fototeca che nelle altre – iniziò a germogliare il libro.⁴ Lo aveva proposto all'editore Giovanni Previtali, alle soglie ormai della tumultuosa riflessione legata alla gestazione della *Storia dell'arte italiana* Einaudi, che giudicava il lavoro di Bellosi giunto a «conclusioni, per gli studiosi del Trecento, sconvolgenti e [...] in modo assolutamente convincente» «sulla base di nuovo materiale figurativo ma anche di una originalissima rilettura delle fonti (Boccaccio, Villani, Sacchetti, Ghiberti)»; insomma – concludeva Previtali – «il più bel saggio sulla pittura del Trecento che sia stato scritto negli ultimi tempi».⁵ Usciva con una dedica alla memoria di Roberto Longhi, morto da poco (il 3 giugno del 1970); e il libro era davvero modernamente longhiano, nel senso che lo era nel suo intimo nocciolo di metodo, per quanto contaminato con altro e per quanto sovvertisse le idee di Longhi circa gli affreschi del Camposanto pisano.

A testimonianza dell'impatto del libro, nel 1988 fu stampata a Berlino una sorta di estratto, richiesto a Bellosi da un'agguerrita rivista della sinistra tedesca, «Freibeuter», *Il corsaro*, un trimestrale di cultura e politica pubblicato a partire dal 1979, i cui intendimenti e le cui risonanze possono comprendersi pensando in Italia agli *Scritti corsari* di Pier Paolo Pasolini (pubblicati in Germania da Wagenbach nel 1978). L'articolo richiesto a Bellosi, *Buffalmacco, ein rubeloser Maler*, era compreso, come sempre, in un fascicolo a te-

ma. Il 37 del 1988 era dedicato alla *Lokomotive Italien* e vi comparivano scritti di Federico Fellini, di Cesare Pavese, di Luigi Malerba, di Natalia e Carlo Ginzburg, di Alberto Savinio, di Gianni Celati, di Giorgio Manganelli e – più dichiaratamente politici – di Alexander Langer e Corradino Mineo. Il testo di Bellosi era inserito nella sezione «Guardando indietro al futuro» (*Blick zurück nach vorn*);⁶ dell'Italia si presentava dunque il *Buffalmacco* come testimone di un modo esemplare di fare storia, viatico per il futuro. Tra i redattori di «Freibeuter» era Klaus Wagenbach, già aspirante storico dell'arte, da «giovinetto», e ormai studioso di Kafka ed editore.⁷ Nello stesso 1988 lanciava una collana, intitolata *Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek*, imperniata su ricerche all'intersezione tra storia, antropologia, storia della mentalità, ovvero su quanto Aby Warburg aveva chiamato «il buon vicinato» tra le discipline volte all'indagine scientifica delle diverse forme della cultura.⁸ Una collana, questa, che tra i primi numeri avrebbe ospitato un capolavoro di Enrico Castelnuovo, il saggio dedicato al significato del ritratto pittorico nella società, apripista in Italia di una consapevole, non-deterministica storia sociale dell'arte.⁹ Mentre l'anno precedente, col medesimo intento di proporre paradigmi di rottura alla *Kunstgeschichte*, Wagenbach aveva dato alle stampe la traduzione di una selezione di saggi della *Storia dell'arte italiana* Einaudi, tra i quali era *La rappresentazione dello spazio* di Bellosi.¹⁰ Il *Buffalmacco*, in definitiva, fu uno degli esempi che la sinistra tedesca prese a simbolo, assieme allo scritto sulla periodizzazione dell'arte italiana di Previtali, a quello dedicato alla dinamica centro-periferia di Castelnuovo e Ginzburg, al saggio sull'evoluzione storica della figura dell'artista di Alessandro Conti, allo scritto sul ritratto di Castelnuovo, ecc., del clamoroso fermento culturale della storia dell'arte in Italia alla fine degli anni Sessanta e nei Settanta, celebrato con passione da Willibald Sauerländer nell'introduzione alla raccolta, significativamente intitolata *Italienische Kunst: eine neue Sicht auf ihre Geschichte*.¹¹

Il libro è stato edito nuovamente nel 2003 a Milano, nella collana *Antipodi* della 5 Continents di Marco Jelinek, una collana nata sotto gli auspici di Giovanni Agosti: il *Buffalmacco* era il secondo numero di una serie che prese avvio con un libro di Carlo Dionisotti,¹² lo storico della letteratura che ha tracciato nuove prospettive per un gruppo di storici dell'arte della mia generazione, primo tra tutti Agosti, e, risalendo negli anni, per almeno uno dei nostri punti focali di riferimento, Gianni Romano; il numero successivo sarebbe stato invece il *Dossier Caravage* di André Berne-Joffroy curato da Arturo Galansino, esito di un lavoro di tesi nato appunto tra le braccia di Agosti, all'insegna degli affetti familiari e di una costellazione di predilezioni (Longhi, Previtali) condivise da Bellosi come dai suoi più giovani amici.¹³ Si trattava di una riedizione che, per volontà dell'autore, non alterava in nulla la struttura del libro del 1974 (nemmeno con l'aggiunta di una prefazione); contemplava solo l'inserzione di una nota finale, di mero servizio, percorsa da qual-

che aggiornamento bibliografico sui molti temi del libro e la correzione dell'ubicazione di qualche opera che nel frattempo era migrata di museo.

1974. Quando il libro fu pubblicato, il suo autore non aveva ancora trentotto anni. Era nato a Scandicci, alle porte di Firenze, il 7 luglio del 1936 e a Firenze, abbandonato il seminario, si era iscritto alla Facoltà di Lettere e Filosofia. Voleva studiare letteratura ma, come ricorda un suo compagno di allora, Alvar Gonzáles-Palacios, le lezioni di Giuseppe De Robertis sulle varianti dei *Promessi sposi* non facevano – per ragioni magari diverse – per questi due giovani.¹⁴ L'incontro col magnetico Roberto Longhi fu determinante. Per Longhi erano gli anni di un'industriosa, complessa maturità. Aveva ormai alle spalle l'incontro col regista cinematografico Umberto Barbaro, assieme al quale aveva progettato e realizzato i documentari dedicati a Carpaccio e a Caravaggio (1947-1948), esperienza che ebbe un peso nello sviluppo di una nuova stagione critica longhiana. Scriveva Longhi, proprio negli anni in cui Bellosi lo ascoltava dai banchi universitari: «furono i fotogrammi in movimento e le modeste carrellate sulle immagini di Caravaggio, con la loro forza di verità, l'argomento determinante per convincermi dell'urgenza di reintrodurre più comunemente nel discorso critico quel concetto di realismo che l'imperante astrattismo idealistico ci aveva per anni precluso».¹⁵ Assieme alla riabilitazione del concetto di «realismo», nel 1950, con la docenza fiorentina, Longhi dava avvio alla sua nuova rivista, «Paragone», aperta dalle programmatiche *Proposte per una critica d'arte*; con esse indicava delle rinnovate prospettive per la critica d'arte in Italia ed enunciava il principio che l'«opera non sta mai da sola, è sempre un rapporto. Per cominciare: almeno un rapporto con un'altra opera d'arte».¹⁶ Si trattava d'idee e proposizioni che dovettero percorrere anche le lezioni nelle aule fiorentine e che rimarranno – carsici quanto si voglia – dei taciti, costanti punti di riferimento per Bellosi.¹⁷ Furono quelli anche gli anni delle grandi mostre longhiane, dalla *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* (1951) a *I pittori della realtà in Lombardia* (1953) all'*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* (1958), tutte in Palazzo Reale a Milano, l'ultima delle quali – almeno – Bellosi poté visitare assieme a Longhi e ad alcuni compagni d'Università nel corso di una gita a Milano, a Chiaravalle, a Viboldone.¹⁸ A rievocare questo momento del giovane universitario, la cerchia attorno a Longhi, la vita di quest'ultimo assieme ad Anna Banti al «Tasso», villa alla quale affluivano alcuni degli allievi, possono aiutarci i già richiamati ricordi di Gonzáles-Palacios, approdato a Firenze da Cuba poco prima della rivoluzione¹⁹ e che fu appunto compagno dei primi studi – Spinello Aretino, Starnina, Lorenzo Monaco – di Luciano Bellosi, incontrato tra l'Università e la casa di Longhi e col quale avrebbe cementato un'amicizia duratura, uniti – scrive Gonzáles-Palacios – da «modi di sentire paralleli».²⁰ Ma furono poi anche gli anni in cui Bellosi si strinse in amicizia a Giovanni Previtali, intellettuale gramsciano,

comunista militante, che si stava sempre più affermando accanto a Longhi, e così dichiarando, fin dal novero delle amicizie, le sue variegate sfaccettature.

Longhi propose al giovane Bellosi per la tesi di laurea un tema a lui poco congeniale, il pittore tardocinquecentesco Alessandro Allori. Questi ebbe la forza di far capire al professore che voleva dedicarsi ad altro. Si laureò infine nel 1963 – un po' tardivamente, anche perché lavorava per aiutare la famiglia – con una tesi su Lorenzo Monaco, matrice dei suoi primi studi a stampa, che datano dal 1965. Nella seconda metà degli anni Sessanta, quando a un certo punto iniziarono a germogliare le sue idee attorno a Buffalmacco e al *Trionfo della Morte* del Camposanto pisano, Bellosi si stava avviando a divenire un apprezzato conoscitore di pittura gotica e rinascimentale fiorentina: era riuscito a identificare in Giovanni Toscani, un artista ricordato da Vasari e poi inghiottito dal tempo, un pittore ben avvistato dagli studi, al quale era stato attribuito il nome di comodo di “Maestro della *Crocifissione* Griggs”, aveva scoperto un *Crocifisso* di Andrea del Castagno, individuato l'attività del fratello di Masaccio, Giovanni di ser Giovanni detto lo Scheggia.²¹ Aveva poi partecipato con alcuni indimenticabili fascicoli (non routinari, ma anzi radicali ripensamenti nel volgere di quattro pagine del soggetto assegnatogli, come nel caso di Gentile da Fabriano) all'impresa dei «Maestri del Colore» e dei «Maestri della Scultura», le grandi collane popolari di storia dell'arte pubblicate a Milano dai Fratelli Fabbri negli anni del *boom* economico, create da Longhi coi giovanissimi Franco Russoli e Alberto Martini.²² Ma è col lavoro preparatorio del *Buffalmacco* che il suo orizzonte si allargò a dismisura, facendo del libro una vera chiave di volta. È col *Buffalmacco* che Bellosi diventò Bellosi.

Tutto nasce da un corto circuito filologico, ovvero dalle somiglianze tra l'affresco del duomo di Arezzo – posto in luce da un altro degli amici di una vita, Pier Paolo Donati – e gli affreschi del Camposanto di Pisa. E tanto lo conduce alla conclusione che «le affinità [...] sono talmente eloquenti da rendere certi che ad Arezzo e a Pisa ha lavorato uno stesso pittore». È questo il detonatore dell'intera ricerca. Siamo però nei “rivoluzionari” anni Settanta e, anche per la prossimità a Previtali, Bellosi non può ignorare le pulsioni “politiche” a gettare un ponte tra opera d'arte e società. Scrive dunque nella premessa al *Buffalmacco*, l'unica in cui si sia imposto una riflessione di metodo “allo scoperto”: «Riteniamo [...] che un passo obbligato per lo storico dell'arte, almeno finché è intento a ricostruire la trama dei fatti artistici, quando è ancora lontano quel traguardo in cui la loro ricostruzione potrà contribuire a rivelare la struttura di uno “spaccato” storico, rimanga la sua diagnosi di “conoscitore”. E soltanto in una fase successiva, se gli reggerà il fiato, potrà incominciare a saggiare quali connessioni esistano tra questa diagnosi e fatti più generali, in un confronto che talvolta gli permetterà perfino d'interpretare quei fatti per mezzo della sua dia-

gnosi». Ma anche in questo, che forse è il passo più “politico” di tutta l’opera di Bellosi, il punto d’arrivo è l’affermazione della centralità della «diagnosi stilistica». Era anche questo un modo di mostrare la propria convinta fedeltà alla tradizione dei conoscitori e a Longhi, ma in maniera non pedissequa, anzi mettendola alla prova dei tempi come, con travaglio più complesso, cercava Previtali.²³

Proprio la «diagnosi stilistica», con la capacità che gli era conaturata di riuscire a guardare alle opere senza il fardello di schemi precostituiti, sfrondando anzi le questioni di ogni complicazione intellettuale, gli consentì di stabilire dei “punti fermi” capaci di far franare certezze. In altre parole, capaci di far entrare in crisi alcuni quadri interpretativi della pittura italiana del Trecento. Non senza far interagire un tale nucleo di metodo, intimamente longhiano, con altri strumenti, tradizionali e no.

Il risultato, così duraturo, del *Buffalmacco* fu infatti possibile grazie all’intersecarsi di molti piani. L’indagine sull’antica letteratura artistica (con la testimonianza principe del Ghiberti) fornì una riprova fondamentale, assieme a quanto testimoniavano le fonti aretine riguardo all’affresco del duomo, per l’identificazione in Buffalmacco del “Maestro del Trionfo della Morte”. Col senso sperimentale proprio degli anni Settanta, Bellosi si avventurò anche in una inedita *Statistica ghibertiana* che, tuttavia, non mancò di suscitare perplessità.²⁴ Ma furono appunto le fonti – come poi l’indagine sul «costume e la moda» – che dovettero convincerlo di poter uscire allo scoperto con una tale dirompente tesi, per la maturazione della quale era servita una bella dose d’indipendenza mentale: si pensi, infatti, a quanto Bellosi dovesse esser permeato dalla tesi “bolognese” di Longhi riguardo al “Maestro del Trionfo della Morte”, nonché dalla sua ricostruzione della grande stagione trecentesca della pittura bolognese, lui che di Longhi aveva seguito i corsi universitari dedicati a questi argomenti e su di essi aveva sostenuto il colloquio d’esame. Proprio ricordando ciò iniziò una lezione intitolata ironicamente *Trionfalmacco per Pisa*, tenuta alla Scuola Normale credo nell’autunno del 1985: «avrei giurato – come sul Vangelo – che gli affreschi di Camposanto erano bolognesi».²⁵

Colpisce l’interesse di Bellosi – embrionale e, in verità, un po’ strumentale – per la fortuna storica, e in particolare visiva, degli affreschi del Camposanto, temi che in seguito avrebbero avuto un’esplosione, grazie a Paola Barocchi, alla Scuola Normale, e il tirare in ballo un dipinto come quello di Leo von Klenze alla Neue Pinakothek di Monaco (illustrato alla tavola 69): in questo giocò forse un ruolo l’amicizia con Sandra Pinto, forte negli anni di preparazione del *Buffalmacco*, giunta alla Soprintendenza fiorentina «dalla Roma di Argan, [...] di Burri, [...] di Pascali» e che, con alle spalle queste esperienze ed accanto Paola Barocchi, provava a ripensare la Galleria d’Arte Moderna di Palazzo Pitti.²⁶

Lo strumento più nuovo, però, fu quello che Bellosi chiamò «moda e cronologia» (così, di lì a poco, avrebbe intitolato due suoi articoli, e in seguito proposto sul tema un libro all’Einaudi).²⁷ In al-

tre parole, la messa a punto di una metodologia “archeologica” di controllo della datazione delle opere centrata sull’analisi delle fogge del vestiario,²⁸ con la consapevolezza, che era stata già di Toesca,²⁹ che l’ambientazione della storia sacra, e ancor più profana, secondo i dettami del costume contemporaneo fu una qualità intrinseca, tra avanzato Duecento e Quattrocento, dell’arte occidentale. È la parte più celebre di un libro tutto «giustamente celebre».³⁰ E sorprendente. A partire dallo schieramento di voci, autorevoli e sincrone, che segnalano la «sformata mutazione d’abito» (Villani) che si ebbe attorno al 1340. In questo Bellosi trovò la compagna di strada in una storica dell’arte e del costume della Germania dei primi decenni del Novecento, Annemarie Gūdesen, che agli abiti secolari nel Trecento italiano aveva dedicato la sua dissertazione, discussa alla Christian-Albrechts-Universität di Kiel nel 1932.³¹ Era lei, infatti, che tra l’altro aveva coniato la terminologia degli abiti «lunghi e larghi» e «corti e stretti» ed era nel suo testo che Bellosi poté trovare già formulata un’implicita datazione degli affreschi del Camposanto di Pisa in tempi assai precoci (in buona sostanza, alla fine degli anni Trenta) che non era ancora trapelata nel mondo degli storici dell’arte.

Incamminandosi su questa strada, Bellosi era conscio di poter essere accusato di «brutale positivismo». Specialmente in area longhiana.³² Si trattava, infatti, di argomentazioni di carattere positivistiche che scavalcano il maestro Longhi, per tornare a collegarsi a studi d’inizio Novecento quale quello della Gūdesen e idealmente, in Italia, a interessi che aveva mostrato Pietro Toesca, «autentica roccaforte del “metodo positivo”» nella Torino del primo Novecento.³³ Era proprio Toesca, ammiratissimo, letto e riletto da Bellosi, che nel suo grande libro del 1912, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, si era soffermato ampiamente sul «vestire di Lombardia» e sulle sue evoluzioni trecentesche.³⁴ Tuttavia, rispetto a tali precedenti, Bellosi effettuò un salto radicale. Se Toesca, nel suo *Trecento*, edito nel 1951, scriveva che «poco si ritrae per la cronologia dalle fogge del vestiario»,³⁵ Bellosi al contrario su ciò ha costruito un duttile strumento di controllo della cronologia delle opere di cui non è attestata la datazione e su questa base ha riscritto ampi tratti della storia dell’arte – non solo italiana – tra basso Medioevo e prima età moderna. Il *Buffalmacco* ha avuto infatti un impatto fortissimo, e non solo per il risarcimento dell’anomala figura di Buffalmacco quale pittore, liberato dalle stilizzazioni di una grande tradizione novellistica; non solo per la revisione del quadro interpretativo della pittura trecentesca a Bologna e nella Firenze d’inizio secolo. Un impatto ancora maggiore ha avuto la questione «moda e cronologia», al punto che – è stato scritto – non c’è oggi «studio che non argomenti la cronologia» di un’opera d’arte risalente a quei secoli senza considerare «i dati del costume».³⁶ D’altra parte, questo libro è il focolaio degli studi più innovativi di Bellosi negli anni seguenti: si legga lo scritto di cui andava maggiormente fiero, quello sul più celebre codice miniato di Francia, le *Très riches heures* del duca di

Berry, col quale ha sovvertito la vulgata che additava nel profumato mondo dei Limbourg un'anticipazione della nuova pittura fiamminga e di quella in particolare di Jan van Eyck (1975);³⁷ si torni alla riscrittura di tanti momenti della pittura di primo Trecento (1977);³⁸ oppure si consideri che è proprio con una nota del *Buffalmacco* che Bellosi iniziò ad incrinare le “certezze” sulla cronologia delle *Storie di San Francesco* della Basilica superiore di Assisi, un varco attraverso cui si sarebbe sviluppato l'altro suo libro più celebre, *La pecora di Giotto* (1985).

Il punto di partenza era stato – si diceva – un corto circuito di carattere filologico; il procedere dell'indagine, anche grazie all'entrata in campo di nuovi strumenti, portò a tutta una serie di smottamenti entro il quadro, che pareva si stesse assestando, del Trecento italiano. Alludo alla pittura bolognese, vista sotto una luce diversa e a date più precoci; ma soprattutto al fatto che con questo libro fu rivelato un intero territorio, quasi inesplorato, entro le mura della stessa Firenze, ossia del centro artistico che sembrava il più indagato, e il meglio compreso, del Trecento italiano. A me è sempre parso uno tra i risultati più alti del *Buffalmacco* l'aver fatto toccare con mano come nei primi decenni del secolo l'orizzonte della pittura fiorentina (e più in generale toscana) fosse assai più complesso e variegato di quanto comunemente sospettato; che si trattò di una stagione da non ricoverarsi all'ombra di Giotto, essendo anzi percorsa – per usare le sue parole – da più casi di «netta dissidenza dalla visione giottesca». Insomma, che Firenze all'aprirsi del secolo era città ben diversa, dal punto di vista artistico, da quella che sarebbe diventata dagli anni Venti in avanti; e che qui c'era spazio anche per la formazione dell'irregolare Buffalmacco. Al riguardo Bellosi aveva un solo precedente da mettere a frutto, un'apertura di grande intelligenza su Lippo di Benivieni e su questo momento della pittura fiorentina che era venuta da Carlo Volpe, un allievo bolognese di Longhi.³⁹ Aveva però ben presente alla mente l'esempio di Longhi, il grande sovvertitore – a partire dal 1928 e fino ai corsi universitari degli anni Cinquanta sulla pittura umbra – della geografia artistica e della scala dei valori del Trecento pittorico italiano.⁴⁰ Era in fondo quel modello che permetteva – trasportato sulla scala della Firenze di primo Trecento – di rivedere il ruolo storico di Lippo di Benivieni, del “Maestro di Figline”, del “Maestro del Codice di San Giorgio”, del “Maestro di San Martino alla Palma”, ecc.: non più *petits-mâtres* da soppesare sul confronto (inevitabilmente gravoso) con Giotto, ma deuteragonisti del maestro, portatori di visioni diverse, tra nostalgie duecentesche e seduzioni gotiche, in una «Firenze città aperta». La scintilla partita dall'affresco del duomo di Arezzo e giunta nel Camposanto di Pisa incendiò insomma, col procedere della ricerca, tutta una serie di ambiti, ridisegnandone la fisionomia. E, in effetti, la storia della pittura italiana del Trecento dopo questo libro non fu più la stessa. Immagino che in fondo anche Previtali volesse sottolineare questo quando, presentando il libro appena uscito, parlava di Bellosi come di «una delle pochissime persone

tecnicamente e mentalmente attrezzate» per compiere il passaggio dalla «filologia» alla «storia».⁴¹

Una qualità fuori del comune del *Buffalmacco*, che ha contribuito al suo successo, è sicuramente la limpidezza dell'argomentare di Bellosi, l'avvincente narrazione che inchioda sempre più il lettore alle pagine via via che esse scorrono: «è un libro che si divora in un pomeriggio», ho sentito ripetere tante volte, e non è complimento da poco. Sul *Buffalmacco* – si è detto – «si sono formate decine di studiosi e migliaia di studenti»;⁴² e davvero, posso testimoniare, chini sulle sue pagine è maturata più di una vocazione alla storia dell'arte. Bellosi aveva infatti la capacità di far toccare con mano il fondamento razionale – frutto di un ostinato ragionamento, non impulsivamente intuitivo, sciamanico – della *connoisseurship*; nutriva un'illuministica fiducia nell'evidenza dello stile e nelle capacità di giudizio del lettore, per cui il linguaggio delle opere – spesso scriveva – «parla da sé» (e straordinari, in questo libro, mi sono sempre apparsi non soltanto gli accostamenti fotografici tra l'affresco di Arezzo, quelli del Camposanto di Pisa, gli altri di San Paolo a Ripa d'Arno e gli affreschi parmensi, ma i «confronti» che riguardano le opere di Francesco Traini e le loro fonti figurative, opposte a quelle del «Maestro del Trionfo della Morte», compresi alle tavole 30-42).

Tale limpidezza del discorso prende vita grazie a una duttilità linguistica e a una capacità di verbalizzare le diverse scelte formali che sempre è stata riconosciuta al nostro autore, grazie a una sicura affabilità e felicità di scrittura. L'esempio di Longhi è presupposto, ma Bellosi ribalta la lingua del maestro, alla ricerca di metafore terrene, ipo-letterarie. Un esempio: in apertura del libro sono utilizzati i versi dell'*Inferno* dantesco per caratterizzare in senso espressionistico, «comico», gli affreschi del Camposanto pisano; e i diavoli di Pisa diventano Malacoda, Scarmiglione, Graffiacane, Draghi-nazzo, Calcabrina... Il procedimento implica la «memoria» testuale del *Giudizio sul Duecento* di Longhi,⁴³ ma l'effetto è rovesciato di segno, perché inserito entro una tramatura che si nutre costantemente della lingua d'uso, non della lingua letteraria. Solo qualche caso: «pieghe di grasso», «deformazioni da tiroideo», «espressioni ammiccanti», «un'accozzaglia variopinta di manichini buttati via», «robusti faccioni», «un chiaroscuro che sembra quasi attaccarsi alla pelle», «pieghe grosse e lanose», «compattezza quasi metallica», «mascellone tondeggiante», e via dicendo. Non a caso quando Bellosi utilizza parole della tradizione letteraria («la ridda», «i giovani gaudenti», «il verziere») lo fa «in falsetto», cioè cantando come il controttenore alle prese con la musica barocca, che tanto gli piaceva: e infatti almeno in un caso sente la necessità di racchiudere tra virgolette l'espressione «gaudenti nel verziere». Tuttavia, temo si debba riconoscere, già a quest'altezza cronologica, quanto veniva da dire a proposito de *La pecora di Giotto*, ovvero che la conclamata franchezza di scrittura di Bellosi non è affatto il

risultato di una serena facilità. Era al contrario raggiunta attraverso lo sfrondamento di ogni complicazione intellettuale, riducendo le questioni al loro nucleo più intimo, auto-imponendosi con l'esercizio un controllo sui propri fantasmi e sulla scrittura, insomma obbligandosi a un duro lavoro.

Se si getta uno sguardo, anche molto rapido, alla ricezione nel tempo del *Buffalmacco*, si è costretti a constatare un curioso destino. Al momento dell'uscita il libro fu salutato – in generale – come uno dei prodotti più belli e confortanti della critica d'arte in Italia in quell'effervescente momento: ottenne il premio Viareggio, come si è visto, ed ebbe una risonanza non comune sulla stampa quotidiana, con un picco di qualità nella recensione di Roberto Tassi su «Il Mondo» del 15 agosto 1974.⁴⁴

Non mancarono però le impennate critiche nel mondo della storia dell'arte. Un recensore americano, allievo di Millard Meiss, nel riproporre la tesi *pro* Traini per gli affreschi del Camposanto pisano, provò a smontare ogni singolo argomento del libro.⁴⁵ In Italia non si arrivò a tanto, e tuttavia da più parti fu detto apertamente, o insinuato, che il punto di partenza stesso di tutta l'indagine – il collegamento tra l'affresco aretino e i murali pisani – fosse tutt'altro che dimostrato.⁴⁶ Quello che ad alcuni apparve il punto nevralgico e più traballante dell'intera architettura fu però il capitolo “bolognese” della storia di Buffalmacco per come era stata ricostruita da Bellosi e la retrodatazione dell'attività dello Pseudo-Jacopino e dello Pseudo-Dalmasio. Anche in una delle recensioni più brillanti e generose – commovente se si pensa che si deve all'ottantatreenne Mary Pittaluga, già allieva di Lionello e Adolfo Venturi – emergeva il sospetto che l'autore fosse arrivato a tanto proprio «per rendere possibile l'inserimento dell'attività di Buffalmacco» a Bologna stessa.⁴⁷ Il più duro in tal senso fu Cesare Brandi: senza mezzi termini, vide nell'«arretramento cronologico della pittura bolognese, per farla assomigliare da un lato e dall'altra anticipare su quella presunta presenza di Buffalmacco», un vero e proprio punto scabroso del libro, «un'operazione azzardata sul filo del rasoio, che ha per solo punto di appoggio, come già la datazione anticipata del ciclo pisano, le fogge dei vestiti riprodotti».⁴⁸ Proprio su questo terreno, però, si dovette registrare in tempi molto brevi la prima sostanziale conferma delle tesi contenute nel *Buffalmacco*: nel 1976, infatti, Michel Laclotte rese nota la presenza della data 1333 nel trittico della *Crocifissione* al Louvre, già riferito a Jacopino di Francesco.⁴⁹ Anche per questa via si era dunque obbligati a ribaltare la successione cronologica di alcuni maestri bolognesi rispetto al “primato” di Vitale, proprio secondo le direttrici dell'interpretazione di Bellosi.⁵⁰

Degli argomenti opposti “a caldo” dai recensori, si può dire che nessuno sia sopravvissuto alla prova del tempo: col seguito degli studi non si è avuta alcuna novità riguardo all'autore degli affreschi del Camposanto pisano e dei dipinti ad essi collegati.⁵¹ A più riprese Antonino Caleca ha ribadito la ricostruzione di Buffalmacco, e

che Francesco Traini, nel Camposanto, è il pittore della sola *Crocefissione*, fissando per il ciclo del *Trionfo della Morte* pure un ulteriore, ragionevole *ante quem* al 1343.⁵² Si è avuto invece un sostanziale sviluppo delle ricerche su altri piani, non contemplati dal lavoro di Bellosi: si sono studiati il programma del ciclo, l'interferenza dei domenicani e della predicazione nella definizione della sua iconografia, il ruolo di prototipo avuto dall'allegoria della morte, il «visibile parlare», ossia le scritte collegate alle immagini, con alcune precisazioni anche sul piano testuale, ecc.⁵³

Col tempo, la fisionomia di Buffalmacco si è imposta silenziosamente, con «un'accettazione» che Bellosi stesso nel 2003 giudicava «quasi acritica».⁵⁴ Di fatto, la sua ricostruzione è divenuta moneta corrente. Informa di sé i manuali,⁵⁵ i repertori,⁵⁶ le enciclopedie di nuova generazione,⁵⁷ i testi accademici.⁵⁸ E si tende ormai a considerarla un fatto scontato, al punto che in un articolo uscito qualche mese fa su «il Manifesto» a proposito del restauro «del ciclo di affreschi di Buffalmacco»⁵⁹ non si rammentano nemmeno Bellosi e il suo celebre saggio, come se ne fosse persa la memoria. Curioso destino per un libro di quest'importanza.

Note

¹ *Intervista a Enrico Castelnuovo, con una nota biografica e una prolusione*, a cura di Michele Tomasi, in «Reti Medievali Rivista», 16, 2015, n. 1, pp. 3-18, in particolare p. 10.

² Un frammento della motivazione del conferimento si ricava dal resoconto scritto da Carlo Degl'Innocenti per «l'Unità» del 23 giugno 1974, giorno successivo alla premiazione: «La ricostruzione sapiente della personalità artistica di Buffalmacco diviene ad un tempo “la storia viva della ricerca, il racconto ordinato ed esatto di un problema intellettuale, che a poco a poco, nell'abile trama delle prove e delle congetture”, conquista anche il lettore non iniziato». Dell'uscita del libro dettero conto diverse testate (Il «Corriere della Sera» del 21 aprile 1974, con una nota redazionale; la «Frankfurter Allgemeine Zeitung» del 22 maggio 1974, con un articolo di David Sante; «il Resto del Carlino» del 13 novembre 1974, con un articolo di Claudia Pierallini; «Rinascita» del 7 marzo 1975, con un articolo di Paola Frandini), dando spazio a scritti anche molto impegnati, quale l'articolo di Cesare Brandi per il «Corriere della Sera» (21 aprile 1974) o quello di Roberto Tassi per «Il Mondo» (15 agosto 1974).

³ Sono parole dell'intervista rilasciata da Bellosi a Simone Facchinetti alla fine del 2006 (S. Facchinetti, *Riconoscere un quadro? Come riconoscere un albero*, «L'Eco di Bergamo», 28 dicembre 2006, oggi leggibile sul portale PatrimonioSOS: <http://www.patrimoniosos.it/rsol.php?op=getarticle&id=26091>), in occasione della pubblicazione della raccolta dei suoi scritti due-trecenteschi: L. Bellosi, «*I vivi parean vivi*». *Scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Centro Di, Firenze 2006 (= «Prospettiva», 121-124, 2006).

⁴ Qui, appunto, tenne una conferenza sull'argomento il 15 giugno 1971; ne ha dato un brillante resoconto Alessandro Parronchi su «La Nazione» del 7 luglio di quell'anno, ritenendola «la più importante comunicazione degli ultimi tempi».

⁵ Uno stralcio della lettera di Previtali a Daniele Ponchiroli, del 25 novembre 1971, è pubblicato da Arturo Galansino, *Giovanni Previtali, storico dell'arte militante*, Centro Di, Firenze 2014 («Prospettiva», 149-152, 2013), p. 144, nota 13. Sul clima intellettuale e la politica editoriale dell'Einaudi dei primi anni Settanta, entro i quali s'inseriva il *Buffalmacco*, si veda la sintesi recente, nella prospettiva della storiografia artistica che qui più interessa, di Galansino, *ivi*, pp. 141-152. In seguito Previtali presentò il libro al pubblico, pochi mesi dopo l'uscita (al Teatro «Scientifico» di Mantova, il 17 maggio 1974; ne dà notizia la «Gazzetta di Mantova» di quel giorno). Il testo scritto per l'occasione è pubblicato da Galansino, *ivi*, p. 266, n. 12.

⁶ L. Bellosi, *Buffalmacco, ein rubeloser Maler*, in «Freibeuter. Vierteljahreszeitschrift für Kultur und Politik», 37, 1988, pp. 83-96, nella traduzione di Ulrich Hausmann; il testo italiano può ora leggersi in Id., «*I vivi parean vivi*», cit. (alla nota 3), pp. 337-342.

⁷ Era stato allievo di Harald Keller all'Università di Francoforte e, interessato a Luca Signorelli, nel 1951 partì alla volta dell'Italia in bicicletta, dato che il professore gli aveva risposto: «Per Signorelli, la cosa migliore è co-

minciare da Cortona». Questi ricordi e il racconto meraviglioso della scoperta dell'Italia del dopoguerra, della pazienza e della rassegnazione dei mezzadri, del paesaggio della Val di Chiana, dei frati olivetani che giocano a pallone, della loro libidine, della folgorazione avuta nel chiostro di Monteoliveto di fronte agli affreschi del Sodoma, sono consegnati da Wagenbach alle pagine iniziali di un articolo pubblicato in italiano nel 1992 (*Rivisitando Monte Oliveto*, in «FMR», n. 91, 1992, pp. 88-108; grazie a Giovanni Agosti che me lo ha segnalato). Qui, alla p. 98, è anche una menzione di Buffalmacco, «il pittore al quale, come risulta dalle preziose ricerche di Luciano Bellosi, dobbiamo il *Trionfo della Morte* affrescato nel Camposanto di Pisa».

⁸ Si veda *Buchstäblich Wagenbach. 50 Jahre: Der unabhängige Verlag für wilde Leser. Mit einer Chronik, Textauszügen aus den Büchern, Photos, Gedanken über die Zukunft und einer Liste aller erschienenen Titel*, Wagenbach, Berlin 2014, p. 100.

⁹ E. Castelnuovo, *Das künstlerische Portrait in der Gesellschaft: das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute*, Wagenbach, Berlin 1988. Il saggio era stato pubblicato nella *Storia d'Italia* Einaudi (vol. 5**, Torino 1973, pp. 1031-1094). Sulla sua ricezione europea e sull'edizione Wagenbach: Fabrizio Crivello e Michele Tomasi, *Su Enrico Castelnuovo e il ritratto*, in E. Castelnuovo, *Ritratto e società in Italia*, a cura di F. Crivello e M. Tomasi, Einaudi, Torino 2015 (ristampa del saggio del 1973), pp. xi-xxi, in particolare pp. xx-xxi. Sulla *Kleine Kulturwissenschaftliche Bibliothek: Buchstäblich Wagenbach*, cit. (alla nota 8), pp. 99 e sgg.

¹⁰ *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*, mit einem Vorwort von Willibald Sauerländer, Wagenbach, Berlin 1987, 2 voll. La maggioranza dei saggi selezionati apparteneva ai primi quattro volumi della *Storia dell'arte* einaudiana (sezione *Materiali e problemi*), curati da Previtali, «i più propositivi sul piano metodologico» (Orietta Rossi Pinelli, *Le storie dell'arte dopo il '68*, in *La storia delle storie dell'arte*, a cura della stessa, Einaudi, Torino 2014, p. 478 e *passim*). Si trattava di E. Castelnuovo e C. Ginzburg, *Centro e periferia* (vol. 1, pp. 283-352), Alessandro Conti, *L'evoluzione dell'artista* (vol. 2, pp. 115-263), Bruno Toscano, *Storia dell'arte e forme della vita religiosa* (vol. 3, pp. 271-318), Salvatore Settis, *Iconografia dell'arte italiana, 110-1500: una linea* (vol. 3, pp. 173-270), G. Previtali, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana* (vol. 1, pp. 3-95), L. Bellosi, *La rappresentazione dello spazio* (vol. 4, pp. 3-39). Dalle altre due sezioni, entrambe curate da Federico Zeri, furono selezionati quattro saggi; tre erano compresi nella seconda parte (intitolata *Dal Medioevo al Novecento*): E. Castelnuovo, *Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo* (vol. 5, pp. 165-227), G. Romano, *Verso la maniera moderna: da Mantegna a Raffaello* (vol. 6, pp. 3-85), F. Zeri, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento* (vol. 5, pp. 543-572); e uno nella terza (dal titolo *Conservazione, falso, restauro*): Massimo Ferretti, *Falsi e tradizione artistica* (vol. 10, pp. 113-195). Sul progetto editoriale: *Buchstäblich Wagenbach*, cit. (alla nota 8), p. 80.

¹¹ *L'arte italiana: una nuova prospettiva sulla sua storia*. L'introduzione di Sauerländer alla silloge è alle pp. 11-20 del primo volume; s'intitola *Vom Wagnis, die Kunstbetrachtung aus dem musealen Käfig zu befreien*, che in italiano suona, *grosso modo*: *Dell'audace impresa di liberare la storia dell'arte dalla gabbia museale*. I due volumi furono recensiti da Matthias Kroß, *Beiträge zu einer Semantik der künstlerischen Sprache – «Italienische Kunst» bei Wagenbach*, in «Kritische Berichte», 16, 1988, n. 4, pp. 79-84, che per l'opera italiana parlò di «Jahrhundertwerk».

¹² *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, a cura di Vincenzo Fera, con saggi di V. Fera e G. Romano, 5 Continents, Milano 2003.

¹³ A. Berne-Joffroy, *Il Dossier Caravage. Psicologia delle attribuzioni e psicologia dell'arte*, traduzione di A. Galansino, 5 Continents, Milano 2005, preceduto da A. Galansino, *Dossier del Dossier Caravage di André Berne-Joffroy*, in «Prospettiva», 106-107, 2002, pp. 58-117.

¹⁴ Si veda l'intervista cit. (alla nota 3) e A. González-Palacios, *Le tre età*, Longanesi, Milano 1999, pp. 100-101.

¹⁵ R. Longhi, *Un uomo degno di essere imitato*, in «Vie nuove», 4 aprile 1959, p. 16. Si vedano Alessandro Uccelli, *Due film, la filologia e un cane. Sui documentari di Umberto Barbaro e Roberto Longhi*, in «Prospettiva», 129, 2008, pp. 2-40, e Ferdinando Gizzi, *Dal Carpaccio di Longhi all'Andrej Rublëv di Tarkovskij, ovvero del cinema come strumento di lettura e d'interpretazione delle opere d'arte*, in «Artista», 2012, pp. 64-79, in particolare pp. 70-72 (che nondimeno omette anche solo di citare l'articolo di Uccelli). Sul concetto di «realismo» nella maturità longhiana, «mentre spunta dalle rovine, fiore inatteso, il neorealismo cinematografico», sul quale oggi s'insiste, richiamò l'attenzione Previtali nella sua introduzione a R. Longhi, *Caravaggio*, Editori Riuniti, Roma 1982, pp. 29-30.

¹⁶ In «Paragone», 1, 1950, pp. 5-19, riedite in R. Longhi, *Critica d'arte e Buongoverno, 1938-1969 (Edizione delle opere complete di Roberto Longhi, vol. XIII)*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 9-20 (in particolare pp. 17-18). Se ne veda anche l'edizione annotata di Paola Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, vol. II**, *Tra Neorealismo ed anni Novanta, 1945-1990*, Einaudi, Torino 1992, pp. 93-99 (senza dimenticare P. Barocchi, 1953-2012, in «Conosco un ottimo storico dell'arte...». *Per Enrico Castelnuovo. Scritti di allievi e amici pisani*, a cura di Maria Monica Donato e Massimo Ferretti, Edizioni della Normale, Pisa 2012, pp. 1-4, in particolare p. 1), e quella recentissima con prefazione di Giorgio Agamben, *Portatori d'acqua*, Pesaro 2014. Su questo passo e il longhiano «approccio [...] eminentemente relazionale» merita ricordare anche le notazioni di Gianfranco Contini, *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Einaudi, Torino 1989, pp. 362-363.

¹⁷ In merito alla salda visione «contestuale» di Bellosi qualche considerazione può leggersi nella mia postfazione a *La pecora di Giotto*, Abscondita, Milano 2015, pp. 362-363. Quanto al «realismo» come chiave di lettura per il Trecento italiano, si consideri la duratura predilezione per il Longhi del *Giotto spazioso* (1952), perché «mentre una volta preferiva sottolineare [in Giotto] gli aspetti formalistici e di calibratura spaziale, Longhi ne mette ora in evidenza il significato di apertura sul reale, tramite gli interessi spaziali, anzi spaziosi» (L. Bellosi, *Roberto Longhi e l'arte del Trecento*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di G. Previtali, Roma, Editori Riuniti, 1982, pp. 27-36, in particolare pp. 33-34); si consideri inoltre il saggio dedicato, ormai nel nuovo secolo, a *Giotto e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento*, in «Prospettiva», 101, 2001, pp. 19-40 (riedito in Id., «*I vivi parean vivi*», cit. [alla nota 3], pp. 347-368); ricordando, infine, che scelse di titolare la raccolta dei suoi scritti sull'arte del Due e del Trecento «*I vivi parean vivi*», con un prelievo dal verso 67 del XII canto del *Purgatorio* dantesco, di cui sono da leggere, nell'ottica che qui interessa, le due intere terzine XII, 64-69.

¹⁸ Su questa «Tre giorni con Longhi», G. Agosti, *Ricordo di Luciano*, in L. Bellosi, *Bartolomeo della Gatta. Un genio misconosciuto*, Officina Libreria, Milano 2011, pp. 31-45, in particolare p. 35. Inoltre, González-Palacios, *Le tre età*, cit. (alla nota 14), p. 110.

¹⁹ González-Palacios, *Le tre età*, cit. (alla nota 14), pp. 97-125. Sulla vita intorno a Longhi (e alla Banti) negli inoltrati anni Cinquanta, e la voglia di mondanità al «Tasso», ha pagine memorabili Galansino, *Giovanni Previta-*

li, cit. (alla nota 5), pp. 20-22. Ricca di materiali è inoltre la bella *Cronologia* a cura di Fausta Garavini nel "Meridiano" dedicato ad Anna Banti: *Romanzi e racconti*, a cura e con un saggio introduttivo di Fausta Garavini, con la collaborazione di Laura Desideri, Mondadori, Milano 2013, pp. cxvii e sgg.

²⁰ González-Palacios, *Le tre età*, cit. (alla nota 14), pp. 109, 124. Inoltre, Id., *Persona e maschera. Collezionisti, antiquari, storici dell'arte*, Archinto, Milano 2014, pp. 245-246.

²¹ L. Bellosi, *Il Maestro della Crocifissione Griggs: Giovanni Toscani*, in «Paragone», 193, 1966, pp. 44-58; riedito in Id., *Come un prato fiorito. Studi sull'arte tardogotica*, Jaca Book, Milano 2000, pp. 131-140; Id., *Intorno ad Andrea del Castagno*, in «Paragone», 211, 1967, pp. 3-18; *Mostra di opere d'arte sacra della Diocesi di San Miniato*, a cura di L. Bellosi, Dilvo Lotti e Anna Matteoli, Cassa di Risparmio di San Miniato, San Miniato 1969, p. 56. La sua intera bibliografia (fino al 2003) può vedersi in appendice a L. Bellosi, *Il pittore oltremontano di Assisi, il Gotico a Siena e la formazione di Simone Martini*, Gangemi, Roma 2004, pp. 49-63.

²² Sull'impresa dei «Maestri del Colore», Federica Nurchis, *Alberto Martini, un rivoluzionario a fascicoli*, catalogo della mostra (Novate Milanese, Casa Testori, 14 dicembre 2013 - 6 gennaio 2014), Casa Testori Associazione Culturale, Novate Milanese 2013; Ead., *Alberto Martini (1931-1965). Da Longhi ai Maestri del Colore*, Ledizioni, Milano 2016 (per il coinvolgimento di Bellosi pp. 191-192).

²³ Si leggano l'introduzione e la voce *Attribuzione* nell'*Enciclopedia Feltrinelli Fischer. Arte 2*, a cura dello stesso Previtali, Feltrinelli, Milano 1971, tomo 1, rispettivamente pp. 7-17 e 56-60. Sull'impresa della *Feltrinelli Fischer*: Galansino, *Giovanni Previtali*, cit. (alla nota 5), pp. 136-140. Su Previtali e la volontà di giungere Longhi e marxismo e sul confronto con limitrofe esperienze nel campo delle scienze umane (dal formalismo russo allo strutturalismo del Circolo di Praga) qualche notazione da parte mia in «Prospettiva», 53-56, 1988-1989, pp. 164-165.

²⁴ Soprattutto in due recensori del *Buffalmacco*: Cesare Brandi, in «Studi sul Boccaccio», VIII, 1974, pp. 336-338, in particolare p. 337; Hayden B.J. Maginnis, in «The Art Bulletin», LVIII, 1976, pp. 126-128, in particolare p. 127.

²⁵ Di questa lezione si conservano gli appunti nel Fondo Bellosi della Biblioteca Umanistica dell'Università degli Studi di Siena (d'ora in avanti FB), *Buffalmacco* 1. Si tratta di un testo di un certo interesse, dato che la lezione fu concepita come una cronistoria del percorso di ricerca e di riflessione dell'autore. È databile probabilmente al 1985, alla luce della lettera di Enrico Castelnovo del 4 luglio di quell'anno, da Pisa, in cui lo invitava a parlare in Normale nell'autunno successivo, presentando e discutendo *La pecora di Giotto*, appena uscito da Einaudi, e proponendo «una presentazione del problema Buffalmacco, genesi del libro, tuo punto di vista attuale» (FB, 1, *Lettere*, ins. 10).

²⁶ Sul legame con Sandra Pinto e le radicali operazioni di quest'ultima nella Firenze dei primi anni Settanta, Agosti, *Ricordo*, cit. (alla nota 18), p. 38.

²⁷ L. Bellosi, *Moda e cronologia. A) Gli affreschi della Basilica inferiore di Assisi*, in «Prospettiva», 10, 1977, pp. 21-31; *Moda e cronologia. B) Per la pittura di primo Trecento*, in «Prospettiva», 11, 1977, pp. 12-27, riediti in Id. «*I vivi parean vivi*», cit. (alla nota 3), pp. 428-452. Il 5 gennaio 1982 Paolo Fossati, storico dell'arte e redattore della casa editrice Einaudi, gli scriveva, tra le altre cose: «Che ne è di quell'idea che possiamo, *grosso modo*, chiamare moda e arte?» (FB, 1, *Lettere*, ins. 18).

²⁸ Recensendo nel 1986 *La pecora di Giotto*, Gianni Romano parlava di «una archeologia materiale che comprende anche la moda» («Bollettino d'arte», serie VI, LXXI, 1986, nn. 35-36, pp. 97-100, in particolare p. 97).

²⁹ P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Hoepli, Milano 1912; nuove edizioni: Einaudi, Torino 1966; Einaudi, Torino 1987. Il passo cui alludo, in quest'ultima edizione, è a p. 133.

³⁰ Sono parole di Antonino Caleca (*Costruzione e decorazione dalle origini al secolo XV*, in *Il Camposanto di Pisa*, a cura di Clara Baracchini ed Enrico Castelnuovo, Einaudi, Torino 1996, pp. 13-48, in particolare p. 22).

³¹ Fu pubblicata da De Gruyter l'anno seguente: A. Güdesen, *Das weltliche Kostüm im italienischen Trecento*, Bd. 1, *Die Hauptbekleidungsstücke 1330-1380*, De Gruyter, Berlin und Leipzig 1933.

³² Lo ha sottolineato anche Giovanna Valenzano, nella recensione al volume «*I vivi parean vivi*» (cit. alla nota 3) apparsa su «Alias», il supplemento de «il Manifesto», il 13 ottobre 2007.

³³ Si veda la *Nota introduttiva* di E. Castelnuovo a P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, edizione del 1987, cit. (alla nota 29), pp. XXXIX-XLI.

³⁴ P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, edizione del 1987, cit. (alla nota 29), pp. 131-134.

³⁵ P. Toesca, *Storia dell'arte italiana*, II, *Il Trecento*, UTET, Torino 1951, p. 661, nota 180.

³⁶ Valenzano, recensione cit. (alla nota 32).

³⁷ L. Bellosi, *I Limbourg precursori di van Eyck? Nuove osservazioni sui "Mesi" di Chantilly*, in «Prospettiva», 1, 1975, pp. 24-34, riedito in Id., *Come un prato fiorito*, cit. (alla nota 21), pp. 111-122.

³⁸ L. Bellosi, *Moda e cronologia*, cit. (alla nota 27).

³⁹ C. Volpe, *Frammenti di Lippo di Benivieni*, in «Paragone», 267, 1972, pp. 3-13.

⁴⁰ Nel suo unico scritto dedicato al maestro, Bellosi avrebbe caratterizzato con queste parole l'esordio di Longhi negli studi sulla pittura del Trecento, avvenuto nel 1928 col saggio *Frammenti di Giusto di Padova*: «Di fronte ai condizionamenti ancora pesanti della tradizione critica ottocentesca, per cui ogni pittore del Trecento non era che un giottesco, [Longhi] mira a sottolineare la complessità del panorama della pittura italiana del Trecento, uscendo in una sferzante conclusione: "È possibile che il futuro della ricerca ci riserbi la conclusione, oggi paradossale, che di giotteschi nel Trecento non vi fu che Giotto stesso"» (Bellosi, *Roberto Longhi*, cit. [alla nota 17], p. 28).

⁴¹ Si veda sopra, alla nota 5.

⁴² Valenzano, recensione cit. (alla nota 32).

⁴³ Alludo al passo sui mosaici del battistero di Firenze, la «geenna artificiale» di cui «solo il prontuario dantesco riesce a rendere il sapore verbale con il grottesco volutamente pomposo dei "chelidri, iaculi e faree"», ecc. Lo si legga nella sua interezza a p. 47 dell'antologia curata da Contini per i Meridiani Mondadori (R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini, Mondadori, Milano 1973) oppure nel VII volume dell'*Edizione delle opere complete di Roberto Longhi* («Giudizio sul Duecento» e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale, 1939-1970, Sansoni, Firenze 1974, p. 9).

⁴⁴ Si veda sopra, alla nota 2.

⁴⁵ Hayden B.J. Maginnis, in «The Art Bulletin», LVIII, 1976, pp. 126-128. Si veda anche la sua introduzione alla raccolta degli scritti di Millard Meiss su Traini (M. Meiss, *Francesco Traini*, Edited and with Introduction by Hayden B.J. Maginnis, Decatur House Press, Washington DC, 1983, pp. xvii-xviii).

⁴⁶ C. Brandi, in «Studi sul Boccaccio», VIII, 1974, p. 337; Cristina De Benedictis, in «Antichità viva», XIII, 1974, n. 2, pp. 3-10, in particolare p. 6;

H.B.J. Maginnis, in «The Art Bulletin», LVIII, 1976, p. 127. Riserve in tal senso esprimeva ancora Massimo Ferretti nel 1993: *Gli affreschi del Trecento. Pittori a Parma, pittori di Parma*, in Jacques Le Goff, Véronique Rouchon Mouilleron, Enrica Pagella e M. Ferretti, *Battistero di Parma. La decorazione pittorica*, Franco Maria Ricci, Milano 1993, pp. 137-216, in particolare pp. 147-148.

⁴⁷ M. Pittaluga, in «Antichità viva», XIII, 1974, n. 2, pp. 65-68, in particolare p. 68, che in generale, però, parlava di «forza d'occhio, d'intelletto e di fantasia», di un «impegno rigoroso, fatto di entusiasmo scientifico e di buona fede [che] pervade [l'argomentazione], e il dominio profondo della materia la rafforza», concludendo: «Chi riprenderà a trattare, non solo degli affreschi pisani, ma di tutta la pittura del Trecento, dovrà tener conto di questo libro, importante, che ha una posizione a sé, direi, nella critica d'arte oggi». Tra le carte di Bellosi si conserva il biglietto col quale Mary Pittaluga il 27 aprile 1974 accusò ricevuta del libro, un biglietto non di prammatica, ma anzi affettuoso verso chi aveva conosciuto bambino, quando il padre lavorava alla sua villa: «Caro Luciano, ò ricevuto il tuo bel libro e ti ringrazio di avermelo fatto avere. L'ò appena sfogliato ed ò letto la premessa. Mi pare di grande interesse e sono curiosa di seguire il filo con cui à sostenuto la tua audace tesi. Quando mi sono visto tra le mani il volume, mi sei riapparso tu, bambinello, col fratellino, che guardavi i pesci rossi nella vasca del giardino della Vespa. Chi avrebbe potuto pensare che avresti poi preso la via della storia dell'arte, la via che è stata la mia? Mi rallegro proprio di cuore, Luciano, e auguro successo al libro e agli studi seguenti. Ricordami ai tuoi genitori e ricevi un grazie e un saluto cordialissimo da Mary Pittaluga» (FB, I, *Lettere*, ins. 35). Anche Hanna Kiel, di casa all'Istituto germanico a Firenze, già editrice insieme a Nicky Mariano e a John Walker di una selezione di scritti di Berenson, recensì il *Buffalmacco*: si trattava, però, più di una presentazione del volume al pubblico tedesco che non di un vaglio critico (H. Kiel, in «Pantheon», xxxv, 1977, pp. 90-91).

⁴⁸ In «Studi sul Boccaccio», VIII, 1974, pp. 336-338. Brandi aveva già anticipato le sue reazioni al libro sul «Corriere della Sera» del 21 aprile 1974. La recensione è stata poi edita in C. Brandi, *Tra Medioevo e Rinascimento. Scritti sull'arte da Giotto a Jacopo della Quercia*, a cura di Maria Andaloro, Jaca Book, Milano 2006, pp. 295-299.

⁴⁹ Michel Laclotte ed Elisabeth Mognetti, *Avignon. Musée du Petit Palais. Peinture italienne*, Éditions des Musées nationaux, Paris 1976, n. 101. Inoltre, M. Laclotte, in *Retables italiens du XIII^e au XV^e siècles*, Éditions des Musées nationaux, Paris 1978, pp. 14-17, n. 7.

⁵⁰ Per il punto, anche storiografico, sulla pittura bolognese della prima metà del Trecento si veda il bel saggio, relativamente recente, di Daniele Benati, *Tra Giotto e il mondo gotico: la pittura a Bologna negli anni di Bertrando del Poggetto*, in *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, a cura di Massimo Medica, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 3 dicembre 2005 - 28 marzo 2006), Silvana Editoriale, Ciniello Balsamo (Milano) 2005, pp. 55-77.

⁵¹ In realtà, alcuni sviluppi sono venuti dallo studio della pittura ad Arezzo, ma nella direzione di una conferma delle tesi di Bellosi. Il lascito aretino di Buffalmacco appare oggi più ampio di quanto non credesse egli stesso nel 1974: si sono riconosciute come sue opere anche la *Madonna col Bambino* di Pergognano e il *San Michele arcangelo* del Museo statale d'Arte Medievale e Moderna di Arezzo (conclusioni fatte proprie dallo stesso Bellosi nella nota alla seconda edizione del libro) e il soggiorno in città del pittore fiorentino ormai si giudica cruciale per l'intero sviluppo della pittura ad Arezzo dagli

anni Venti in avanti (si vedano, da ultimo, Roberto Bartolini, *Da Gregorio e Donato ad Andrea di Nerio: vicende della pittura aretina del Trecento*, in *Arte in terra d'Arezzo. Il Trecento*, a cura di Aldo Galli e Paola Refice, Edifir, Firenze 2005, pp. 20 e sgg.; Isabella Droandi, *Pittori «forestieri» ad Arezzo*, ivi, pp. 51 e sgg.). Infine, la preistoria di Buffalmacco – ancora a Firenze, magari alle soglie dell'espatrio verso Arezzo – può forse vedersi nel *San Giovanni Battista in trono* della Christ Church Picture Gallery di Oxford (qui alla tav. 158), un'attribuzione verso cui tendeva pure Bellosi, ma in prossimità della quale si era arrestato. Il *San Giovanni Battista* proviene dalla distrutta chiesa di Santa Maria «degli Ughi» a Firenze, già nell'area di Piazza Strozzi, e sul retro ancora nel Settecento si leggeva una scritta col nome «Buffalmacco».

⁵² A. Caleca, *I Novissimi, le storie dei Santi Padri e le storie evangeliche di Bonamico Buffalmacco*, in *Pisa. Museo delle sinopie*, Opera della Primaziale, Pisa 1979, pp. 55-57; Id., *Pittura del Duecento e del Trecento a Pisa e a Lucca*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Electa, Milano 1986, pp. 233-264, in particolare pp. 249-252; Id., *Costruzione e decorazione*, cit. (alla nota 30), pp. 21, 22-26. Anche Caleca ritiene possibile il riferimento a Buffalmacco del *San Giovanni Battista in trono* di Oxford, assieme, però, al trittico già Contini Bonacossi, oggi alla Galleria degli Uffizi, che invece è opera prossima a Lippo di Benivieni.

⁵³ Si vedano almeno Lina Bolzoni, *Un codice trecentesco delle immagini: scrittura e pittura nei testi domenicani e negli affreschi del Camposanto di Pisa*, in *Letteratura italiana e arti figurative*, a cura di Antonio Franceschetti, atti del XII convegno dell'associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto, 6-10 maggio 1985), Leo S. Olschki, Firenze 1988, pp. 347-356; Chiara Frugoni, *Altri luoghi, cercando il Paradiso (il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, XVIII, 1988, pp. 1557-1643; L. Bolzoni, *La predica dipinta. Gli affreschi del «Trionfo della Morte» e la predicazione domenicana*, in *Il Camposanto di Pisa*, cit. (alla nota 30), pp. 97-114; Friederike Wille, *Die Todesallegorie im Camposanto in Pisa. Genese und Rezeption eines berühmten Bildes*, Allitera, München 2002, con ricca bibliografia alle pp. 191-197; E. Castelnuovo, *Immagini della morte e della salvezza nel Camposanto di Pisa*, in *Visioni dell'Aldilà in Oriente e in Occidente*, a cura di Shigetoshi Osano, atti del convegno di studi (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, 21 marzo 2003), Sangensha Publisher, Tokyo 2003, pp. 13-34; Alessandra Malquori, *Luoghi e immagini nelle Storie degli Anacoreti di Pisa*, in «*Conosco un ottimo storico dell'arte...*», cit. (alla nota 16), pp. 97-104; Ead., in *Atlante delle Tebaidi e dei temi figurativi*, a cura di Alessandra Malquori, con Manuela De Giorgi e Laura Fenelli, Centro Di, Firenze 2013, pp. 28-32. Notevole l'intervento di Fabrizio Franceschini, *Maometto e Niccolò V «all'inferno»? Affreschi del Camposanto e commenti danteschi*, in *Studi per Umberto Carpi. Un saluto da allievi e colleghi pisani*, a cura di Marco Santagata e Alfredo Stussi, Edizioni ETS, Pisa 2000, pp. 461-487, che, per quanto ne dimostri erronea la lettura delle iscrizioni, nella sostanza conferma la tesi di Joseph Polzer (*Aristotele, Mohammed and Nicholas V in Hell*, in «The Art Bulletin», XLVI, 1964, pp. 547-569; *The Role of the Written Word in the Early Frescoes in the Campo Santo of Pisa*, in *World Art. Themes of Unity in Diversity*, Edited by Irving Lavin, Acts of the XXVth International Congress of the History of Art, The Pennsylvania State University Press, University Park and London 1989, vol. II, pp. 361-372) quanto agli inserti anti-imperiali nell'*Inferno* pisano, che lo avevano spinto a ipotizzare una datazione agli anni Trenta del ciclo. Da ultimo: Lorenzo Carletti e Francesca Polacci, *Transition between Life and Af-*

terlife: Analyzing The Triumph of Death in the Camposanto of Pisa, in «Sign and Society», vol. 2, n. S1 (Supplement), 2014, pp. 84-120, con ulteriore bibliografia. Qui, alle pp. 103-106, delle utili precisazioni riguardo alle iscrizioni, sulla base della lettura che ne fece nel 1561 Cosimo Bartoli a richiesta di Vasari, al lavoro per la seconda edizione delle *Vite* (al riguardo, più specificamente, L. Carletti, «*Voi mi avete quasi che fatto perdere la vista*». *Cosimo Bartoli e le iscrizioni del Trionfo della Morte di Pisa*, in *La storia e la critica. Atti della giornata di studi per festeggiare Antonino Caleca*, a cura di Lorenzo Carletti e Gabriella Garzella, Società Storica Pisana, Pisa 2016, pp. 161-168); si noti che a p. 92 si indica Buffalmacco come «a friend of Giovanni Boccaccio and Franco Sacchetti and protagonist of some of their tales»: un'affermazione difficilmente sostenibile, in modo particolarmente evidente per il Sacchetti, dal momento che questi, morto nell'anno 1400, era nato nel 1332, mentre l'attività di Buffalmacco, già iscritto a Firenze dell'Arte dei Medici e Speziali intorno al 1315, sembra si sia conclusa entro il 1341, tanto che Vasari ne colloca la morte nel 1340.

⁵⁴ Così nella nota alla seconda edizione del libro.

⁵⁵ Liceali (come, ad esempio, Pierluigi De Vecchi ed Elda Cerchiari, *Arte nel Tempo. Il Medioevo*, Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, Sonzogno, Etas S.p.A., Milano 1991 [e successive numerosissime ristampe], tomo II, pp. 598-599) e di livello più alto (M. Tomasi, *L'arte del Trecento in Europa*, Einaudi, Torino 2012, p. 9).

⁵⁶ *Dizionario biografico degli artisti*, in *La pittura in Italia*, cit. (alla nota 52), vol. II, pp. 559-560 (A. Caleca); *Dizionario della pittura e dei pittori*, Einaudi, Torino 1989, vol. I, p. 472 (redazionale); Sandra Baragli, *I Secoli dell'Arte. Il Trecento*, Electa, Milano 2005, pp. 243-245.

⁵⁷ https://it.wikipedia.org/wiki/Buonamico_Buffalmacco

⁵⁸ Si veda sopra, alla nota 53.

⁵⁹ Arianna Di Genova, *L'inferno torna a casa*, «il Manifesto», 5 dicembre 2015.

Un grazie a Giovanni Agosti, Serena Calamai, Luca Lenzini, Elisabetta Nencini, Federica Nurchis, Fabio Torchio e Roberto Venuti.