



2014

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata



eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 10, 2014

ISSN 2039-2362 (online)

© 2014 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Scullo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Periferie
Dinamiche economiche territoriali
e produzione artistica

a cura di Giuseppe Capriotti e Francesca Coltrinari

Classici

La frontiera nella storia dell'arte

Enrico Castelnovo*

Abstract

Il testo qui pubblicato vuole essere un omaggio a Enrico Castelnovo (1929-2014), da poco scomparso, uno dei più importanti storici dell'arte italiani e fra gli studiosi che maggiormente hanno contribuito alle ricerche di geografia artistica e all'apertura della storia dell'arte verso altre discipline. Fondamentali le riflessioni metodologiche nei saggi *Per una storia sociale dell'arte* (1976) e *Centro e periferia* (1979), scritto insieme a Carlo Ginzburg, più volte citati negli articoli di questo numero della rivista. *La frontiera nella storia dell'arte*

* Castelnovo E. (1987), *La frontiera nella storia dell'arte*, in *La frontiera da Stato a nazione. Il caso Piemonte*, a cura di C. Ossola, C. Raffestin, M. Ricciardi, Roma: Bulzoni, pp. 234-261, ried. in Castelnovo E. (2000), *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno: Sillabe, pp. 15-34. Il testo è stato mantenuto integralmente, note comprese, con il solo adattamento alle norme redazionali della rivista.

(1987) rientra nel filone di studio sul ruolo delle aree di confine nella circolazione artistica, uno dei più fecondi della carriera di Castelnovo: riflette sulla creazione delle frontiere nelle più varie accezioni, da quelle “reali” (geografiche, politiche) a quelle “inventate” dalla storiografia (le classificazioni stilistiche), dimostrando la complessità del campo artistico, «intersecato e percorso da limiti e confini».

The text published here is a tribute to Enrico Castelnovo (1929-2014), who died recently, one of the most important Italian art historians and among the scholars who have contributed most to the research of artistic geography and to open the history of art to other disciplines. Fundamental are the methodological reflections in the essays *For a social history of art* (1976) and *Centre and periphery* (1979), written with Carlo Ginzburg, as many times mentioned in the articles in this issue of the journal. The *Frontier in the history of art* (1987), is part of the series of studies on the role of border areas in the circulation of art, one of the main themes of Castelnovo's career: reflects on the creation of borders in various meanings, from the “real” one (geographical, political) to the “invented” one by historians (stylistic classifications), demonstrating the complexity of the artistic field, «intersected and crossed by limits and boundaries».

«L'art n'a pas de frontière». Non saprei a chi attribuire la dichiarazione che per il suo tono apodittico evoca il flaubertiano *Dictionnaire des Idées Reçues*, ma si potrebbe metterla in rapporto con un'altra antifona non meno ripetuta: il genio non ha frontiere. È un modo di esprimere la qualità superiore dell'opera d'arte e dell'operare artistico che, considerati frutti del genio, si vorrebbero non condizionati e non soggetti a limiti o a contingenze. Pierre Bourdieu ha illuminato il significato e le radici sociali e culturali di simili affermazioni¹.

La storia dell'arte invece, come quella di qualsiasi attività umana, è traversata da tutta una serie di limiti e di frontiere più o meno simboliche che differenziano e dividono il suo territorio; il loro studio sarà rivelatore delle tradizioni, delle stratificazioni, del conflitto all'interno del campo artistico e non solo di quello. Gli storici dell'arte non sono molto abituati a trattare questi temi e a utilizzare questi termini, tanto è vero che consultando un dizionario della critica d'arte come quello del Grassi² non si troverà, tra le voci «Fronte nuovo delle Arti» e «Frontone», alcun articolo sulla questione delle frontiere, il che non significa però che non si avverta l'esistenza di confini, limiti che non separano regni, principati o stati, ma stili, generi, iconografie, tipologie³ e, naturalmente, anche generazioni⁴.

È possibile distinguere tra frontiere spaziali e frontiere temporali, ma in certi casi le frontiere artistiche appaiono categorie che sono al tempo stesso sia spaziali che temporali, come quando si parla di «frontiere del gotico», un'espressione che può indicare sia i limiti della durata sia quelli dell'estensione

¹ Bourdieu 1979 *passim*.

² Grassi, Pepe 1978.

³ Cfr. ad esempio Kubach 1936, pp. 275 e ss.

⁴ Pinder (1926, ed. 1961).

del fenomeno. Talvolta il termine potrà venire utilizzato per evocare i limiti dello stesso campo artistico («frontiere dell'arte»), o per indicare quelle zone di ombra le quali penetrano nell'area legittimata espressioni che precedentemente ne erano state tenute fuori.

Vorrei fermarmi proprio sugli aspetti spaziali del termine in esame. Parlare di frontiere significa sottolineare la dimensione spaziale della storia dell'arte, l'iscrizione e la disposizione dei suoi soggetti nello spazio, nonché la percezione che di questo spazio si ha e si è avuta. Il che comporta tra l'altro una classificazione gerarchizzata dello spazio e, di fatto, una distinzione tra centri e periferie.

D'altra parte lo «spazio artistico» non è per lo più sovrapponibile a quello politico, fisico, linguistico, anche se casi di questo genere possono presentarsi.

La prima questione porterà proprio sullo stabilirsi delle frontiere: chi le ha delineate, come sono state tracciate? Occorrerà distinguere tra realtà dei fatti e immagini, e rappresentazioni (non meno reali), che delle frontiere sono state date. Su quest'ultimo punto non sorgono problemi, sono gli storici dell'arte coloro che hanno stabilito le immagini delle frontiere, che si sono auto designati a *regere fines*. Più complesso sarà lo scorgere su quali elementi si siano stabilite «le frontiere reali».

Frontiere artistiche saranno quelle linee, o piuttosto quelle aree dove si arrestano le manifestazioni di un certo stile, di certi tipi iconografici, di certe tipologie e prendono a manifestarsene delle altre: utilizzando un'immagine già da altri evocata, si potrà chiamare frontiera artistica la linea delle «isobare stilistiche».

Il tracciato delle frontiere dipende in parte dalle capacità di espansione di uno stile, ma il solo fatto di insistere su questo termine finisce per mettere in primo piano proprio quel concetto unitario di organizzazione degli elementi, dei modi e delle formule di rappresentazione indicato appunto come stile, che è creazione relativamente recente e la cui validità come categoria universale viene spesso rimessa in discussione. C'è d'altra parte da chiedersi se, nell'identificare il tracciato delle frontiere, non si corra il rischio di accettare supinamente immagini e classificazioni frutto di una sistemazione storiografica avvenuta a posteriori. Perché le frontiere artistiche che oggi ci appaiono evidenti non dipendono solo dalle capacità espansive di quegli insieme di schemi e formule che chiamiamo «stili», ma anche dalla capacità espansiva delle singole storiografie.

Molti dati sono da prendere in considerazione per identificare quali siano gli elementi che determinano il successo di certe formule e consentono dunque uno spostamento della frontiera. A parte le sistemazioni storiografiche, entrano in gioco i modi e le forme della produzione e del mercato artistico, l'organizzazione delle botteghe e delle logge, la trasmissione delle formule, l'atteggiamento verso la tradizione, le attese e le domande dei committenti, i criteri di apprezzamento del pubblico, dei pubblici. Eventi diversi – di carattere politico, sociale, religioso – finiscono per entrare in questa situazione determinando, tra l'altro, il mutevole

rapporto che intercorre tra centri e periferie⁵.

È noto quanto il mutare delle frontiere politiche abbia potuto avere conseguenze rilevanti sul variare delle frontiere artistiche. Potrà apparire triviale il dire che certi stili sono penetrati e sono stati imposti in un dato territorio sulla punta delle baionette, delle lance o delle alabarde, ma questo è stato spesso il caso. Non si affermerà tuttavia che questo tipo di penetrazione sia stato l'unico o il più frequente; fenomeni come l'irraggiamento, la diffusione, la ricezione, la resistenza non ubbidiscono necessariamente a strategie tanto brutali.

Gli storici dell'arte non hanno in genere attribuito un particolare importanza ai meccanismi che regolano questi fatti e non ne hanno indagati gli svolgimenti e la fenomenologia. La tesi che ha più largo corso è che l'innovazione – che per lo più viene fatta coincidere con quella che si è dimostrata la carta vincente – si imponga presto o tardi (in quest'ultimo caso si parlerà di «ritardo») altrettanto naturalmente di quanto la primavera si impone sull'inverno.

In realtà i fenomeni sono più complessi e schemi evolutivi di questo tipo non serviranno molto a chiarirne gli svolgimenti. Si potranno formulare modelli più elaborati analizzando come funzioni d'irraggiamento – o la diffusione –, come si confronti con i fattori di ricettività che regolano l'accoglimento o la resistenza. Si comprenderanno meglio così i modi e le ragioni dei mutamenti delle frontiere artistiche che si deformano, si espandono o si contraggono come membrane periferiche. Potremo anche mettere a confronto la proiezione verso l'esterno dell'irraggiamento – dinamica, centrifuga, volta ad espandersi verso la periferia – e quella, orientata in senso contrario, di un fenomeno quale la resistenza, che oppone all'espansione di determinate innovazioni la difesa di schemi e modelli che provengono da centri in qualche modo isolati ed emarginati.

Ma la resistenza non è solo difesa di vecchi schemi, è anche proposta di soluzioni alternative, come mostrano tra l'altro gli esiti di quell'atteggiamento verso il gotico francese che si è sviluppato nei centri italiani nel corso del Duecento e che ha portato a una ricezione assai selettiva di certi elementi e alla formulazione di proposte nuove. Che in Italia non ci sia un monumento dell'architettura *rayonnante* quale la si trova in vari paesi d'Europa, qualcosa come la cattedrale di Colonia, l'abbazia di Westminster o la cattedrale di León⁶, vale a dire che il caso italiano si diversifichi, nella sua ricezione degli elementi francesi, rispetto a quanto avviene nel resto dell'Occidente, è significativo, come è significativo il fatto che siano nate qui opere assai eterodosse rispetto ai modelli transalpini.

E tuttavia, se l'introduzione di un nuovo concetto, quale quello di "resistenza", potrà essere utile a turbare la buona coscienza degli storici dell'arte avvezzi, in ogni occasione, a utilizzare il modello un po' troppo a senso unico

⁵ Castelnuovo, Ginzburg 1979, pp. 283 e ss.

⁶ Martindale 1967, p. 539.

dell'”influenza”, i fenomeni che sembrano rientrare in quest'orbita dovranno essere sottoposti ad attenti controlli incrociati, per evitare che ogni pluralismo di paradigmi venga accettato ed etichettato come un caso di resistenza, un termine che dovrà essere utilizzato solo in presenza di un rifiuto cosciente deliberato e documentato di seguire un modello, di subire un'influenza.

Riflessioni significative verranno anche dallo studio dei fenomeni di irraggiamento che si basano sulla presenza e sulla trasmissione dell'innovazione.

A questo proposito i geografi hanno elaborato dei modelli, come quello della diffusione attraverso la rilocalizzazione o della diffusione per espansione, hanno messo a punto strumenti come indici di concentrazione e indici di diffusione, si sono interrogati sul ruolo dei centri dell'innovazione, sui canali di propagazione, sugli effetti delle discontinuità fisiche, linguistiche, politiche, sui fattori di ricettività.

Ad affrontare in quest'ottica i problemi della diffusione dell'arte senese nell'Europa del Trecento, per esempio, si otterrebbero risultati significativi. Sarebbe interessante conoscere quanti artisti d'origine senese abbiano lavorato in un certo anno fuori della loro città, oppure seguire il percorso e i tempi della diffusione, quando l'innovazione raggiunge un centro, quando un altro e via dicendo⁷. Le cose non sono tuttavia così semplici; ci sono infatti aspetti che possono essere perfettamente omologati a quelli presi in considerazione dal modello geografico e che permettono quindi di utilizzare gli strumenti dei geografi, mentre per altri i problemi vanno visti diversamente. Il fatto, per esempio, che Meo da Siena e Simone Martini, entrambi pittori senesi, lavorino fuori di Siena nei medesimi anni non ha evidentemente il medesimo significato, anche se mostra le capacità espansive di Siena come centro di produzione artistica. Seguire l'allargarsi della sfera di attività degli artisti senesi non è a stessa cosa che il seguire la diffusione di una innovazione tecnica perché questa può essere descritta e caratterizzata in modo preciso e univoco, mentre un fenomeno vario e complesso come quello della pittura senese è meno precisamente definibile e configurabile. Di fatto i suoi protagonisti non sono strettamente intercambiabili: mentre uno può essere un conservatore come Meo da Siena e quindi esportare e diffondere certe formule e certi modi, un altro può essere un grande innovatore, come Simone Martini, e quindi diffondere altri elementi.

Ciò rimette in forse la possibilità di servirci di questi indici; d'altra parte abbiamo ragione di pensare che l'espansione e la diffusione non avvengano linearmente, che ci siano dei salti. Sarebbe interessante in questo senso studiare – è stato fatto, ma mai in modo globale – il fenomeno della diffusione europea della pittura giottesca a Parigi, a Strasburgo, a Vienna. Essa non ha un percorso lineare che da Padova giunge a Vienna, di qui a Strasburgo e quindi a Parigi; al contrario, si hanno molti centri attivi contemporaneamente. Attraverso gli elementi che vengono imitati è possibile farsi un'idea delle immagini che si

⁷ Racine, Raffestin 1984; Huguenin *et al.* 1985.

avevano dei modelli e delle interpretazioni che se ne davano. D'altra parte, ritornando all'immagine della membrana deformabile che si inflette in un senso o in un altro a seconda delle capacità espansive di uno stile, ci sarà da riflettere sulle ragioni dell'impatto europeo della pittura senese, chiaramente maggiore di quello della pittura di stretta osservanza giottesca. Quest'ultima ha suscitato certamente una straordinaria impressione, ma essa si è concretizzata particolarmente nell'imitazione di un certo numero di elementi periferici, di dettaglio – le mensole aggettanti gli inquadramenti architettonici e così via –, mentre le influenze esercitate dalla pittura senese sono state più vaste e hanno coinvolto un maggior numero di elementi. Ora, quali sono le ragioni dell'accettazione, quali le ragioni della resistenza o dell'incomprensione? Sono questioni che dovrebbero essere regolarmente poste per far luce sul problema delle frontiere.

Un'altra particolarità di quelle che noi oggi percepiamo come frontiere artistiche è il fatto di non poter essere, per lo più, configurate globalmente: verso il 1260 i confini della pittura bizantina inglobano l'Italia quasi per intero, mentre assai diversa è la situazione per la scultura o l'architettura. Siamo dunque in presenza di una non coincidenza, di una diversità tra le frontiere delle varie tecniche legata di certo alla diversità delle tradizioni, ma anche alla diversità delle funzioni attribuite ai singoli prodotti.

Occorrerà anche verificare quali conseguenze abbia sulla classificazione degli oggetti osservati l'uso di determinate griglie interpretative da parte degli storici dell'arte, abituati a configurarsi il modello di uno stile unitario. Ernst Gombrich, critico di ogni interpretazione che postuli l'esistenza di uno spirito dominante, racconta come Panofsky fosse sconcertato dall'espressione «pittura gotica», vale a dire dall'allocatione alla pittura di un termine coniato per indicare uno stile architettonico⁸. Ed è certo che quelle che oggi scorgiamo come frontiere potevano, un tempo, non essere avvertite come tali⁹.

Ci sono dei momenti in cui non è facile scorgere delle frontiere; esse, per quanto possiamo giudicare, non sembrano esistere sul terreno stilistico, o, quanto meno, paiono essere assai tenui. Il primo caso che si può evocare è quello della pittura europea intorno all'anno 1400, quando essa partecipa di quello stile detto appunto internazionale, legato particolarmente ai centri di corte, la cui omogeneità fa sì che, come notava Panofsky, si abbiano grandi difficoltà a localizzare l'origine di un'opera a Parigi piuttosto che a Praga, a Valencia piuttosto che a Milano. Alla base di un simile fenomeno di cosmopolitismo sta l'emergere, in determinate circostanze storiche, di una particolare situazione del mercato artistico che vede un legame molto diretto ed esclusivo tra un gruppo

⁸ L'episodio è citato da Gombrich 1984, p. 322.

⁹ Cfr. Castelnovo 1983, pp. 183 e ss.

di committenti ristretto con forti legami reciproci, culturalmente e socialmente omogeneo, e gli artisti che per essi lavorano.

Un altro caso non meno celebre di internazionalismo artistico si era verificato molto tempo prima, nel corso dell'XI secolo, quando l'estendersi dell'attività di artisti itineranti sembrò spazzar via quei contrasti flagranti tra i tre blocchi artistici – ottoniano, anglosassone e mozarabico –, contrasti che marcavano la situazione verso l'anno Mille, un'epoca alla quale non si sarebbe potuto applicare la famosa espressione «*pour l'art roman il n'y a pas des Pyrénées*». Attorno al Mille, infatti, i Pirenei e la Manica sembravano impenetrabili confini artistici, mentre pochi decenni dopo non era più così. Chi venne a scompaginare in questo caso le polarizzazioni e le frontiere esistenti? In parte fu l'espansione politica e culturale della Francia (la conquista dell'Inghilterra da parte dei normanni, la presenza di abati francesi nei monasteri spagnoli); in parte fu certamente la crescente richiesta di artisti professionisti, non reperibili in loco e pertanto chiamati da lontano. Questi, con i loro spostamenti, contribuirono alla diffusione di stili regionali e nazionali in un movimento comune ai paesi posti su ambedue i versanti delle Alpi o dei Pirenei e su ambedue i lati della Manica, che è un fatto significativo del periodo romanico¹⁰.

Fenomeni di tal genere ci pongono molti interrogativi. Ci sono state infatti delle resistenze. Quando per esempio lo stile internazionale romanico è giunto a Silos, si sono manifestate delle opposizioni da parte degli ultimi rappresentanti del mondo artistico mozarabico¹¹. Sappiamo anche che uno dei motori dell'unificazione stilistica sono stati gli artisti itineranti. Ora, è questo problema che varrebbe la pena di seguire, di indagare: in certi momenti sembra estremamente limitato, in altri invece, quando la domanda cresce, si generalizza. Talora questi artisti itineranti, arrivati in un luogo, si fermano e sono attivi così a lungo nella stessa area da dar luogo al nascere di una tradizione.

Abbiamo una larga documentazione sugli artisti itineranti, attraverso i testi e attraverso le opere: un caso esemplare per il periodo storico che qui ci interessa è quello del celebre Fulco, che nell'XI secolo è chiamato a Saint-Aubin di Angers e che ci resta una ventina d'anni lavorando in varie tecniche. Più tardi troviamo mobilitate addirittura delle *équipes*, come per esempio un gruppo di artisti bizantineggianti all'opera nel battistero di Parma, poi a Sant'Abbondio di Ranverso in Val di Susa e ad Aime in Tarantasia, giusto sotto il Piccolo San Bernardo¹². Nel Quattrocento, un caso spesso evocato è quello del viaggio di Robert Campin da Tournai alla Provenza con relative conseguenze¹³.

Molti anni fa Paul Frankl scriveva¹⁴ che il *Gast Künstler* (Artista-ospite operante in una comunità diversa dalla propria) doveva essere per lo storico

¹⁰ Nordenfalk 1973, in particolare p. 443.

¹¹ Schapiro 1982, pp. 33 e ss.

¹² Bertelli 1982, p. 271.

¹³ Troescher 1967.

¹⁴ Frankl 1938, p. 938.

dell'arte un *Ersatz*, un surrogato, dell'esperimento di laboratorio. Non è questo un terreno su cui si sia fatta molta strada, eppure sono episodi che meritano di essere indagati su ampia scala per far luce sulla realtà delle frontiere e sulla possibilità di aggirarle, di metterle in crisi. In questo senso è da prendere in considerazione anche il problema delle opere itineranti, dei viaggi delle opere da un luogo all'altro.

Un discorso sulle frontiere dovrà sempre passare per le immagini che delle frontiere si sono di volta in volta avute e il primo requisito per arrivare a tracciare dei limiti spaziali è la coscienza di una diversità nel fare artistico, proprio a diversi popoli. Si potrebbe risalire sino a Vitruvio e alla sua denominazione degli ordini dorico, ionico, corinzio, che affidava a ciascun ordine un'origine geografica, riprendendo la celebre distinzione tra i modi musicali ionico, attico, frigio, analoga a quella tra i modi della retorica. Criteri di differenziazione stabiliti in base all'origine geografica troviamo negli inventari medievali dove si parla di *opus romanum*, *veneticum*, *anglicanum*, *theutonicum*, *cyprense*, *atrebatense*, *lemovicense* e via dicendo. Si tratta qui di distinzioni tra tecniche, tra diversi tipi di oreficeria.

Talora queste distinzioni geografiche vengono portate sul terreno dell'architettura. Una cronaca dell'abbazia olandese di Rolduc riporta che nel 1108 l'abate Ailbert d'Antoing costruì una cripta *scemate longobardino*¹⁵; oltre un secolo e mezzo dopo troviamo impiegata in un'altra cronaca un'espressione divenuta celebre e che ha fatto molto discutere: *opus francigenum*¹⁶; il testo, scritto da Burchard di Hall, parla della ricostruzione della chiesa di Wimpfen im Tal, nella regione dell'alto Reno, voluta dal decano del capitolo Richard di Seidesheim che aveva fatto appello a un «*peritissimo in architectoria arte Iathomo qui tunc noviter de villa parisiens e partibus venerat Franciae*» cui era stato chiesto di costruire l'edificio «*opere francigeno ex sectis lapidibus*».

Non sappiamo come si debba interpretare l'espressione *scemate longobardino* (schema lombardo) impiegato dal cronista a proposito della cripta di Rolduc; verosimilmente indicava un tipo di cripta elaborata nell'Italia del Nord verso il Mille, profonda, impiantata sotto l'abside, estesa a tutto il coro della chiesa, coperta di volte a vela sostenute da colonnette monolitiche, concepita per un vasto spazio adatto alle esigenze di un crescente culto; una cripta, quindi, assai diversa da quelle appena affondate nel suolo, che erano state realizzate nella Francia del Nord nel IX secolo¹⁷. Non molto più chiara è l'espressione più tarda *opus francigenum*. Indicava un particolare stile architettonico, in altre parole quello che noi oggi chiamiamo gotico, o alludeva a una certa tecnica di costruzione, all'uso di certi strumenti, a un certo modo di tagliare

¹⁵ Cuypers 1982; Cloquet 1893, p. 216.

¹⁶ Klotz 1967.

¹⁷ Hubert 1966.

le pietre? L'insistenza su termini come *lathomus*, *sectis lapidibus* fa pensare che fosse proprio questo aspetto a essere sottolineato. Il testo di Burchard di Hall prosegue indicando come l'artista avesse ornato la chiesa, all'esterno come all'interno, con immagini di santi («*basilicam, yconis sanctorum intus et exterius ornatissime distinctam*»), ed è interessante la messa in evidenza del fatto che l'artefice parigino si sia occupato anche della decorazione scultorea della chiesa.

Ciò fa pensare a un certo tipo di organizzazione del lavoro in cui, secondo l'uso praticato in Francia ed esemplificato nell'album di Villard de Honnecourt, il capomaestro dirigeva le diverse attività del cantiere. L'uso di queste caratterizzazioni geografiche nel descrivere l'attività costruttiva permette di allargare il ventaglio delle applicazioni. Appare nelle fonti medievali una coscienza della diversità di modi di fare e questa diversità viene marcata dall'uso di strumenti classificatori legati allo spazio.

La coscienza di una differenza che, in questo caso, non viene però contrassegnata spazialmente appare nel brano consacrato alla ricostruzione della cattedrale di Canterbury dopo l'incendio del 1174, nella cronaca di Gervasio di Canterbury.

Si insiste qui sull'opportunità di precisare quali fossero gli elementi che differenziavano la nuova dall'antica costruzione («*Nunc autem quae sit operis utriusque differentia dicendum est*») e quindi si precisano con acuta intelligenza le diversità tra il *novum* e l'*antiquum* nel modo di eseguire sculture, nel tipo di copertura, nelle materie del paramento lapideo, nel profilo dei fornic, nelle dimensioni stesse della chiesa e dunque nella sua verticalità¹⁸.

La coscienza della diversità, l'identificazione di questa diversità, il suo eventuale collegamento con una distribuzione geografica non comportano tuttavia la necessità di una gerarchizzazione.

Quando dagli inventari e dalle cronache del Medioevo si passa agli scritti degli storici dell'arte veri e propri, ciò risulta evidente. Prendendo per esempio in considerazione il primo di essi, Lorenzo Ghiberti, ci si rende immediatamente conto che questo grande protagonista del Quattrocento fiorentino ha sì

¹⁸ Sulla coscienza della differenziazione stilistica nel pubblico medievale si vedano le posizioni contrastanti di de Beer 1948, Panofsky 1953, p. 412, nota 2, Panofsky 1951, p. 14, Klotz 1967, nota 40, Schapiro 1982, pp. 3 e ss. Attraverso l'uso del termine si avverte il precisarsi nel tempo di una maggiore coscienza stilistica che si esprime legando uno stile ad una determinazione geografica. Nel 1335 il collezionista veneto Oliviero Forzetta parla di *modum theutonicum* per indicare il gotico (Gargan 1978, pp. 34 e ss). Più tardi, verso il 1530, alcuni versi sotto un'incisione di Peter Flötner, che raffigura un alabardiere, evocano la vicenda della persona rappresentata, uno scultore di nome Veit, costretto dalle circostanze a diventare soldato, che sapeva scolpire «*Kunstlich auff welsch und deutschen sitten*». Le due maniere indicate – rinascimentale e gotica – figurano così ognuna legata a una particolare cultura, italiana (*welsch*) e tedesca (Baxandall 1989, p. 135). Una medesima distinzione si trova nel 1607 in bocca a un intagliatore di Tesero, nel Trentino, che offre di far pale d'altare «tanto al rito italiano che tedesco» (Rasmo 1982, p. 130).

coscienza della provenienza geografica degli artisti di cui parla ma non esprime preferenze, non gerarchizza. Anche se come è noto sottolinea il ruolo della Toscana («cominciò l'arte della pittura a sormontare in Etruria), non subordina tutto a quest'area geografica: la Germania e Roma possono contare maestri altrettanto eccellenti: «in Germania nella città di Colonia fu un maestro dell'arte statuaria molto perito, fu di eccellentissimo ingegno», «fu in Roma un maestro il quale fu dottissimo infra tutti agli altri maestri [...]. Ardirei dire in muro non aver veduto di quella materia lavorare mai meglio». Pur essendo fiorentino, le sue preferenze sembrano portarsi sui pittori senesi: «ebbe la città di Siena eccellentissimi e dotti maestri»; «i maestri senesi dipinson nella città di Firenze».

Come Ghiberti non mostrava prevenzioni verso la pittura senese, che era anzi quella che preferiva, così Pio II – al secolo Enea Silvio Piccolomini – manifestava un'ammirata attenzione verso l'architettura tedesca, nei confronti della quale i suoi scritti mostrano un'analogia libertà di giudizio. Egli giudica i tedeschi ottimi architetti, elogia gli edifici di Francoforte, la cattedrale di Strasburgo, le chiese di San Lorenzo e San Sebald a Norimberga, e fa costruire a Rossellino la cattedrale di Pienza, la sua città, secondo gli schemi di una *Hallenkirche* tedesca¹⁹.

Intorno agli anni Sessanta del Quattrocento qualcosa sembra cambiare. In nome della nuova architettura di Filippo Brunelleschi i modi e le maniere germaniche o in generale tardogotiche («L'usanza moderna che maledetto sia chi la trovò», scrive il Filarete) sono condannate senza appello.

Alla fine del Quattrocento e agli inizi del Cinquecento si precisa d'altronde nel mondo germanico il sorgere di un sentimento nazionale e con questo la coscienza di una frontiera che separa le terre tedesche da quelle poste al Sud, o all'Ovest dove si parlano altre lingue e si hanno altri costumi²⁰. Le guerre tra l'imperatore Massimiliano e Venezia precipitano questa situazione nelle zone meridionali dell'impero mentre altrove, sul Reno, in quelle regioni che avevano fatto parte del ducato di Borgogna e dopo il tracollo di questo si erano trovate più esposte alle mire espansionistiche francesi, si manifesta un forte sentimento *anti-welch*, una rivendicazione della cultura tedesca contro i gusti e le maniere francesi e italiane²¹.

Gli scritti dello strasburghese Jacob Wimpfeling testimoniano di come si sviluppasse la coscienza dell'esistenza di un'arte germanica: nell'*Epitome rerum germanicarum* (1502), oltre a vantare i meriti di artisti nordici come Istrael van Meckenem, Schongauer, Dürer, Wimpfeling dà un giudizio entusiastico sulla cattedrale di Strasburgo e sulla sua torre (l'ottava meraviglia del mondo che certamente avrebbe suscitato l'ammirazione di Scopas, Apelle, Ctesiphon,

¹⁹ Frankl 1960, pp. 244 e ss.

²⁰ Braunstein 1982.

²¹ Baxandall 1989, pp. 135 e ss.

Archimedes) e riporta il giudizio favorevole dato da Enea Silvio Piccolomini sulle capacità architettoniche dei tedeschi.

Diversamente da quanto avviene nel Ghiberti, nell'opera di Giorgio Vasari si trova una forma di distribuzione spaziale gerarchizzata che ha i suoi poli a Firenze e a Roma e che corrisponde allo stabilirsi del principato mediceo. Alle posizioni polemiche e sprezzanti di Vasari verso la cultura tedesca risponde alla fine del Cinquecento Johannes Fischart in *Die Kunst*, una rivendicazione dell'arte tedesca contro le accuse toscane.

Nel corso del Seicento, presso gli storiografi italiani, come nel Sandrart o nel Van Mander, si possono poi seguire le tracce di una differenziazione legata ad appartenenze geografiche, come pure la nascita e lo sviluppo del concetto di scuola che l'Agucchi introduce (distinguendo una scuola toscana, una romana, una veneta e una lombarda) ispirandosi al modello classico di divisione regionale dei tipi di eloquenza (attico, asiatico, siciliano, romano). Il concetto di scuola, che Christian von Mechel adottò nella sistemazione della galleria di Vienna e che Luigi Lanzi sviluppò nella sua *Storia pittorica dell'Italia* (1795-1796), resterà operante sino ai nostri giorni, anzi sarà uno dei casi tipici di compartimentazione geografica della storia dell'arte e pertanto un'occasione per eccellenza di determinazione di frontiere.

Nel primo volume della sua *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) Winckelmann evocerà i caratteri nazionali della produzione artistica dell'antichità, mentre un suo seguace, lo svedese Carl August Ehrensvärd, svilupperà il concetto che ogni nazione ha una bellezza che le è propria²². Ammiratore del Mediterraneo e sprezzatore del Nord, egli si esprime a favore di una tendenza naturale insita nelle indoli nazionali. «Ecco il Nord, ti saluto disordine», scrive ritornando in patria e aggiunge:

Avevo creduto che la Svezia avrebbe potuto divenire qualsiasi cosa. Ma no, la Svezia non può essere nulla, null'altro che un popolo di scimmie che cercano di divenire uomini. Una nazione che scimmietta non è una nazione, natura e clima impediscono la produzione artistica e l'imitazione non è ammessa. Tuttavia non c'è nazione che non sia buona a qualcosa né paese la cui situazione non possa diventare favorevole.

Ogni nazione ha un bello che le appartiene e ogni nazione deve contentarsi del proprio bello e nessuna dovrebbe allontanarsi dalla propria natura né dal proprio temperamento.

Si arriverà così al XIX secolo e alla nascita degli “stili nazionali”, per meglio dire alla “nazionalizzazione degli stili”, che finirà per caratterizzare molta storiografia, anche assai prossima a noi.

Oggi sono ormai concluse le epiche battaglie sulle origini francesi, inglesi o tedesche del gotico cui un celebre avvio era stato dato dall'inno di Goethe all'antica architettura tedesca e al suo maestro Erwin von Steinbach (*Von deutscher Baukunst*, 1772) che opponeva l'arte tedesca a quella francese

²² Su Ehrensvärd cfr. Josephson 1933.

e italiana, dispute che si prolungarono fino alla prima guerra mondiale. il *Sondergotik* e il *Perpendicular Style* assumono però, e sempre più marcatamente, caratteristiche nazionali, mentre si discute dell'”anglicità” dell'arte inglese (come nel volume *The Englishness of English Art* di N. Pevsner, del 1956) in modi che sembrano discendere dalle affermazioni di Ehrensvärd secondo cui «ogni nazione ha un bello che le appartiene». Varrà la pena, in questa situazione, seguire quali immagini si siano avute, nel corso dell'Ottocento e del Novecento, delle frontiere artistiche.

Nella sua storia dell'arte medievale (1843), lo Schnaase propone, a proposito dell'arte carolingia, una polarizzazione Nord-Sud, una sorta di opposizione tra due diversi modi di sentire la forma, che si pone come precoce antecedente alle celebri polarizzazioni di Heinrich Wölfflin (Italia-Germania, ecc.). In Francia, d'altra parte, l'inquadramento geografico della storia dell'arte si manifesta diversamente, con la costituzione delle “scuole regionali”. Sotto l'egida dell'Ecole des Chartres e grazie alla Sociétés des Belles Lettres Sciences et Arts des Départments si arriva a una sorta di “dipartimentalizzazione” dell'arte medievale che vede impegnati i medievisti, da Arcisse de Caumont – il fondatore dell'archeologia medievale francese – ad Anthyme Saint-Paul, passando per Quichérat e Viollet-le-Duc. Lo sviluppo della geografia francese, da Vidal de la Brache a Reclus e Brunhes, avrà importanti conseguenze sulle forme che in Francia prenderà la geografia artistica e pertanto il modo di leggere le frontiere. Agli inizi del Novecento essa ci appare discretamente statica nel discorso di Camille Enlart in cui, riferendosi alle scuole architettoniche medievali, si afferma che «ravvicinabili in questo ai dialetti delle lingue, corrispondono abbastanza bene alle divisioni politiche e soprattutto etnografiche che esistevano nell'XI e nel XII secolo. Le loro frontiere» continua Enlart «sono soprattutto quelle delle signorie perché il legame che poteva trattenere gli artisti come gli altri uomini erano i limiti di un territorio era il vincolo del vassallaggio²³». Rispetto a questo paesaggio immutabile appare assai più dinamica la visione che nel 1923 esprime Jean-Auguste Brutails:

Consideriamo la Francia romanica: essa costruisce un quadro immobile, un capolavoro *ne varietur*. Essa è agitata da un movimento incessante e le forme circolano da una provincia all'altra trascinate dalle correnti artistiche come sulla superficie dell'Oceano i relitti sono trasportati dalle correnti marine²⁴.

Brutails evoca le frontiere tracciate dai geografi (il limite tra tetti piatti e tetti acuti), dai giuristi (limite tra *droit écrit* e *droit coutumier*), individua centri d'irradiazione, focolai di resistenza (il Massiccio Centrale, *môle de résistance* per il Brunhes), corridoi di circolazione rapida, come quello formato dalle valli della Saône e del Rodano, messi a fuoco dai linguisti (Gilliéron: «quando una

²³ Enlart 1905, p. 454.

²⁴ Brutails 1923.

parola entra in questo corridoio si può essere sicuri che lo discenderà fino al mare»).

I paragoni avanzati, gli strumenti evocati sono estremamente stimolanti, i modi di classificazione restano invece nel complesso quelli classici messi a punto – di Anthyme Saint-Paul, Enlart, Lasteyrie -, per cui le proposte avanzate in questo articolo dal Brutails restano, infine, abbastanza tradizionali.

Assai più complessa è la situazione Germania dove l'*Anthropogeographie* di Friedrich Ratzel (la cui prima edizione è del 1882) avrà le più diverse conseguenze, alimentando da un lato le polarizzazioni generalizzanti di Joseph Strzygowski e della sua scuola che scende precocemente sul terreno della *Kunstgeographie*²⁵, per sconfinare poi nella mitologia del sangue e della razza; fornendo spunti, d'altra parte, per elaborare una metodologia della geografia culturale. Questa fu messa a punto e sviluppata particolarmente da Hermann Aubin e dall'*équipe* che con lui lavorava nell'Institut für geschichtliche Landeskunde der Rheinlande dell'università di Bonn. Sul modello così creato del *Kulturlandschaft*, del "paesaggio culturale", viene elaborato il concetto di "paesaggio artistico", *Kunstlandschaft*, in cui peraltro confluiscono molti degli antichi miti e in particolare l'idea di un legame privilegiato tra l'ambiente, le esperienze della vita e i fatti artistici, la convinzione che certe forze formatrici fluiscano letteralmente da un paesaggio sui suoi abitanti e quindi sui suoi artisti. Va in tal senso *Die Kunstlandschaft Italiens* di Harald Keller, del 1960²⁶. Le frontiere vengono così a configurarsi come limiti fra i singoli paesaggi artistici, ognuno con caratteri propri e unitari, dominati ognuno dal proprio *genius loci*.

Il più grande difetto di questo tipo di costruzioni è l'ipotizzare fenomeni unitari e metastorici senza tener conto delle differenziazioni profonde che corrono all'interno di uno stesso "paesaggio artistico". Questo si trova al punto di intersezione di un'invariante, lo spazio, all'interno del quale occupa sempre il medesimo posto, e di una variabile, il tempo. Un fattore, quest'ultimo, che avrà un'importanza capitale per determinare variazioni che potranno essere grandissime nella fisionomia della produzione artistica. Ma anche in un medesimo momento, tra gli abitanti di quella invariabile che è lo spazio, esistono differenze profonde tra appartenenze sociali e competenze, differenze che si traducono in varietà di committenti, di artisti e di pubblici con attese estetiche, propensioni, abitudini percettive diverse. Da questo punto di vista il concetto di "paesaggio artistico" è stato oggetto di un'approfondita critica in una mostra tenutasi nel 1975-1976 a Francoforte, dedicata all'arte del medio Reno intorno al 1400²⁷, che smontava nelle sue diverse componenti il "paesaggio artistico" di quella regione per seguirne l'intricata configurazione e l'accidentata struttura.

²⁵ Cfr. Strzygowski 1918, p. 20; Strzygowski 1923, p. 226; Ponten 1920, pp. 89 e ss; Glück 1921.

²⁶ Keller 1960 e 1963.

²⁷ *Kunst um 1400* 1975.

In realtà la complessa problematica della geografia culturale come è praticata in Germania fornisce molti spunti, che potrebbero essere utilizzati dalla storia dell'arte. Lo spazio artistico è un oggetto sfuggente, senza spartiacque fissi né confini linguistici, uno spazio non sovrapponibile a quello fisico, politico, linguistico e che può variare secondo il punto di vista da cui viene considerato. I suoi confini sono estremamente complessi, tanto da necessitare di tutta una serie di precauzioni per rendere meno univoca la definizione di frontiera. Potranno essere in questo senso interessanti le ricerche che hanno messo in relazione la variabilità dello spazio con gli interessi sociali dei suoi fruitori²⁸ o altre che, ricercando la "coscienza della casata" nelle famiglie nobili del Medioevo, hanno segnalato, come risultato del trattamento spaziale de dati, un campo di forze dilatato, compartimentato, frammentato, coperto da una rete di punti fermi che sono in rapporto gli uni con gli altri ma che spesso interferiscono con punti fermi di altre signorie²⁹. Nelle ricerche di geografia artistica possiamo trovare situazioni simili. Accade infatti di incontrare in una determinata regione una concentrazione di monumenti omogenei dal punto di vista stilistico, iconografico o tipologico, che peraltro non coprono la totalità dell'area dove possono coesistere fenomeni diversi, ma presentano affinità strettissime con monumenti che si trovano in altre aree.

Se vogliamo ora passare da un discorso sulle immagini di frontiera a uno sulle forme delle medesime, viene fatto d'evocare il messaggio di un cartello ammonitore che in Francia invita alla prudenza laddove un passaggio pedonale traversa una linea ferroviaria: «Attention, un train peut en cacher un autre». È un avvertimento che dovremmo tenere ben presente quando ci occupiamo delle forme della frontiera, perché esiste di fatto il pericolo che una frontiera ne nasconda un'altra e che, abituati alle frontiere attuali stabilite in base a criteri fisici, geografici o linguistico-culturali, non si abbia la capacità di distinguere, al di là delle nuove, le forme delle antiche frontiere che si sviluppavano in tutt'altro modo.

Varrà la pena ricordare che spesso quelli che oggi consideriamo elementi di divisione sono stati un tempo fattori di relazione. I mari per esempio. Ancora una volta troviamo sulla nostra strada l'inquietante compagnia di Friedrich Ratzel che nel 1911 intonò un peana al mare, considerato come fonte della grandezza delle nazioni (*Das Meer als Quelle del Völkergrosse*), al Mediterraneo che ha collegato e messo in relazione i popoli delle sue rive.

Generalmente, per dare un esempio di questi legami in campo artistico, si prende il caso dell'antica Grecia per mostrare come l'Egeo abbia unito i centri dell'Anatolia con quelli dell'Elide, o come lo Jonio sia divenuto artisticamente, politicamente, culturalmente un lago greco. Proseguendo nel tempo, e malgrado

²⁸ König 1975-1976.

²⁹ Schmidt 1957. Sui problemi del *Kulturlandschaft* cfr. Thum 1980.

le drammatiche rotture sopravvenute, ci troviamo tra Trecento e Quattrocento dinanzi a una circolazione artistica mediterranea assai intensa i cui poli furono Pisa, Genova, Nizza, Marsiglia, Barcellona, Napoli, Palermo. Si è parlato a buon diritto di *primitifs méditerranéens* per indicare l'esistenza di una comune cultura pittorica nel bacino del Mediterraneo, e i casi di viaggi di artisti o di invii di opere non mancano. Ci sono pittori che si spostano da Pisa a Genova o viceversa, come Taddeo di Bartolo o Barnaba da Modena, opere che partono da Genova per Palermo (*Madonna della misericordia* di Bartolomeo da Camogli) o per Murcia (politici di Barnaba da Modena). Non che tutto andasse liscio e che i rapporti tra i vari centri del Mediterraneo fossero perennemente armoniosi. Una forte conflittualità poteva opporre gli uni agli altri, Savona a Genova per esempio, ma nell'insieme dell'area lo scambio funzionava, e la comune cultura che univa questi centri non era, per lo più, quella dell'entroterra.

Un discorso analogo, con qualche notevole differenza tuttavia, perché non siamo in presenza del policentrismo che caratterizza l'area mediterranea occidentale ma piuttosto dell'egemonia di un solo centro, si potrà fare per la venetizzazione dell'Adriatico.

Le stesse tipologie architettoniche si impongono d'altra parte sulle coste del mare del Nord e del Baltico, da Tournai – via Bruges – a Lubecca, di qui a Wismar, Rostok, Malmö, Riga.

Anche i grandi laghi, in determinate fasi storiche, hanno un simile destino, non per niente A. Knoepfli ha potuto scrivere *Kunstgeschichte des Bodenseeraumes* (1962-1969). Il lago di Costanza, il “mare” svevo oggi traversato dalle frontiere di tre paesi, è stato per secoli un fattore di unità culturale. E non parliamo poi dei fiumi: per il caso di un fiume, la Loira, scelto come frontiera tra tendenze diverse dalla pittura romanica – ma nell'Ottocento, in un momento di “dipartimentalizzazione” della Francia (è lo stesso momento in cui la storiografia architettonica francese crea le *écoles romanes*, le scuole regionali di architettura romanica) –, quanti altri fiumi sono legati invece all'immagine di una cultura artistica omogenea sviluppatasi sulle loro rive, all'interno del loro bacino: così il Reno, il Rodano, il Danubio, la Mosa. Si parla di arte mosana, di *Danauschule*, di *primitifs rhodaniens* e via dicendo.

Le montagne invece propongono un tema che tocca da vicino il caso Piemonte. Le Alpi, lo si è spesso ripetuto, non dividevano, al contrario univano³⁰. Questa situazione potrà sembrare paradossale, date le grandi difficoltà opposte alle comunicazioni da catene di monti ben più difficili da superare che i corsi dei fiumi, o le vaste superfici liquide dei laghi e dei mari. Tuttavia, prima dell'ultima imponente glaciazione sopravvenuta agli inizi del Cinquecento, i passaggi dei valichi, anche da alta quota, presentavano difficoltà minori di quanto non sia avvenuto in seguito. Le strade che traversavano le

³⁰ Thirion 1970; Castelnuovo 1976 e 1978-1979.

Alpi – spesso sugli antichi tracciati romani, talora, come nel caso Gottardo, su nuovi percorsi – costituivano degli assi di sviluppo attorno a cui si organizzò la vita e l'economia degli abitanti delle valli su due versanti, e attorno a questi assi e con questi in rapporto diretto crebbero quelle entità politiche – un po' misteriose per non dire mitiche – che Friedrich Ratzel ha chiamato i *Passtaaten*, i cui signori miravano al controllo dei valichi e delle vie di comunicazione. Interessi comuni e comuni obiettivi, analoghe strutture sociali ed economiche caratterizzavano le popolazioni delle valli alpine rispetto a quelle delle pianure sottostanti, e tutto ciò tendeva all'unificazione politica di alcune aree poste a cavallo delle catene montane. Si trova qui un campionario di entità singolari per i nostri occhi abituati a leggere i grandi accidentali naturali come limiti e non come elementi di aggregazione: gli stati della Savoia che andarono, ad un certo momento della loro storia, da Nizza a Friburgo in Svizzera, a Bourg-en-Bresse; il Tirolo a cavallo tra Veneto e Baviera; le terre dei vescovi di Salisburgo, quelle dei conti di Gorizia o dei patriarchi di Aquileia; altrettanti casi di stati posti a ridosso o addirittura a cavallo delle frontiere linguistiche e culturali. Essi costituiscono degli osservatori particolarmente promettenti per studiare le capacità espansive di uno stile e le resistenze che ad esso si oppongono. Significativo esempio il caso del Friuli, terra posta a ridosso di una frontiera, dove l'importazione massiccia di polittici lignei veneziani lascia il posto, verso il 1520, a un'estesa diffusione di opere germaniche³¹.

Sono molte le ragioni che spingono a considerare l'area alpina, particolarmente nel Quattrocento, come luogo singolarmente indicato per un'indagine artistica. Essa costituisce uno dei grandi bacini fisici e culturali che dovrebbero sempre essere considerati globalmente, nel loro insieme. Unificata politicamente sotto i romani, e quindi sotto i re franchi – sotto Carlo Magno – e sotto gli imperatori tedeschi fino a Federico II, quest'ampia regione ha conosciuto poi una frammentazione politica dovuta all'affermazione di poteri locali, mentre le è rimasta una certa unità culturale. Fra Trecento e Quattrocento, il fatto che tre signori alpini abbiano occupato le più alte gerarchie del mondo medievale (due antipapi – Clemente VII [Robert de Genève], Felice V [Amedeo VIII di Savoia] – e un imperatore, Federico III d'Asburgo) marca la centralità dell'area.

La situazione muterà sullo scorcio del secolo e agli inizi del Cinquecento. Gli stati alpini erano tendenzialmente multipolari: lo era il ducato di Savoia i cui poli, nel Quattrocento, erano rappresentati dall'area transalpina Thonon-Ginevra-Annecy-Chambéry, e, al di qua delle Alpi, da quella Torino-Pinerolo. Nel Cinquecento quando il ducato di Savoia riemerge dopo le bufere delle guerre franco-imperiali, la sua bipolarità culturale è praticamente eliminata e non sussiste più che un solo polo culturale e artistico, Torino. Una volta cessati gli scambi tra i due poli, si passa dalla permeabilità all'impermeabilità; l'abbandono della bipolarità comporta la periferizzazione di uno dei due poli.

³¹ Rizzi 1983.

Questa mutazione, questo nuovo assetto hanno cause diverse. Il rafforzarsi dei grandi stati nazionali aveva gettato in una crisi definitiva gli antichi organismi multipolari. La seconda metà del secolo vede il crollo del ducato di Borgogna, non certo un *Passtaat*, ma per eccellenza un organismo composito e multipolare. D'altra parte, i nuovi orizzonti aperti dalle scoperte geografiche e le nuove rotte diminuiscono l'importanza attribuita all'area alpina e al suo controllo.

Si assiste in qualche modo a una periferizzazione delle Alpi o almeno di alcune loro parti. In Savoia, che nel Quattrocento era stato un attivo focolaio artistico, le opere tendono ad arrivare da fuori (Defendente Ferrari a Hautecombe) e in genere le committenze artistiche sono scarse. Per altri motivi Ginevra, che sviluppa il suo ruolo politico ed economico, abbandona per un certo tempo il suo ruolo artistico. Altre regioni delle Alpi invece – il Tirolo, il Salisburghese e molti cantoni svizzeri – non conoscono questo processo di periferizzazione artistica che colpisce particolarmente le Alpi occidentali (ma anche la Carinzia, la Stiria).

La periferizzazione, subita, e quindi l'oblio storiografico indotto, fa di queste regioni luoghi ideali di esplorazione, un'esplorazione che permetterà tra l'altro di mettere in evidenza le «stelle spente» (per dirla con Kubler), vale a dire quei centri un tempo di fondamentale importanza artistica, quindi caduti in oblio, la cui azione è riconoscibile solo dalle “perturbazioni” che hanno causato, dalle influenze che hanno esercitato, dal loro passato irraggiamento³².

Ma per leggere le frontiere artistiche che si sono disegnate in queste aree tra Trecento e Cinquecento non basterà seguire le vicissitudini politiche, occorrerà anche restituire il variabile tessuto delle strade, grandi vie di fondovalle che conducevano a un valico, vie che correavano da est a ovest o viceversa nelle lunghe valli trasversali, ancora *hautes routes*, oggi spesso dimenticate, che si tenevano in quota e mettevano in comunicazione direttamente tra loro le alte valli. E occorrerà seguire storicamente le vicende di queste strade, l'abbandono progressivo di alcune di esse, la crescente fortuna di altre, come quelle del Gottardo o del Brennero. Poco indagate per quanto riguarda le loro vicende artistiche (l'esempio di Bert Rihel e del suo libro del 1898, *Kunst an der Brennerstrasse*, non ha avuto gran seguito), hanno avuto un grande ruolo nello scompaginare o nel determinare delle frontiere stilistiche³³. Lungo le strade si spostavano pellegrini, commercianti, merci, materiali, greggi, ma anche artisti – *équipes* di pittori, di scalpellini, di tagliapietre. Queste strade offrirono una comunicazione diretta tra i centri che traversavano e che, grazie ad esse, si erano sviluppati, crearono solidarietà economica e culturale tra i loro abitanti, furono in qualche modo elementi generatori di autentici “bacini artistici”, fissando sul loro percorso e sulle terre che gravitavano attorno ad esse l'attività

³² Kubler 1976, pp. 27 e ss.

³³ Si veda l'opera fondamentale di Kingsley Porter 1923; Romano 1977.

di determinati artisti, di determinate botteghe. I legami che si stabilirono tra i committenti che risiedevano in centri posti su queste strade, o che lungo di esse si spostavano, possono essere all'origine di propensioni, di preferenze e attese estetiche, in una parola di un gusto comune, che potrà manifestarsi in una serie di commissioni fatte al medesimo artista, alla medesima bottega.

La stessa carriera dei massimi artisti che nel Quattrocento operano entro quest'area, da Giacomo Jaquerio a Gregorio Bono, da Jean Bapteur a Michael Pacher e, poco più tardi, a Michael Perth, è marcata dai frequenti spostamenti lungo e attraverso le Alpi³⁴. Anche se il materiale superstite è per lo più troppo scarso per essere trattato soddisfacentemente da analisi quantitative, queste potranno tuttavia fornirci indici di concentrazione e di diffusione che consentiranno di fissare certi fenomeni con maggiore precisione³⁵.

Solo la restituzione dei tracciati delle antiche vie potrà permetterci di comprendere le ragioni della localizzazione di questo o quel monumento, di questo o quel ciclo di pitture murali, dell'attività in diversi luoghi di questa o quella bottega evitando – per esempio – le ipotesi estemporanee di un libro degli anni Trenta sulle società alpine, sul bisogno di isolamento proprio all'*homo alpinus* e sulle sue produzioni artistiche situate deliberatamente lungi dalle grandi strade³⁶.

Mari, montagne, laghi, fiumi, strade vengono così a porsi come elementi generatori di bacini e aree culturali e artistiche con limiti assai particolari che, appunto, le concezioni che oggi abbiamo delle frontiere possono nasconderci. Ma come si è posto e sviluppato nel tempo il rapporto tra frontiere politiche e frontiere artistiche? La risposta non potrà essere che variata, secondo i tempi, secondo i paesi. Potremmo elencare degli episodi significativi, illuminanti addirittura, ricordare per esempio il caso dell'espansione della Francia meridionale, favorita dalla conquista militare seguita alla guerra contro gli albigesi, dello stile “regale” della Francia del Nord, del gotico nato e sviluppatosi in stretto contatto con la dinastia. O ancora, l'espandersi di questo stile nel vicino Oriente con i regni dei crociati, oppure sottolineare come l'appartenenza di una città a un determinato ambito politico piuttosto che a un altro potesse orientare in un certo modo la pittura. È il caso, per esempio, di Cremona nel Cinquecento, dove la ritrattistica aveva caratteri particolari che la distinguevano da quella praticata in Bergamo, città non lontana nello spazio, ma assai distante per clima politico e costume. Roberto Longhi ha sottolineato questa situazione parlando di Sofonisba Anguissola, celeberrima pittrice cremonese i cui ritratti erano rinomati in tutt'Europa:

³⁴ Oltre agli articoli citati alla nota 30, cfr. Castelnovo, Romano 1979 e anche Castelnovo 1981.

³⁵ Cfr. Racine, Raffestin 1984.

³⁶ Günther 1930.

A giudicare dalla insistenza di Sofonisba sulla ritrattistica, ci si aspetterà che, per la generazione quasi identica, essa dovesse guardare al Moroni ch'era a Bergamo poco distante. Ma sebbene lo si dica, io non ne trovo segno, Cremona era città imperiale e si modellava sul gusto di corte, eguale dappertutto salvo le varianti personali di qualità, da Firenze a Madrid da Parigi ad Anversa³⁷.

Anche le frontiere dinastiche entrano in gioco: l'estinzione della dinastia capetingia e l'avvento dei Valois è occasione di un notevole sforzo di autolegittimazione portato avanti attraverso commissioni artistiche, in particolare di ritratti³⁸. Egualmente, la successione della casa di Lussemburgo all'antica dinastia Premyslidi sul trono di Boemia ebbe notevoli conseguenze nel campo delle immagini.

Così l'estinzione dei Paleologi e il passaggio di Casale ai Gonzaga e quindi alla parte imperiale portò a un totale cambiamento dell'atmosfera artistica³⁹. E potremmo anche domandarci come e se si siano manifestati in campo artistico i conflitti e le divisioni tra guelfi e ghibellini, un problema pochissimo indagato e forse difficilmente affrontabile.

La frontiera in ogni modo sembra esser stata sentita piuttosto dai committenti che dagli artisti, i primi alieni dallo scegliere per le commissioni artisti di certa provenienza, i secondo invece apparentemente più disposti ad operare per chiunque lo chiedesse. È molto verosimile che l'ostracismo di cui Giovanni Pisano fu oggetto da parte dei committenti fiorentini avesse motivazioni politiche. Del resto, anche il padre di Giovanni, Nicola, sembra essere stato a Firenze in tempo di egemonia ghibellina (il Vasari gli attribuisce addirittura un impegno preciso nella distruzione delle torri guelfe), ma ragioni politiche non impedirono ai due artisti di lavorare insieme nella guelfa Perugia. Un caso significativo di impegno politico di un artista – anche se si trattò di impegno militare più che ideologico – fu quello di Tino di Camaino, capomaestro dell'Opera del duomo di Pisa, allontanato dalla città appunto per motivi politici. Egli aveva progettato e scolpito la tomba dell'imperatore Enrico VII, ma poco prima della sua inaugurazione andò a combattere a Montecatini con i guelfi di Siena (città di cui era originario) contro i ghibellini pisani. Questo fatto mise in grave imbarazzo il Consiglio degli Anziani di Pisa che rimosse Tino dalla sua carica, «*cum sit guelfus et in exercitu et prelio de Montecatino vel aliquis fuerit contra Pisanos*» e decise che dal monumento «*ipse [cioè Tino] vel aliquis alius guelfus ad dictum officium non admictatur, nec sit, nec esse possit vel valeat ullo modo*»⁴⁰.

Tino in ogni modo fu estromesso da Pisa per un'attiva partecipazione a una guerra contro i pisani, non perché in questa vicenda entrassero i modi della

³⁷ Longhi 1963.

³⁸ Cazelles 1978.

³⁹ Romano 1960.

⁴⁰ Bacci 1921.

sua scultura, e sarebbe veramente un'impresa ardua voler distinguere uno stile "guelfo" da uno "ghibellino". Possiamo solo dire che il solenne equilibrio della pittura di Giotto non lasciò spazio a Firenze ai modi espressivi e patetici di Giovanni Pisano e che le pitture in cui la lezione di Giovanni è maggiormente sviluppata sono quelle di Pietro Lorenzetti intorno al 1320: il polittico della pieve d'Arezzo fatto per il vescovo ghibellino Tarlati e gli affreschi nel transetto della chiesa inferiore di Assisi, eseguiti probabilmente quando la città era dominata dai ghibellini.

Esistevano frontiere chiuse e frontiere aperte. Firenze, per esempio, fu nel Trecento straordinariamente aperta ai pittori e in genere agli artisti senesi, come ci testimonia anche Ghiberti quando afferma: «i maestri senesi dipinson nella città di Firenze». Duccio, nel 1285, aveva fatto una gran *Madonna in maestà* per Santa Maria Novella, più tardi Ugolino da Siena dipinse polittici per gli altari maggiori di Santa Croce e di Santa Maria Novella, due tra le più importanti chiese di Firenze, Ambrogio Lorenzetti soggiornò e lavorò in città, fece un polittico per San Niccolò oltrarno.

Siena invece ha un altro atteggiamento: alcuni suoi pittori accettano e anzi sviluppano con entusiasmo le idee e le proposte di Giotto, tengono conto precocemente delle più importanti innovazioni, ma i pittori forestieri trovano molte difficoltà a stabilirsi nella città, protetta da regolamenti corporativi severi ed estremamente protezionistici.

Anche i cambiamenti di frontiere politiche possono avere ripercussioni sul campo artistico, spingendo gli artisti all'esilio, a lasciare un centro per un altro.

Nel 1870 Frédéric Auguste Bartholdy, che sarà più tardi l'autore della *Statua della libertà*, lascia Colmar – divenuta prussiana – per rifugiarsi a Parigi, così come secoli prima, agli inizi del Quattrocento, un gran numero di pittori aveva lasciato Pisa, sottomessa da Firenze, per stabilirsi a Genova, sì che nel 1415, a un'Assemblea dell'Arte dei pittori di Genova, su venti presenti nove risultano pisani⁴¹. E sappiamo come queste situazioni si siano ripetute in Europa, nel corso del XX secolo, di fronte all'espansione del nazismo.

La causa di questi spostamenti fu appunto la modificazione delle frontiere politiche o il modificarsi del clima politico all'interno delle frontiere, ma anche se gli artisti reagirono prima di tutto come cittadini, come uomini, resta il fatto che questi avvenimenti ebbero conseguenze sui loro modi.

Abbiamo poi anche il caso di artisti costretti a lasciare la loro città non per il modificarsi di frontiere politiche o di situazioni politiche al loro interno, ma piuttosto per la modificazione di quello che potremmo chiamare lo "spazio artistico". È accaduto, per esempio, che un certo stile si sia imposto in un modo così massiccio da occupare tutto lo spazio disponibile e da determinare le domande e le attese del pubblico. A questo punto non rimaneva posto per proposte alternative e ciò poteva condurre un artista ad abbandonare la città

⁴¹ Alizeri 1870, p. 210.

dove aveva operato fino a quel momento. Il caso frequentemente citato è quello dell'imporsi del paradigma giottesco a Firenze intorno al 1320-1330 e del conseguente allontanamento di certi giotteschi "di fronda" – sembra essere, per esempio, il caso di Buffalmacco – costretti, talora, a emigrare⁴².

Di fronte a questo accumularsi di frontiere politiche, dinastiche, stilistiche, sociali, di frontiere antiche e nuove, quasi niente rimane della fiduciosa affermazione che "l'arte non conosce frontiere". A vederlo da vicino, il campo artistico ci appare anzi tutto intersecato e percorso da limiti e confini, simile a quel paesaggio a scacchiera che – in uno dei primi capitoli di *Attraverso lo specchio* – Alice contemplava dall'alto di una collina in compagnia della Regina rossa: «un paesaggio ben curioso solcato da tanti piccoli ruscelli che correvano diritti, traversato il ponte in parte da tante piccole siepi che andavano da ruscello a ruscello».

Ma fu superando quei limiti che Alice giunse a diventare regina.

Riferimenti bibliografici/References

- Alizeri F. (1870), *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, vol. I, Genova: Sambolino.
- Bacci P. (1921), *Monumenti danteschi: lo scultore Tino di Camaino e la tomba dell'“Alto Arrigo” per il duomo di Pisa*, «Rassegna d'arte antica e moderna», 21, pp. 73-84.
- Baxandall M. (1989), *The limewood sculptors of Renaissance Germany*, New Haven: Yale University Press, 1980; trad. it. *Scultori in legno del Rinascimento tedesco*, introduzione di E. Castelnuovo, Torino: Einaudi, 1989.
- Beer E.S. de (1948), *Gothic, origin and diffusion of the term: the idea of style in architecture*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 11, pp. 143-162.
- Bellosi L. (1974), *Buffalmacco e il trionfo della morte*, Torino: Einaudi.
- Bertelli C. (1982), *San Benedetto e le arti in Roma: la pittura*, in Atti del VII Congresso Internazionale di Studi sull'Alto Medioevo, 1, pp. 271-302.
- Bourdieu P. (1979), *La distinction: critique sociale du jugement*, Paris: Ed. de Minuit, 1979; trad. it. *La distinzione: critica sociale del gusto*, Bologna: Il Mulino, 1985.
- Braunstein Ph. (1982), *Confins italiens de l'Empire: Nations, frontières et sensibilité européenne dans la seconde moitié du XV^e et au XVI^e siècle*, «Collection de l'Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles», 22, pp. 35- 48.

⁴² Bellosi 1974.

- Brutails J.A. (1923), *La géographie monumentale de la France aux époques romane et gothique*, Paris: Champion.
- Castelnuovo E. (1978-1979), *Le Alpi, crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo*, «Ricerche di storia dell'arte», 9, pp. 5-12, ried. in E. Castelnuovo, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno: Sillabe, 2000, pp. 35-46.
- Castelnuovo E. (1979), *Pur une histoire dynamique des arts dans la région alpine au moyen âge*, «Zschweierische Zeitschrift für Geschichte», XXIX, 1, pp. 265-286; trad. it. ried. in E. Castelnuovo, *La cattedrale tascabile. Scritti di storia dell'arte*, Livorno: Sillabe, 2000, pp. 46-77.
- Castelnuovo E. (1981), *Postlogium Jaquerianum*, «La Reveu de l'Art», pp. 41-46.
- Castelnuovo E. (1983), *Arte delle città, arte delle corti tra XII e XIV secolo*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. V, *Dal medioevo al Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Torino: Einaudi, pp. 165-227.
- Castelnuovo E., Ginzburg C. (1979), *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I. *Materiali e problemi*, I. *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino: Einaudi, pp. 285-352.
- Castelnuovo E., Romano G., a cura di (1979), *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico d'Arte Antica a Palazzo Madama, 1979), Torino: Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte.
- Cazelles R. (1978), *Peinture et actualité politique sous les premiers Valois: Jean le Bon ou Charles Dauphin*, «Gazette des beaux-arts», 92, pp. 53-65.
- Cloquet L. (1893), *L'art lombard et ses rapports avec l'école de Tournai*, «Reveu de l'Art Chrétien», p. 216.
- Cuyper P.H.J. (1892), *Historique de la fondation de l'Abbaye de Rolduc*, «Revue de l'Art Chrétien», 3, pp. 16-25.
- Enlart C. (1905), *L'architecture romane*, in *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, pub. sous la direction de A. Michel, part. I, vol. 2, Paris: Armand, pp. 1-588.
- Frankl P. (1938), *System der Kunstwissenschaft*, Brno: Rohrer.
- Frankl P. (1960), *The Gothic: literary sources and interpretations through eight centuries*, Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Gargan L. (1978), *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova: Antenore.
- Glück H. (1921), *Das kunstgeographische Bild Europas am Ende des Mittelalters und die Grundlagen der Renaissance*, «Monatshefte für Kunstwissenschaft», pp. 161-173.
- Gombrich E. (1984), *Il senso dell'ordine: studio sulla psicologia dell'arte decorativa*, Torino: Einaudi.
- Grassi L., Pepe M. (1978), *Dizionario della critica d'arte*, Torino: Utet.

- Günther A. (1930), *Die Alpenländische Gesellschaft als sozialer und politischer, wirtschaftlicher und kultureller Lebenskreis*, Jena: Fischer.
- Hubert J. (1966), *La crypte de Saint-Jean-de-Maurienne et l'expansion de l'art lombard en France*, in *Il romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'Occidente*, Atti del I Convegno internazionale di studi medioevali di storia e d'arte (Pistoia, Montecatini Terme, 27 settembre – 3 ottobre 1964), Pistoia: Centro di Studi Storici Pistoia, pp. 183-190.
- Huguenin C., Hussy Ch., Racine B. (1985), *La renaissance médiévale en Suisse romande: essai de géographie artistique*, «Etudes del Lettres», octobre-décembre, pp. 125-152.
- Josephson R. (1933), *Les problème d'un style suédois*, in *Actes du XIII^e Congrès Intenational d'Histoire de l'Art*, Stockolm.
- Keller H. (1965), *Die Kunstlandschaften Italiens*, München: Prestel.
- Keller H. (1963), *Die Kunstlandschaften Frankreichs*, Wiesbaden: Steiner.
- Kingsley Porter A. (1923), *Romanesque sculpture of the pigrimage roads*, 10 voll, Boston: Marschall Jones.
- Klotz H. (1967), *Der Ostbau der Stiftskirche zu Wimpfen im Tal: zum Frühwerk des Erwin von Steinbach*, München: Dt. Kunstverl.
- Kubler G. (1976), *La forma del tempo*, Torino: Einaudi.
- König W. (1975-1976), *Der Landschaftsname Allgäu Zur Abhängigkeit seines Bedeutungsumfangs von regionalen, soziologischen und psychologischen Faktoren*, «Alemannisches Jarbuch», pp. 186-200.
- Kubach H.E. (1936), *Das Triforium. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Raumkunde Europas im Mittelalter*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», V, 1936, pp. 275-288.
- Kunst um 1400* (1975), *Kunst um 1400 am Mittelrhein ein Teil der Wirklichkeit*, Ausstellung und Katalog, Frankfurt am Main: Liebieghaus Museum alter Plastik.
- Longhi R. (1963), *Indicazioni per Sofonisba Anguissola*, «Paragone», 14, n. 157, pp. 50-52.
- Martindale A. (1967), *Recensione al volume di J. White, Art and Architecture in Italy, 1250-1400*, «The Burlington Magazine», 109, pp. 538-542.
- Nordenfalk C. (1973), *Recensione al volume di O. Demus, Romanesque Mural Painting*, «The Art Bulletin», 55, pp. 441-444.
- Panofsky E. (1951), *Gothic architecture and scholasticism*, Latrobe, Pa.: Archabbey Press.
- Panofsky E. (1953), *Early Netherlandish painting: its origins and character*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press.
- Pinder W. (1926, ed. 1961), *Das problem der Generation in der Kunstgeschichte*, Berlin: Frankfurter Verl.-Anst., nuova ed. München: Brückmann.
- Ponten J. (1920), *Anregungen zu kunstgeographischen Studien*, «Petermanns Mitteilungen», Jg. 66, pp. 89-90.

- Racine B., Raffestin C. (1984), *Contribution de l'analyse géographique à l'histoire de l'art: une approche des phénomènes de concentration et de diffusion*, «Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte», 41, pp. 67-75.
- Rasmo N. (1982), *Storia dell'arte nel Trentino*, Trento: Dolomia.
- Rizzi A., a cura di (1983), *Mostra della scultura lignea in Friuli*, catalogo della mostra, Udine: Istituto per l'Enciclopedia del Friuli-Venezia Giulia.
- Romano G., a cura di (1977), *Valle di Susa, arte e storia dall'XI al XVIII secolo*, Torino: Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici del Piemonte.
- Romano G. (1980), *Casalesi del Cinquecento*, Torino: Einaudi.
- Schapiro M. (1982), *Dal Mozarabico al Romanico a Silos*, in *Arte romanica*, Torino: Einaudi, pp. 33-113.
- Schmid K. (1957), *Zur Problematik von Familie, Sippe und Geschlecht, Haus und Dynastie bei mittelalterliche Adel*, «Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins», 105, pp. 1-62.
- Strzygowski J. (1918), *Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage*, «Mitteilungen der K. K. Geogr. Ges. in Wien», 61,1/2,4, pp. 21-48, S. 154-158.
- Strzygowski J. (1923), *Die Krisis der Geisteswissenschaften: vorgeführt am Beispiele der Forschung über bildende Kunst; ein grundsätzlicher Rahmenversuch*, Wien: Schroll.
- Thirion J. (1970), *L'influence lombarde dans les Alpes françaises du sud*, «Bulletin monumental», 128, pp. 7-40.
- Thum B. (1980), *Aufbruch und Verweigerung. Literatur und Geschichte am Oberrhein im hohen Mittelalter*, Waldkirch im Breisgau: Waldkircher Verlagsgesellschaft.
- Troescher G. (1967), *Die Pilgerfahrt des Robert Campin: altniederländische und südwestdeutsche Maler in Südostfrankreich*, «Jahrbuch der Berliner Museen», 9, pp. 100-134.

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Roberta Alfieri, Maria Elisa Barondini, Giuseppe Bonaccorso,
Maria Paola Borgarino, Ivana Čapeta Rakić, Silvia Caporaletti,
Giuseppe Capriotti, Elena Casotto, Enrico Castelnuovo,
Carlotta Cecchini, Elena Cedrola, Francesca Coltrinari,
Pietro Costantini, Leonardo D'Agostino, Roberto Di Girolami,
Angela Sofia Di Sirio, Ljerka Dulibic, Maria Grazia Ercolino,
David Frapiccini, Bernardo Oderzo Gabrieli, Diletta Gamberini,
Teresa Graziano, Jasenka Gudelj, Luca Gulli, Lasse Hodne,
Clara Iafelice, Pavla Langer, Giacomo Maranesi,
Predrag Marković, Elisabetta Maroni, Stefania Masè,
Giacomo Montanari, Marta Maria Montella, Enrico Nicosia,
Luca Palermo, Caterina Paparello, Iva Pasini Tržec,
Roberta Piccinelli, Katiuscia Pompili, Francesca Romano,
Anita Ruso, Mario Savini, Cristina Simone, Maria Vittoria Spissu,
Mafalda Toniazzi, Valentina Živković.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

