

Maria Rattà

ABRAMO /2

DAL DRAMMA ALLA GIOIA



Immagini di salvezza

Sesta parte

SOMMARIO GENERALE

Introduzione - Una storia di promesse, passioni e speranze

1. In viaggio verso un futuro migliore
2. Sarai, una donna innamorata
3. La promessa di una terra e di una stirpe
4. Sara e Agar, due donne gelose
5. Una promessa di vita
6. Il dramma di Lot
7. Due donne tra sorrisi e lacrime
8. Un padre messo alla prova

Bibliografia



Il dramma di Lot

Disse allora il Signore: «Il grido di Sodoma e Gomorra è troppo grande e il loro peccato è molto grave. Voglio scendere a vedere se proprio hanno fatto tutto il male di cui è giunto il grido fino a me; lo voglio sapere!». Quegli uomini partirono di là e andarono verso Sodoma, mentre Abramo stava ancora alla presenza del Signore. Abramo gli si avvicinò e gli disse: «Davvero sterminerai il giusto con l'empio? Lontano da te il far morire il giusto con l'empio, così che il giusto sia trattato come l'empio; lontano da te! Forse il giudice di tutta la terra non praticherà la giustizia?» Rispose il Signore: «Se a Sodoma troverò cinquanta giusti nell'ambito della città, per riguardo a loro perdonerò a tutto quel luogo». «Non si adiri il mio Signore, se parlo ancora una volta sola: forse là se ne troveranno dieci».

Rispose: «Non la distruggerò per riguardo a quei dieci».

(Gn 18, 20-23; 25-26; 32)



Etienne Delaune, *Abramo intercede affinché Sodoma e Gomorra siano risparmiate*, XVI sec.

I due angeli arrivarono a Sodoma sul far della sera, mentre Lot stava seduto alla porta di Sodoma. Non appena li ebbe visti, Lot si alzò, andò loro incontro e si prostrò con la faccia a terra. E disse: «Miei signori, venite in casa del vostro servo: vi passerete la notte, vi laverete i piedi e poi, domattina, per tempo, ve ne andrete per la vostra strada».

Non si erano ancora coricati, quand'ecco gli uomini della città, cioè gli abitanti di Sodoma, si affollarono attorno alla casa, giovani e vecchi, tutto il popolo al completo.

Chiamarono Lot e gli dissero: «Dove sono quegli uomini che sono entrati da te questa notte? Falli uscire da noi, perché possiamo abusarne!». Lot uscì verso di loro sulla soglia e, dopo aver chiuso la porta dietro di sé, disse: «No, fratelli miei, non fate del male!». Ma quelli risposero: «Tirati via! Quest'individuo è venuto qui come straniero e vuol fare il giudice! Ora faremo a te peggio che a loro!». E spingendosi violentemente contro quell'uomo, cioè contro Lot, si fecero avanti per sfondare la porta.

Allora dall'interno quegli uomini sporsero le mani, si trassero in casa Lot e chiusero la porta; colpirono di cecità gli uomini che erano all'ingresso della casa, dal più piccolo al più grande, così che non riuscirono a trovare la porta.

(Gn 19, 1-2; 4-7; 9-11)



James Tissot, *I sodomiti*, 1896-1902, New York, Jewish Museum

Quegli uomini dissero allora a Lot: «Chi hai ancora qui? Il genero, i tuoi figli, le tue figlie e quanti hai in città, falli uscire da questo luogo. Perché noi siamo per distruggere questo luogo: il grido innalzato contro di loro davanti al Signore è grande e il Signore ci ha mandato a distruggerli». Quegli uomini presero per mano lui, sua moglie e le sue due figlie, per un grande atto di misericordia del Signore verso di lui; lo fecero uscire e lo condussero fuori della città. (Gn 19, 12-13; 16)



Charles-André van Loo, *L'accecamento degli abitanti di Sodoma*, XVIII sec.



Peter Paul Rubens, *Lot e la sua famiglia fuggono via dalla città di Sodoma che sarà distrutta*, 1615 c., Würzburg (Germania), Martin-von-Wagner-Museum



In alto, seguaci di Rubens, *La fuga di Lot e delle sue figlie da Sodoma*
In basso, Benjamin West, *Lot fugge via da Sodoma*, 1810, Detroit, Detroit Institute of Art





Camille Corot, *La distruzione di Sodoma*, 1843 e 1857, New York, Metropolitan Museum of Art
Corot dipinse l'opera nel 1843, esibendola al Salon di Parigi dell'anno successivo. Nel 1857 la ripresentò, ma la tela era stata tagliata nella parte alta e nel paesaggio a destra; inoltre il primo piano fu ridipinto in toni più scuri. In alto a sinistra è visibile l'angelo che fa piovere fuoco e zolfo sulla città, mentre in primo piano un altro angelo accompagna Lot e le sue figlie. La moglie di Lot, essendosi voltata indietro, è già diventata una statua di sale.



John Martin, *Sodoma e Gomorra* 1852, Newcastle upon Tyne (Inghilterra), Laing Art Gallery
Il dramma della distruzione viene reso con colori intensi, quasi apocalittici. A predominare è il rosso, che, "scorrendo" come un fiume di sangue, diventa rimando al peccato che uccide l'uomo.

Il sole spuntava sulla terra e Lot era arrivato a Soar, quand'ecco il Signore fece piovere dal cielo sopra Sodoma e sopra Gomorra zolfo e fuoco provenienti dal Signore. Distrusse queste città e tutta la valle con tutti gli abitanti delle città e la vegetazione del suolo.

Abramo andò di buon mattino al luogo dove si era fermato alla presenza del Signore; contemplò dall'alto Sodoma e Gomorra e tutta la distesa della valle e vide che un fumo saliva dalla terra, come il fumo di una fornace.

(Gn 19, 23-25; 27-28)



James Tissot, *Abramo vede Sodoma in fiamme*, 1896-1902, New York, Jewish Museum



LOT E LE SUE FIGLIE: UN TEMA TRA ARTE, RELIGIONE E PASSIONI UMANE

Lot partì da Soar e andò ad abitare sulla montagna con le sue due figlie, e si stabilì in una caverna con le sue due figlie. Ora la maggiore disse alla più piccola: «Nostro padre è vecchio e non c'è nessuno in questo territorio per unirsi a noi, come avviene dappertutto. Vieni, facciamo bere del vino a nostro padre e poi corichiamoci con lui, così daremo vita a una discendenza da nostro padre». Così le due figlie di Lot rimasero incinte del loro padre. (Gn 19, 30-32; 36)



James Tissot, *Le figlie di Lot*, 1896-1902, New York, Jewish Museum

A livello artistico, l'episodio biblico di Lot e le sue figlie dopo la fuga da Sodoma trovò una grande risonanza soprattutto nell'arte del Nord Europa, specialmente tra il XVI e il XVIII sec., e al di là della lettura biblico-teologica che esclude l'intento lussurioso, «l'erotismo fu chiaramente la principale motivazione per gli artisti che rappresentarono la storia»¹, come testimoniano alcune tele particolarmente esplicite nella narrazione della vicenda. Nelle diverse opere Lot e le figlie compaiono «in vari livelli della svestizione»². Particolarmente insolito è il quadro di Hendrick Goltzius, che ritrae le tre figure nude³, ricoperte solo di qualche panneggio. Nei vari dipinti «pose seduttive, carezze strategiche e gesti allusivi servono tutti a veicolare il messaggio narrativo dell'imminente atto incestuoso»⁴.



Hendrick Goltzius, *Lot e le sue figlie*, 1616, Amsterdam, Rijksmuseum



¹ Adam Eaker, *Human Drama and Psychological Insight: Ruben's Lot and His Daughters*, Sito internet del Metropolitan Museum di New York, <http://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2017/rubens-lot-and-his-daughters>

² Keith Christiansen, Judith Walker Mann, *Orazio and Artemisia Gentileschi*, The Metropolitan Museum of Art New York, Yale University Press, 2001, p. 408.

³ Cfr. *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.



Lot e le sue figlie nelle tele di Francesco Hayez (1833)
e di Guercino (1651-1652), Toledo (Stati Uniti), Toledo Museum of Art

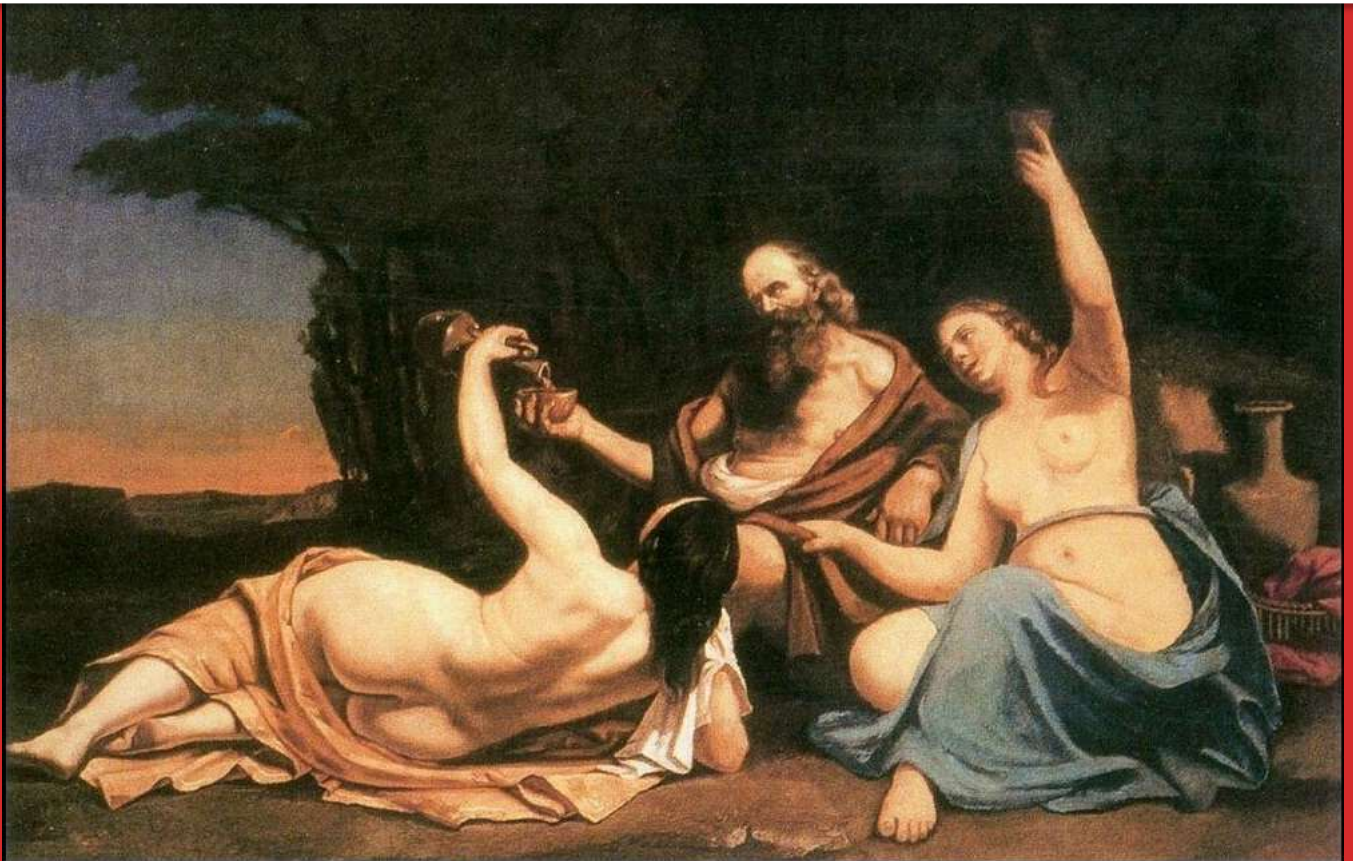




Bartolomeo Guidobono, *Lot ubriacato dalle figlie*, 1694-1696 c., Genova, Musei di Strada Nuova



Dall'alto, *Lot e le sue figlie* nelle tele di William Blake (1800 c.), San Marino (Stati Uniti), Henry E. Huntington Library and Art Gallery; e di Gustave Courbet (1844)





Lot e le sue figlie nelle tele di Joachim Wtewael (1600)
e di Francesco Furini, 1634, Madrid, Museo del Prado

L'opera di Furini (famoso per la realizzazione di opere dalla spiccata sensualità) raggiunse la Spagna come dono da parte di Ferdinando II di Toscana a Filippo II, per le sue nozze con Marianna d'Austria.



«Lot e le sue figlie» di Peter Paul Rubens



Si tratta di un quadro dalle grandi dimensioni (cm 190x225), che Rubens dipinse nel 1613-1614, dopo un viaggio in Italia, ancora influenzato sicuramente dalle opere viste, ma «trasformando queste fonti in qualcosa di veramente spettacolare e ammaliante»⁵. In particolare la posa di Lot è ripresa da quella di una statua del *Sileno ubriaco* che il pittore aveva avuto modo di studiare a Roma, nella collezione Chigi, ma essa rimanda anche alle antiche statue delle divinità fluviali e a un'opera andata perduta di Michelangelo, *Leda e il cigno*. I piedi sporchi, invece, richiamano Caravaggio (basti pensare alla *Madonna dei Pellegrini* in San Luigi dei Francesi, a Roma) e anche il drappo rosso che fa da baldacchino al talamo su cui sta per essere consumata la relazione incestuosa potrebbe essere un omaggio al grande maestro italiano.

Accanto alle influenze di tipo artistico, nell'opera si riflette probabilmente anche un altro elemento, tratto stavolta dalla vita familiare del pittore, il cui padre era stato coinvolto in uno scandalo sessuale dal quale era uscito salvo (quasi per miracolo), ma con la carriera distrutta.

Ciò che colpisce è soprattutto la complessità psicologica dell'evento narrato: Rubens cerca di far penetrare lo spettatore nella mente di ciascuno dei personaggi di questa «scena di seduzione»⁶. Lot è ormai quasi completamente ubriaco, come dimostrano il naso e le guance rosse, e la vista offuscata, sottolineata dallo sguardo che pare avere difficoltà a mettere a fuoco. La muscolatura possente dell'uomo contrasta con la posa indolente e con la sua calvizie, che assume quasi un connotato comico⁷.

La figlia ancora vestita ha il compito di ubriacarlo, mentre l'altra, che versa il vino, è come se provasse a «distrarre se stessa»⁸, forse per non pensare troppo a ciò che sta per accadere.

Il sapiente uso dell'impasto spesso, delle luci e delle ombre e le modulazioni del colore della carne rendono le superfici del quadro potentemente contornate, catturando lo sguardo di chi osserva attraverso molteplici dettagli.

La tela fu dipinta all'apice della carriera del pittore e il suo primo proprietario di cui si hanno notizie scritte fu un ricco commerciante di Anversa, Balthazar Courtois, morto nel 1668, e che aveva incluso l'opera nell'inventario dei suoi beni, quale "pezzo da camino". In effetti, in un'altra tela (attribuita a Frans Francken II e Cornelis de Vos, vissuti a cavallo tra il XVI e il XVII secolo), che ritrae proprio la casa del commerciante, l'opera di Rubens spicca sul caminetto, nella sala conosciuta come "il salone di Rubens".

Ereditato dal figlio del commerciante, *Lot e le sue figlie* fu venduto al mercante di Anversa Ghisbert van Colen. Numerosi i passaggi successivi, dai Paesi Bassi alla casa d'Asburgo, dalla collezione Marlborough fino a quella del barone Maurice de Hirsch de Gereuth, i cui eredi hanno affidato la tela alla famosa casa d'aste *Christie's* per metterla in vendita. Così, dopo più di un secolo di nascondimento al pubblico, il quadro è stato esposto in occasione della *Classic Week* di *Christie's* a New York (dall'8 al 12 aprile 2016) e a Hong Kong (dal 26 al 30 maggio 2016) e in seguito venduto dalla stessa casa d'aste per poco meno di 45 milioni di sterline, il 7 luglio 2016.

⁵ A. Sooke, video in *Spellbinding' — A Rubens masterpiece up close*, Sito internet della casa d'aste *Christies*, <http://www.christies.com/features/Rubens-7448-3.aspx>

⁶ *Ibidem*.

⁷ Adam Eaker, *Cit.*

⁸ Clementine Sinclair, video in *Spellbinding' — A Rubens masterpiece up close*, *Cit.*

«Lot e le sue figlie» di Orazio e Artemisia Gentileschi



Chiamato nel 1626 dal re Carlo I in Inghilterra, Orazio Gentileschi dipinge per lui una serie di tele di ampie dimensioni, tra cui questa che ritrae *Lot e le sue figlie* a grandezza quasi naturale. Il tema dell'incesto cui fa riferimento l'opera si collega simbolicamente ai problemi dinastici che in quel periodo affliggevano la monarchia. La brocca del vino che giace in terra – e da cui fuoriesce un po' della bevanda – allude, assieme alla coppa dorata, all'ubriachezza di Lot. Le figure emergono dal fondale scuro grazie a una luce intensa che li avvolge. I colori delle vesti sono vividi, palesando la maestria del pittore, il cui stile si era evoluto in senso coloristico proprio negli anni londinesi. La tela è conservata in Spagna, presso il Museo di Belle Arti di Bilbao.



Datata tra il 1635 e il 1638, l'opera di Artemisia Gentileschi – così come quella del padre – segue un filone diverso rispetto a quello degli altri artisti già presentati nella carrellata di opere, evidenziando come il modo di raggruppare i personaggi possa trasmettere un determinato significato narrativo⁹. Sul momento descritto dalla pittrice la critica è divisa. Alcuni lo identificano in quello in cui le figlie convincono Lot a bere del vino, ma secondo altri si tratterebbe di quello successivo, come sottolineano l'atteggiamento del padre – in una posa non più perfettamente eretta – che abbraccia la figlia, così come pure il bicchiere che ha in mano e lo sguardo assonnato.

Le pose delle gambe della figlia a destra dell'osservatore, del padre, e il gesto dell'altra figlia che poggia la mano sulla spalla di Lot, sono tutti elementi attraverso cui Artemisia indica la relazione immediata e prossima tra l'uomo e le sue figlie, che si uniranno a lui a partire dalla maggiore.

⁹ Cfr. Keith Christiansen, Judith Walker Mann, *Cit.*

Due donne tra sorrisi e lacrime

Il Signore visitò Sara, come aveva detto, e fece a Sara come aveva promesso. Sara concepì e partorì ad Abramo un figlio nella vecchiaia, nel tempo che Dio aveva fissato. Abramo chiamò Isacco il figlio che gli era nato, che Sara gli aveva partorito. Abramo circoncise suo figlio Isacco quando questi ebbe otto giorni, come Dio gli aveva comandato. (Gn 21, 1-4)



In alto, Camillo Giovanni Sagrestani, *Nascita di Isacco*, XVII-XVIII sec. c.

In basso, *Circoncisione di Isacco*, 1525-1530, Londra, Victoria and Albert Museum
Si tratta di una vetrata proveniente dal chiostro dell'abbazia cistercense di Mariawald (Germania).



La scacciata di Agar

Sara vide che il figlio di Agar l'Egiziana, quello che lei aveva partorito ad Abramo, scherzava con il figlio Isacco. Disse allora ad Abramo: «Scaccia questa schiava e suo figlio, perché il figlio di questa schiava non deve essere erede con mio figlio».

(Gn 21, 9-10; 14)

A livello artistico, il tema della scacciata di Agar diventa molto popolare soprattutto nella cerchia di Rembrandt, e per tal motivo saranno svariate le opere dei pittori olandesi che si cimenteranno anche più volte su questo stesso soggetto. A ogni modo tutte le tele, olandesi e non, fanno risaltare di volta in volta elementi differenti della medesima vicenda. L'aspetto psicologico dei personaggi viene sottolineato da pose, gesti, sguardi. In alcune tele prevale la difficoltà del distacco tra i fratellastri, compagni di gioco e di vita nei loro primi anni, in altre la "prepotenza" di Sara – che attende di veder finalmente andare via la sua rivale in amore – oppure la sua soddisfazione per quanto il marito sta operando; in altre ancora il dispiacere di Abramo, costretto a scegliere tra le madri dei suoi figli e tra la sua stessa prole; alcuni quadri si concentrano sulla sofferenza di Agar e sulla sua disperazione, anticipo di quello che vivrà una volta giunta nel deserto.



Willem Bartsius, *Abramo supplica Sara per conto di Agar*, XVII sec.

La scena descritta dal pittore non è presente nella storia biblica di Abramo, ma potrebbe benissimo essere plausibile che l'uomo, padre di Ismaele, abbia tentato di dissuadere Sara dalla sua richiesta. Il quadro, dai toni del blu e del marrone, racconta una scena che si svolge al chiarore della notte, come si evince dallo squarcio di luce lunare che trapela dall'atmosfera nebbiosa. Questo contribuisce ad aumentare la tensione psicologica del momento immortalato. Il tentativo di Abramo è quasi disperato: afferra Sara, forse cerca di abbracciarla per rendere più accettabile la sua preghiera di intercessione; gli occhi socchiusi sembrano essere quasi mossi al pianto, nel constatare la durezza della donna, o nell'ultimo "sottomesso" tentativo di ottenere un sì; il corpo abbozza quasi un inchino. Ma Sara è caparbia nel mantenere la sua decisione, come dimostra il suo tirarsi indietro, chiudendo la mano a pugno. Anche Isacco, con fare sdegnoso, gira il viso dalla parte opposta.

«La nascita di Isacco è il coronamento di una lunga e travagliata attesa, vissuta nel dubbio e nell'amarezza durante un lungo e faticoso viaggio che ha logorato i piedi ma soprattutto i cuori dei due genitori. Tutto sta a indicare l'happy end della storia, ma purtroppo non sarà così. La felicità non è mai completa in questa terra. La vita continua ma i problemi non si arrestano. La gioia di Sara viene spezzata subito dopo lo svezzamento di Isacco a causa della sua vicinanza con Ismaele, il figlio di Agar. Nella grande festa che Abramo diede in onore della madre e del figlio, Sara, vedendo che Ismaele "rideva" con Isacco, subito si rese conto che suo figlio non sarebbe stato il principale erede. Ismaele sa di essere il primogenito e questo lo fa sentire superiore a suo fratello a tutti gli effetti. Secondo la legge della primogenitura, l'eredità appartiene al primogenito, anche se come in questo caso non è figlio della moglie amata (cfr. Deuteronomio, 21, 17). Presa dalla gelosia, Sara pretende che Abramo mandi via "questa schiava e suo figlio", come a dire che Ismaele non è più figlio suo. Queste saranno le sue ultime parole. Nemmeno pronuncia i loro nomi, non vuole più vederli, non vuole più sentirli. Spariscano per sempre dalla sua vita, sicché Isacco possa diventare l'unico erede»¹⁰.



F. Holbeck (attribuito a), *La scacciata di Agar e Ismaele*, 1850-1900 c.,
Bournemouth (Inghilterra), Russell-Cotes Art Gallery and Museum

Copia di un'opera seicentesca di Govaert Flink, la tela presenta una Sara ancora giovane e avvenente; la donna tiene per mano Isacco, mentre Ismaele, insolitamente, anziché stringersi ad Agar, afferra con una mano il mantello di Sara, quasi nascondendosi accanto a lei; questa scelta sottolinea in maniera evidente il rapporto "legale" (e magari anche affettivo) che esisteva - a dispetto della scelta di Sara - tra questo bambino e la moglie di Abramo.

¹⁰ Nuria Calduch-Benages, *Cit.*, p. 24.



Pieter Jozef Verhaghen, *Agar e Ismaele scacciati da Abramo*, 1781,
Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten

I due bambini esprimono tristezza per la loro separazione forzata; Sara sembra trattenere Isacco che vorrebbe forse correre verso Ismaele.



Govaert Flinck, *L'espulsione di Agar*, XVII sec., Berlino, Gemäldegalerie
Abramo, con sguardo addolorato, indica la strada ad Agar: i suoi occhi sembrano dirle che non aveva altra scelta. Ismaele piange, portando le mani al viso.



In alto, Peter Lastman, *Abramo scaccia Agar e Ismaele*, 1612, Amburgo, Kunsthalle
e in basso, Rubens, *Agar lascia la casa di Abramo*, (1615-1617),
San Pietroburgo, The State Hermitage Museum

Della prima tela colpisce il gesto di Agar, che implora misericordia ad Abramo, mentre questi con la mano carezza la nuca di Ismaele, scoppiato in un pianto diretto.
Nella seconda è soprattutto l'imperiosità del gesto che Sara compie con il braccio destro a catturare l'attenzione. Il suo è un atteggiamento privo di ripensamenti.





Émile Jean-Horace Vernet, *Abramo scaccia Agar*, 1837, Nantes, Musée des Beaux-Arts

Abramo sembra sfoggiare un atteggiamento determinato, evidenziato dal gesto del braccio sinistro, con il quale indica la via ad Agar, mentre gli occhi si velano di una vaga tristezza e con l'altro braccio sfiora Ismaele. Dallo sguardo del bambino traspare l'incredulità dinanzi al comportamento del padre. Dall'interno della tenda, dove giace riparata dalla calura, una Sara accigliata rimane in attesa di godere il frutto della sua gelosia, mentre Isacco riposa, accoccolato tra le gambe materne.



Barent Fabritius, *Abramo allontana Agar e Ismaele*, 1658, New York, Metropolitan Museum

Colpisce il gesto di abbandono supplichevole di Agar, espressione del legame tra lei ed Abramo, a motivo del figlio. Anche il patriarca, pur scacciando la schiava, lo fa con una profonda tristezza negli occhi. Ismaele porta con sé arco e frecce, simbolo della sua futura crescita nel deserto quale «tiratore d'arco» (Gn 21, 20). Il paesaggio descritto da Fabritius ricorda però più quello della Westfalia che le regioni desertiche del Medioriente.



Rembrandt, *La scacciata di Agar e Ismaele*, 1640, Londra, Victoria and Albert Museum

La tela nel 1966 fu identificata come *La partenza della Sumnamita*, ma un riesame dell'opera e lo studio dei documenti che la riguardano suggeriscono che sia più corretto ritenere che essa ritragga Agar e Ismaele scacciati da Abramo. Non solo il quadro rispecchia la scena biblica quasi totalmente, ma è anche molto vicino agli schizzi dell'artista sullo stesso soggetto. La presenza dell'asino su cui è collocata Agar e l'interazione tra l'animale e Ismaele potrebbero essere un rimando a Gn 16, 12, che si riferiscono proprio al futuro del fanciullo:

«Egli sarà come un asino selvatico;
la sua mano sarà contro tutti
e la mano di tutti contro di lui,
e abiterà di fronte a tutti i suoi fratelli».

Rembrandt inserisce anche la faretra, che Ismaele porta con sé, rimando, anche questo, al suo futuro di tiratore d'arco.





George Segal,
L'addio di Abramo a Ismaele,
1987,
Miami, Perez Art Museum



Ella se ne andò e si smarrì per il deserto di Bersabea. Tutta l'acqua dell'otre era venuta a mancare. Allora depose il fanciullo sotto un cespuglio e andò a sedersi di fronte, alla distanza di un tiro d'arco, perché diceva: «Non voglio veder morire il fanciullo!».

Sedutasi di fronte, alzò la voce e pianse.

(Gn 21, 14-16)



Luigi Alois Gillarduzzi, *Agar e Ismaele nel deserto*, 1851



François-Joseph Navez, *Agar e Ismaele nel deserto*, 1920 c., Bruxelles, Royal Museum of Fine Arts



Jean-François Millet realizza due diverse versioni di *Agar e Ismaele*.

Nella prima la pennellata rapida e sfumata rende benissimo l'idea della calura desertica che rischia di far morire Ismaele, ritratto qui con le fattezze di un bambino ancora piccolo; nella seconda, incompleta, dipinta nel 1848-49 e conservata nella Mesdag Collection (The Hague, Norvegia), il pittore si concentra sul momento in cui l'acqua dell'otre è ormai stata tutta consumata e Agar si allontana dal figlio, non potendone sopportare la morte imminente.





Jean Charles Cazin, *Agar e Ismaele*, 1880

Dio udì la voce del fanciullo e un angelo di Dio chiamò Agar dal cielo e le disse:
«Che hai, Agar? Non temere, perché Dio ha udito la voce del fanciullo là dove si trova.
Àlzati, prendi il fanciullo e tienilo per mano, perché io ne farò una grande nazione».
Dio le aprì gli occhi ed ella vide un pozzo d'acqua.
Allora andò a riempire l'otre e diede da bere al fanciullo.
(Gn 21, 17-19)



Benjamin West, *Agar e Ismaele*, 1776 (ridipinto nel 1803), New York, Metropolitan Museum



Carel Fabritius, *Agar e l'angelo*, 1645 c., Leiden Collection



Camille Corot, *Agar e Ismaele nel deserto*, 1835, New York, Metropolitan Museum

Esposta al Salon del 1835, l'opera è la prima di quattro grandi tele a soggetto biblico realizzate da Corot. La tela può apparentemente trarre in inganno, se ci si concentra sulla sola figura di Agar, colta nella sua disperazione accanto al figlio quasi senza vita e dispersa in mezzo al deserto.

Ma guardando in alto, al di sopra dell'albero, l'angelo sta arrivando per confortare la donna e ridarle speranza. La scelta di collocare i personaggi in questa veduta aerea del deserto è un'invenzione dell'artista, pur se basata su vari studi, anche di opere conservate nel museo di Fontainebleau.

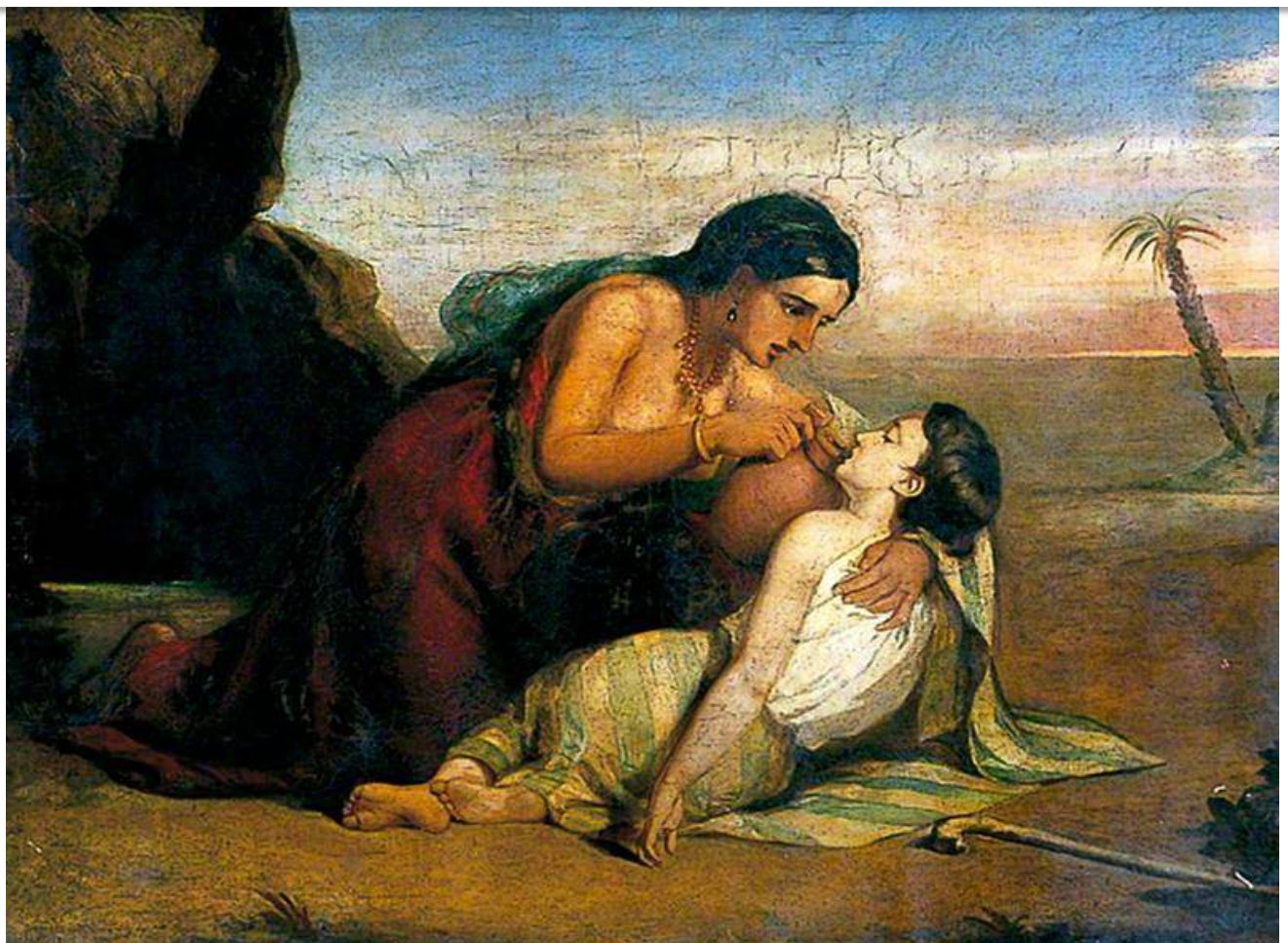
«Il disprezzo genera disprezzo e sofferenze indicibili. Agar avrebbe potuto vivere come schiava sotto la sua padrona se non fosse stata divorata dall'orgoglio. È stata ripagata con la stessa moneta e ha subito le conseguenze delle sue azioni nei confronti della sua padrona. Tuttavia, Dio ha sempre pietà delle sofferenze umane, anche se siamo noi stessi causa del nostro male.

Agar è stata vittima della gelosia e dell'ingiustizia; lei stessa, però, ha commesso atti malvagi. La sua storia ritrae l'aspetto tragico della debolezza umana, manifestata nell'odio per l'altro. Ma le vie di Dio non sono le nostre. Quando Agar era in difficoltà, Dio l'ha salvata fornendole ciò di cui aveva bisogno. Egli ci salva anche quando non meritiamo le sue benedizioni»¹¹.

¹¹ Obiorah Mary Jerome, *Una nomade chiamata Agar*, in Nuria Calduch-Benages (a cura), *Cit.* p. 34.



In senso orario da sinistra: Gaspare Diziani (attribuito a), *Agar e l'angelo*, XVII sec., Glasgow, Glasgow Museums Resource Centre;
Pieter Lastman, *Agar e l'angelo nel deserto*, 1625 c., Gerusalemme, Israel Museum;
Marshall Claxton, *Agar e Ismaele al pozzo*, 1842, York, York Museums Trust





In alto, Charles Lock Eastlake, *Agar offre dell'acqua a suo figlio, Ismaele, nel deserto*, 1842 c., Cumbria (Inghilterra), National Trust

In basso, Paul Landon, *Agar dà a Ismaele l'acqua del pozzo miracoloso nel deserto*, XVIII-XIX sec. c.



Agar e Ismaele nelle opere di Mattia Preti

Il Cavalier Calabrese si cimenta più volte con il tema di Agar.

Nel *Ripudio di Agar*, del 1645 c., Preti gioca con i contrasti chiaroscurali, attraverso due fonti di luci: una proveniente dal fondo del paesaggio e l'altra da un punto oltre la scena dipinta. Così il volto di Abramo appare scuro rispetto allo squarcio luminoso sul fondo, mentre solo la canizie è colpita dalla luce che arriva dalla fonte esterna. Luce che riprende in pieno il volto di Agar e lascia intravedere, tra i giochi delle braccia quasi incrociate dei suoi genitori, il viso del piccolo Isacco. Il gesto di Abramo, che porta la mano sulla spalla della schiava, sembra quasi «un paterno gesto di commiato, più che di ripudio»¹². Lo sguardo della donna, che si volge a scrutare negli occhi di Abramo, sembra invece incupito da una punta di risentimento.



¹² Giorgio Leone in Vittorio Sgarbi, *Mattia Preti*, Rubettino, 2013, p. 88.

Agar e Ismaele, tela del 1665-1675, conservata a Londra, illustra il momento dell'apparizione dell'angelo alla donna, colta in atteggiamento di supplica mentre il corpo del figlioletto, dal colorito quasi cadaverico, giace sfinito.





La tela che rappresenta *Agar, Ismaele e l'angelo* «è stata resa nota agli studi da Angelo Mazza, cui si deve la corretta attribuzione a Mattia Preti . Per quasi un secolo il dipinto – giunto a Reggio Emilia in collezione Villani Chierici in un periodo imprecisato, ma sicuramente entro il 1920 – era stato erroneamente assegnato al pittore bolognese Lionello Spada (Bologna, 1576 – Parma, 1622). L'evidenza dell'errore era valutabile anche solo confrontando l'opera con gli affreschi superstiti di Spada nel capoluogo reggiano. Del tutto diversa l'impressione dell'opera qui presentata: si tratta difatti di un'esemplare contaminazione tra la memoria delle opere di Caravaggio – e nella fattispecie quelle degli ultimi anni romani – e un palese aggiornamento sulle prove dei pittori della corrente neoveneta a Roma. E tale mescolanza, a partire dal 1635 e poi per quasi un decennio, è riscontrabile in un solo grande protagonista dell'arte italiana del Seicento: Mattia Preti appunto. Al pari dei primi *Concerti*, della *Susanna e i vecchi* della Fondazione Longhi a Firenze e della *Negazione di Pietro* di Palazzo Barberini , *Agar e l'angelo* qui presentato può essere a buon diritto inserito fra i capolavori dell'attività giovanile. L'espedito della figura di Agar, descritta di spalle e con la parte superiore della schiena scoperta – e il fascio di luce che la avvolge, disvela straordinari brani di pittura come il pendente da orecchio che getta un punto d'ombra sul collo o la lacrima che scende dall'occhio e che è descritta da un fine colpo di pennello di colore bianco – richiama un accorgimento usato spesso da Preti nelle sue composizioni.

Focalizzando la nostra ricerca solo sulle tele con Agar nel deserto, possiamo notare come delle quattro redazioni conosciute (le altre: Roma, Galleria Doria Pamphilj ; Schloss Schleißheim, Alte Pinakothek , e l'ultima già a Venezia, in Collezione Rosati, nota da una foto dell'archivio Longhi) il dipinto qui presentato sia sicuramente quello più precoce nella carriera di Preti e probabilmente (al pari forse della tela di Schlessheim di un decennio successiva) quello di qualità più alta. A colpire è la peculiarità della narrazione, densa di pathos, eppure compendiate in una sequenza in cui le figure sembrano fuoriuscire dai margini a loro imposti. L'angustia dello spazio in cui si accalcano madre, figlio e messo divino è sottolineata dall'ampia gestualità, omaggio di Preti alla memoria di Caravaggio, suo ideale maestro e modello nelle tele di San Luigi dei Francesi.

L'*Agar e l'angelo* già di collezione Villani è dunque un testo rilevante per comprendere la molteplicità delle suggestioni maturate nel corso di un lungo tirocinio da uno dei più grandi pittori italiani del XVII secolo. Tenendo per buono l'assunto longhiano per cui "la preistoria personale di un artista è sempre un fatto di critica" – e considerando che per Longhi la parola 'critica' significava 'scelta' dei modelli – la tela esposta rappresenta in modo limpido il momento in cui Preti, da critico si dimostra finalmente artista compiuto. L'importanza del recupero agli studi di un'opera di questo spessore è centrale dunque nella comprensione della sua carriera e conseguentemente di uno dei passaggi più significativi di tutta la pittura italiana del Seicento»¹³.

In basso a sin. *Cacciata di Agar e Ismaele*
(collez. priv.)
A des. *Agar e Ismaele nel deserto*, Roma,
Galleria Doria Pamphilj



¹³ *Agar, Ismaele e l'Angelo*, Sito internet della Salamon & C Art Gallery,
https://www.salamongallery.it/dipinti_opera.php?codice=89#.WV31cljyi02

Un padre messo alla prova

Dopo queste cose, Dio mise alla prova Abramo e gli disse: «Abramo!». Rispose: «Eccomi!». Riprese: «Prendi tuo figlio, il tuo unigenito che ami, Isacco, va' nel territorio di Moria e offrilo in olocausto su di un monte che io ti indicherò».

Abramo si alzò di buon mattino, sellò l'asino, prese con sé due servi e il figlio Isacco, spaccò la legna per l'olocausto e si mise in viaggio verso il luogo che Dio gli aveva indicato.

Così arrivarono al luogo che Dio gli aveva indicato; qui Abramo costruì l'altare, collocò la legna, legò suo figlio Isacco e lo depose sull'altare, sopra la legna.

Poi Abramo stese la mano e prese il coltello per immolare suo figlio.

(Gn 22, 1-2; 3; 9-10)



Anthony van Dyck, *Abramo e Isacco*, 1617, Praga, Národní Galerie





Gustave Doré, *La prova della fede di Abramo*, 1866



«Un dono costituisce già di per sé un test, in quanto, indipendentemente dalla volontà del donatore, mette in atto un processo di manifestazione di una verità sconosciuta (in questo consiste il test). Il modo di ricevere manifesta qualcosa di colui che riceve, a seconda ch'egli veda nel dono una cosa da possedere o un segno che invita a stringere o a coltivare una alleanza con colui che offre.

In altre parole, nel regalo può privilegiare l'oggetto, o la relazione che il regalo manifestandola, cerca di creare o di consolidare. Questo è il cuore del test di Abramo nel quadro della relazione con Dio stretta già da lungo tempo e che ha assunto la forma di una alleanza ufficiale un anno prima della nascita di Isacco: se Isacco è un dono di Dio, come lo accoglierà Abramo?

Accaparrandoselo, tenendolo gelosamente come un oggetto che gli appartiene, che possiede? Oppure, per l'alleanza liberamente accettata, lo vedrà come un segno tra Dio e lui – ed è proprio questo un sacrificio nella simbologia della Bibbia ebraica? Lascerà che egli sia, tra Dio e lui, un segno della loro reciproca volontà di relazione in vista della vita? Ecco la scelta che il dono di Isacco mette davanti ad Abramo»¹⁴.

Donatello - Nanni da Bartolo, *Il sacrificio di Isacco*, 1421, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo



¹⁴ André Wénin, *Cit.*, p. 28.



In alto da ds. Domenichino, *Il sacrificio di Isacco*, 1627-1628 c., Madrid, Museo del Prado;
Rembrandt, *Il sacrificio di Isacco*, 1635 c., San Pietroburgo, State Hermitage Museum;
in basso, l'opera di Giorgio Vasari, XVI sec., Napoli, Sacrestia di San Giovanni a Carbonara





« Isacco è per Abramo, o è “per Dio» (come simboleggia l'olocausto)? Abramo sceglie finalmente di non tenere il dono per sé. Egli “non risparmia” Isacco, come dirà tra poco il messaggero di YHWH – risparmiare nel senso economico di tenere per sé, di trattenere per assicurarsi l'avvenire. Al contrario, si mostra pronto a offrire a sua volta il dono che ha ricevuto. Dimostra così che la sua relazione con Dio è più forte in lui del desiderio di tenere per sé Isacco, di legarlo a sé. Nello stesso tempo, come dice parlando a Isacco mentre salgono la montagna, si affida a Dio con fiducia»¹⁵.

Il sacrificio di Isacco nelle tele di Philippe de Champaigne (XVII sec.)

e in un messale del XIV sec.



¹⁵ André Wénin, *Cit.*, pp. 30; 34-25.



Andrea del Sarto, *Il sacrificio di Isacco*, 1528 c., Madrid, Museo del Prado



Lorenzo Ghiberti, *Il sacrificio di Isacco*, 1401, Firenze, Museo Nazionale del Bargello
La formella fu realizzata per il concorso (poi vinto) per la porta del Battistero di Firenze, così come quella di Filippo Brunelleschi (immagine in basso), conservata anch'essa presso il Bargello.



Isacco nelle tele di Caravaggio

Caravaggio dipinge la scena di Isacco che sta per essere immolato e viene salvato da un angelo, ma ha dipinto, molto probabilmente, anche un *Isacco salvato*, immagine insolita, ma che, nonostante le divergenze tra gli studiosi circa l'identificazione della tela, parrebbe essere sostenuta da diversi elementi.



Sacrificio di Isacco, 1603 c., Firenze, Galleria degli Uffizi



Il dipinto del 1602, conservato presso la Pinacoteca Capitolina di Roma, è stato oggetto di svariate identificazioni. Visto come un san Giovanni Battista giovane o un Frisso (personaggio mitologico), in realtà a parere di alcuni studiosi sarebbe un *Isacco salvato*. «La nudità del Battista in età non infantile sarebbe stata difficilmente accettata nel Seicento, e peraltro non risulta essere mai stata rappresentata, tranne che in una predella dipinta nel

1445 da Domenico Veneziano, che rappresenta il momento in cui il profeta, abbracciando la vita eremita nel deserto, si spoglia dei propri vestiti per indossare le pelli di cammello. Invece la nudità di Isacco, insieme al suo sorriso, appare pienamente giustificabile. Nelle Sacre Scritture, Isacco è letteralmente “il sorriso di Dio”. Isacco è nudo, perché, per mezzo di Abramo, viene offerto come vittima sacrificale, ma ride perché, in coerenza con il suo nome, Dio gli è stato favorevole, gli ha sorriso.

La catasta di legna, posta in basso a sinistra, sotto gli indumenti gettati, concorre al disvelamento del significato del dipinto. Con un esame più attento, è pure visibile, tra i ciocchi di legna, uno scintillio di fuoco, quasi l’inizio della pira dell’olocausto. Questo elemento concorre ad aumentare l’idea di immediatezza; qualcosa sembra essere cambiato in un istante, al passaggio dell’angelo. Nell’istante della liberazione esplose la gioia di Isacco, e tutta la sua identità è esaltata: egli è il sorriso di Dio. Il riso di Isacco nel dipinto capitolino, pertanto, può essere letto come la sequenza successiva all’urlo soffocato nel *Sacrificio di Isacco* degli Uffizi: le due tele, vicine per la composizione, per lo stile e per l’identità iconologica (non ultimo, anche per le dimensioni), rappresentano nella loro complementarietà la storia di Isacco. Mia Cinotti, in un suo saggio del 1983, suggeriva che il giovane modello fosse il medesimo per entrambe, cosicché la sequenza narrativa delle due opere non poggia sulla coincidenza occasionale, ma rimanda a una progettazione meditata e volontaria. Isacco, secondo la lettura cristiana della storia della salvezza, è simbolo di Cristo. Il suo sacrificio è immagine del sacrificio di Cristo sulla croce e la sua liberazione prefigura la Resurrezione. In questi termini, la storia di Isacco viene rielaborata dalla tradizione cristiana con particolare attenzione per un altro elemento, pure presente nella tela di Caravaggio, ovvero l’ariete che sostituirà Isacco nel sacrificio. Il giovane che ride, infatti, abbraccia inequivocabilmente un ariete. L’animale era interpretato nella tradizione patristica come allegoria di Cristo, più specificatamente di Cristo crocifisso. Va precisato, però, che, sebbene l’ariete alluda alla Passione, nell’iconografia tradizionale esso non accompagna mai il Battista, a cui viene affiancato un agnello, perché egli aveva riconosciuto in Cristo l’*Agnus Dei*. Se, dunque, Isacco è l’immagine della vita di Cristo e l’ariete è l’immagine della croce, allora, l’abbraccio dipinto da Caravaggio racconta come il sacrificio, attraverso la morte, produca la vita. Nella tela si possono notare altri elementi narrativi, ma al tempo stesso sottilmente simbolici, che riconducono alla storia di Isacco: le piante. Nell’oscurità dello sfondo è riconoscibile, in basso a destra, un esemplare di tasso barbasso, posto davanti a una piantaggine, mentre, in alto a destra, si può individuare una vite. Il tasso barbasso ha un preciso valore cristologico, in quanto allude alla Resurrezione come evento prefigurato nella salvezza di Isacco. Dunque, in coerenza con quanto detto, esso non è rappresentato fiorito, perché, all’interno della storia di Isacco, questa pianta viene a significare la prefigurazione dell’Incarnazione, colta – si potrebbe dire – nella sua promessa. A rinforzare questa interpretazione concorre la vite, in alto a destra, anch’essa priva dei grappoli che verranno in un altro tempo, quello del compimento delle Scritture, con l’avvento di Cristo. Tutti gli elementi, quindi, concorrono a identificare il giovane che ride, alzandosi da una pira, nudo, abbracciando un ariete, tra il tasso barbasso e la vite, proprio con Isacco, raffigurato nell’attimo che, curiosamente, nessun pittore ha mai rappresentato»¹⁶.

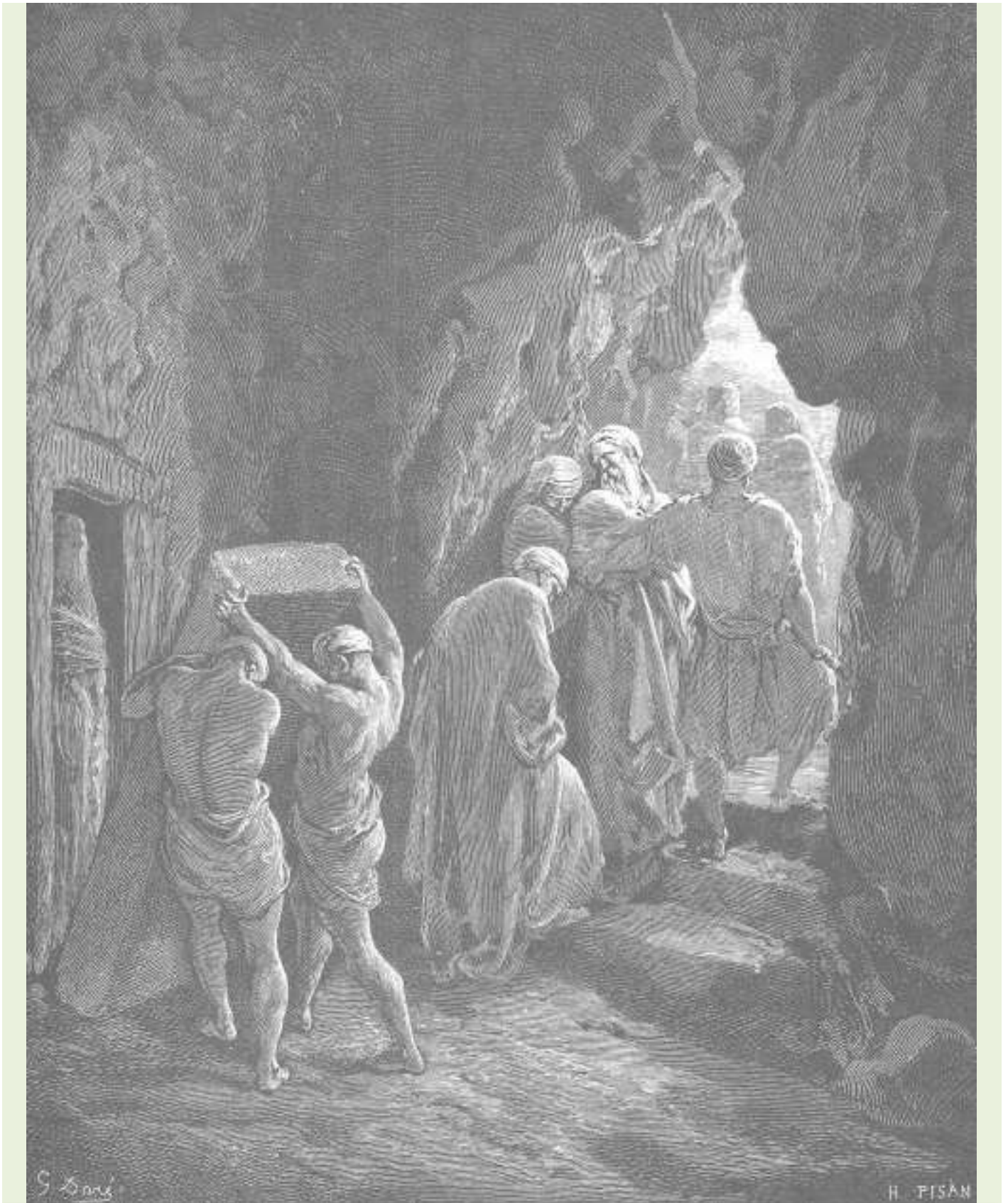
¹⁶ Rodolfo Papa, *Caravaggio. Lo stupore nell’arte*, Arsene Editrice, 2009, p. 146; 148-149; 152-153.

Gli anni della vita di Sara furono centoventisette: questi furono gli anni della vita di Sara. Sara morì a Kiriath-Arba, cioè Ebron, nella terra di Canaan, e Abramo venne a fare il lamento per Sara e a piangerla. Efron l'Ittita rispose ad Abramo, mentre lo ascoltavano gli Ittiti, quanti erano convenuti alla porta della sua città, e disse: «Ascolta me, piuttosto, mio signore: ti cedo il campo con la caverna che vi si trova, in presenza dei figli del mio popolo te la cedo: seppellisci il tuo morto». Così il campo di Efron, che era a Macpela, di fronte a Mamre, il campo e la caverna che vi si trovava e tutti gli alberi che erano dentro il campo e intorno al suo limite passarono in proprietà ad Abramo, alla presenza degli Ittiti, di quanti erano convenuti alla porta della città. Poi Abramo seppellì Sara, sua moglie, nella caverna del campo di Macpela di fronte a Mamre, cioè Ebron, nella terra di Canaan.

(Gn 23, 1-2; 10-11; 17-19)



Tom Lovell, *Abramo cammina dietro il corpo di Sara nella tomba nella caverna*, XX sec.



Gustave Doré, *La sepoltura di Sara*, 1866

L'intera durata della vita di Abramo fu di centosettantacinque anni. Poi Abramo spirò e morì in felice canizie, vecchio e sazio di giorni, e si riunì ai suoi antenati. Lo seppellirono i suoi figli, Isacco e Ismaele, nella caverna di Macpela, nel campo di Efron, figlio di Socar, l'Ittita, di fronte a Mamre. È appunto il campo che Abramo aveva comprato dagli Ittiti: ivi furono sepolti Abramo e sua moglie Sara.

(Gn 25, 7-10)



© Biblioteca Casanatense

Hans Sebald Beham (incisore), Georg Pencz (incisore), Etienne Delaulne (incisore), Scuola tedesca da Jost Amman (incisore), Jacob Gole (incisore), Barthel Beham (autore), Etienne Delaulne (incisore), *Sepoltura di Abramo*, Roma, Biblioteca Casanatense

BIBLIOGRAFIA

Dalle indicazioni bibliografiche sono esclusi, per ovvi motivi di spazio, i siti delle gallerie d'immagini e dei musei cui si è attinto per il reperimento delle illustrazioni. Sono invece indicati i libri e i siti preziosi per il materiale testuale in essi presente.

LIBRI E ALTRI SCRITTI

- ASIOLI Ferdinando, *Abramo e Sara nella reggia dei faraoni. Dipinto ad olio di Giovanni Muzzioli*, in *L'Esposizione triennale di Belle Arti ed Industrie nella provincia di Modena illustrata a cura della locale Società d'incoraggiamento per gli artisti*, Triennio 1873-1875.
- CHRISTIANSEN Keith, WALKER MANN Judith, *Orazio and Artemisia Gentileschi*, The Metropolitan Museum of Art New York, Yale University Press, 2001.
- CALDUCH-BENAGES Nuria (a cura), *Donne della Bibbia*, Vita e Pensiero, 2017.
- PAPA Rodolfo, *Caravaggio. Lo stupore nell'arte*, Arsenale Editrice, 2009.
- PINTO Vincenzo (a cura), LANGHBEHN August Julius, *Rembrandt come educatore, Free Ebrei*, 2013.
- LIEDTKE Walter, *Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art. Volume I and II*, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2007.
- SGARBI Vittorio, *Mattia Preti*, Rubettino, 2013.
- WÉNIN André, *Le scelte di Abramo. Lasciare il padre, lasciare andare il figlio*, EDB, 2016.

VIDEO

- SINCLAIR Clementine, SOOKE Alastair, *'Spellbinding' — A Rubens masterpiece up close*, Sito internet della casa d'aste Christies, <http://www.christies.com/features/Rubens-7448-3.aspx>

SITI WEB

- *Abraham at Sichem* (scheda dell'opera di Paulus Pietersz Potter), Sito internet della casa d'aste Sothebys, <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.25.html/2017/master-paintings-n09601>
- *Abraham dismissing Hagar and Ishmael* (scheda dell'opera di Rembrandt), Sito internet del Victoria and Albert Museum, <http://collections.vam.ac.uk/item/O81365/abraham-dismissing-hagar-and-ishmael-oil-painting-rembrandt-van-rijn/>
- *Abramo e Sara alla corte del faraone* (scheda dell'opera di Giovanni Muzzioli), Sito internet Patrimonio culturale dell'Emilia- Romagna, http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=179968
- *Abramo e Sara alla corte del faraone* (scheda dell'opera di Arcangelo Salvarani), Sito internet Patrimonio culturale dell'Emilia- Romagna, http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=142144

- *Agar, Ismaele e l'Angelo* (scheda dell'opera di Mattia Preti), Sito internet della Salomon & C Art Gallery, https://www.salamongallery.it/dipinti_opera.php?codice=89#.WV31cljyio2
- *Circumcision of Isaac* (scheda dell'opera), Sito internet del Victoria and Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O113331/circumcision-of-isaac-panel-abraham/>
- *God's Covenant with Abraham*, Sito internet dell'Emory Candler School of Theology http://www.pitts.emory.edu/dia/image_details.cfm?ID=112280
http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/pater/loadcard.do?id_card=142144
- *Hagar in the Wilderness* (scheda dell'opera di Camille Corot), Sito internet del Metropolitan Museum, <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/435962>
- *Human Drama and Psychological Insight: Ruben's Lot and His Daughters* (Adam Eaker), Sito internet del Metropolitan Museum di New York, <http://www.metmuseum.org/blogs/now-at-the-met/2017/rubens-lot-and-his-daughters>
- *I mosaici paleocristiani della navata centrale di Santa Maria Maggiore* (Andrea Lonardo), Sito internet del centro culturale Gli scritti, <http://www.gliscritti.it/blog/entry/1177>
- *La partenza di Abramo per Sichem* (scheda dell'opera), Sito internet Lombardia Beni culturali, <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede/1q030-00467/>
- *Lot and his Daughters* (scheda dell'opera di Orazio Gentileschi), Sito internet del Museo de Bellas Artes de Bilbao, <https://www.museobilbao.com/in/obras-maestras/orazio-gentileschi>
- *Lot e le sue figlie* (scheda dell'opera di Francesco Furini), Sito internet *Finestre sull'arte*, <https://www.finestresullarte.info/operadelgiorno/2013/129-francesco-furini-lot-e-le-sue-figlie.php#cookie-ok>
- *The Banishment of Hagar and Ishmael* (F. Holbeck), Scheda dell'opera, Sito internet del Visual Arts Data Service, <https://vads.ac.uk/large.php?uid=84695>
- *The Burning of Sodom (formerly "The Destruction of Sodom")*, scheda dell'opera, Sito internet del Met Museum, <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/435967>
- *The Meeting of Abraham and Melchizedek*, (scheda dell'opera di Rubens), Sito internet della National Gallery of Art, <https://www.nga.gov/collection/gallery/gg45/gg45-45640.html>
- *The Story of Abraham tapestries at Hampton Court*, Sito internet BBC, <http://www.bbc.co.uk/programmes/p02ghmjh/p02ghmfr>
- *Un Rubens in asta da Christie's a Londra per oltre 20 milioni di sterline* (articolo di Carlo Franza), Blog de *Il Giornale*, <http://blog.ilgiornale.it/franza/2016/03/15/un-rubens-in-asta-da-christies-a-londra-per-oltre-20-milioni-di-sterline/>
- *Voce Muzzioli, Giovanni*, Enciclopedia Telematica Treccani, [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-muzzioli_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-muzzioli_(Dizionario-Biografico)/)