

biblioteca

Collaboratori:

Edoardo Villata [e. v.]
 Ranieri Varese [r. v.]
 Gabriele Donati [g. d.]
 Lucia Longo [l. l.-e.]
 Giovanni De Girolamo [g. d.g.]
 Luca Pietro Nicoletti [l.p. n.]
 Maria Patti [m. p.]
 Paolo Bolpagni [p. b.]

La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci. Dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo, Roberta Barsanti, Gianluca Belli, Emanuela Ferretti, Cecilia Frosinini, a cura di, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2019, pp. XXIV-610, € 60,00

Ragioni di tempistica editoriale mi hanno impedito di tener conto di questo volume nella rassegna sulle pubblicazioni leonardesche del 2019 pubblicate in questa rivista. Data l'importanza del libro, è però bene darne almeno una veloce segnalazione.

Si tratta degli atti di un convegno svolto a Firenze e Vinci nel dicembre 2016: la varietà e la mole, anche quantitativa, dei contributi spiega il ritardo con cui essi hanno visto la luce, nello scorcio finale del quinto centenario della morte di Leonardo.

I primi tre contributi sono sostanzialmente di storia della storiografia, e ci fanno avvicinare al tema della Sala Grande del Palazzo Vecchio di Firenze, sede del governo repubblicano e poi salone di rappresentanza del duca Cosimo, famosa per le sue dimensioni monumentali, per le perdute decorazioni lignee e per l'attuale, imponente sistemazione vasariana, ma ancor più per essere la sede deputata delle due grandi opere mancanti di Leonardo e Michelangelo, gli abortiti dipinti murali raffiguranti rispettivamente la Battaglia di Anghiari e la Battaglia di Cascina.

Emanuela Ferretti svolge quindi un denso *excursus* critico sulla letteratura relativa al Salone, naturalmente attribuendo il giusto peso ai fondamentali lavori di Johannes Wilde del 1944, scritto in esilio e lontano dal manufatto e dagli archivi, e di Nicolai Rubinstein, il cui libro su Palazzo Vecchio apparve nel 1995. Si tratta delle due ricostruzioni della fisionomia del Salone risultate più autorevoli e destinate a influenzare profondamente gli studi successivi: ne trattano in dettaglio (regalando piccole monografie sui loro autori) Bruce Edelstein e Giovanni Ciappelli.

Segue una lunga sezione del volume specificamente dedicata alle constatazioni materiali. Si comincia con un riesame delle fonti (Veronica Vestri) e con un rendiconto delle risultanze archeologiche (Monica Salvini, Susanna Bianchi, Paolo Lelli, Valeria Montanarini, Riccardo Santoni, Pasquino Pallecchi). La *facies* medievale del Palazzo e dei suoi spazi interni è indagata anche da altri punti di vista: la stratigrafia dei materiali connessa alle evidenze documentarie (Marco Frati), l'indagine sui locali della Dogana, sopra i quali la Sala Grande fu costruita nel XV secolo (Gianluca Belli).

Si passa quindi, secondo un procedimento di progressivo avvicinamento, a esaminare sulla base dei documenti ma anche delle non numerose rimanenze, l'edificazione e la decorazione della Sala Grande nel 1496, a opera di Simone del Pollaiuolo detto il Cro-

naca, e di Francesco di Domenico detto il Monciatto (Riccardo Pacciani); per la storia dell'arte è importante il contributo di Marco Collareta, che propone di riconoscere nelle spalliere lignee intagliate della Sacrestia di Santa Croce un resto di quelle, celebrate ai suoi tempi ma distrutte alla caduta della Repubblica nel 1512, realizzate da Leonardo del Tasso e altri legnaioli.

L'esame dell'originaria Sala Grande non può prescindere, prima ancora che dal suo ispiratore Gerolamo Savonarola, dall'effettivo committente, l'ambizioso gonfaloniere a vita Pietro Soderini, non immune da sospetti di finalità apertamente autocratiche: di lui vengono ben sottolineati (da Nicoletta Marcelli e Amedeo Belluzzi) la cultura letteraria, i gusti figurativi, e persino il probabile ruolo di ideatore del programma iconografico della Sala Grande, ma anche l'ambiguità politica.

Prima di addentrarsi nell'ultima parte, specificamente dedicata alla *Battaglia di Anghiari*, il volume si sofferma ancora, grazie a Francesca Funis, Giorgio Caselli e Francesca Bosco, sugli aspetti tecnici e costruttivi ma anche iconografici degli interventi vasariani, che tuttora delineano la *facies* del grande ambiente.

L'ultima sezione del libro si inoltra nella discussione sulla *Battaglia di Anghiari* (e di riflesso anche su quella michelangiolesca di Cascina). Marco Campigli ripercorre, alla luce della documentazione esistente, le vicende note del cartone leonardesco, aderendo all'ipotesi di Carmen Bambach, secondo cui Leonardo realizzò due cartoni: uno 'finito', e colorato, realizzato su carta di alta qualità; l'altro, non unitario ma diviso in maneggevoli sezioni, puramente d'uso, in vista del trasferimento su muro della composizione: la letteratura cinquecentesca sulla Battaglia si riferirebbe non a una porzione di pittura effettivamente eseguita, ma al primo

La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci

Dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo



Leo S. Olschki
MMXIX

dei due cartoni (una chiave di lettura portata compattamente e coerentemente avanti da tutti gli autori 'leonardeschi' del volume in oggetto. Leonardo eseguì il grande cartone nella Sala del Papa in Santa Maria Novella, dove rimase fino al 1515, data dopo la quale le notizie appaiono molto più incerte.

Roberta Barsanti presenta la più ampia casistica di copie e derivazioni finora messa insieme, mentre Marco Ruffini analizza una lettera di Anton Francesco Doni ad Alberto Lollio del 17 agosto 1549, in cui si raccomanda la visita a «un pezzo di battaglia di Leonardo da Vinci», che, sulla scorta di fonti settecentesche quale Giovanni Gaetano Bottari, viene identificato col cartone.

Infine segue una parte più squisitamente tecnica: sulle tecniche pittoriche verosimilmente utilizzate (o vagheggiate) da Leonardo, in confronto a quelle effettivamente adoperate per l'*Ultima Cena* (Mauro Matteini); sulle accidentate e discutibili – soprattutto quelle più recenti – indagini tese a ritrovare presunti resti della pittura murale leonardesca (Massimiliano Pieraccini); sulle indagini non invasive sulle murature della Sala Grande (Massimo Coli con Marta Castellini e Lorenzo Innocenti).

Il libro si chiude con il denso saggio di Roberto Bellucci e Cecilia Frosinini, che ripercorrono tutta la documentazione esistente alla luce delle loro affilate competenze tecniche. Di particolare rilevanza l'osservazione secondo cui i materiali forniti a Leonardo come da documentazione esistente, invero piuttosto capillare, sembrerebbero effettivamente più adatti a trattamenti sulla carta che alle esigenze di una pittura murale; anche i materiali relativi alla 'pece greca' sarebbero serviti per la fabbricazione di un peculiare intonaco, e non per l'esecuzione pittorica. La tesi, cui si giunge grazie alla preparazione fornita dai molti materiali offerti dai contributi precedenti, è suggestiva e convincente. Ma non si può dimenticare che fonti sostanzialmente coeve come Bartolomeo Cerretani («*L*ionardo da Vinci [...] cominciò a dipingere la Sala del Consiglio») e Antonio Billi («comminciò a mettere in opera nella sala del Consiglio») paiono riferirsi esplicitamente quantomeno a un inizio di pittura, e che anche le migliori copie antiche (la cosiddetta *Tavola Doria* e la copia di Palazzo Vecchio a Firenze) sembrerebbero anch'esse basate piuttosto su un dipinto, ancorché frammentario, piuttosto che su un cartone. Che poi oggi si possa sperare di trovare ancora qualcosa, è ben altro discorso, da accantonare definitivamente.

[e. v.]

Sul filo di Raffaello. Impresa e fortuna nell'arte dell'arazzo, Anna Cerboni Baiardi, Nello Grazzini, a cura di, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 21 maggio – 12 settembre 2021), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2021, pp. 304, € 34,00

La celebrazione delle ricorrenze corre sempre il rischio, quando va bene, di divulgare lo stato degli studi e *topoi* critici non verificati. Per fortuna non è questo il caso dell'esposizione, e del catalogo che ne raccoglie gli esiti, organizzata in Urbino e dedicata al tema, poco percorso, di Raffaello che progetta arazzi e alla fortuna dei temi raffaelleschi nelle manifatture che arazzi producono. Analisi e acquisizioni critiche innovative che arricchiscono in maniera significativa il panorama culturale.

La decisione di allestire l'esposizione nell'ampio ma difficile spazio del Salone del Trono nel Palazzo Ducale è stata un coraggioso modo di affrontare un problema non semplice. Cessata la funzione di rappresentanza il grandioso ambiente è stato spesso ridotto a memoria di un passato irrecuperabile o a generico folclore turistico. Non so se la scelta è stata voluta e consapevole o determinata da avvenimenti esterni; l'opzione di riunire il cospicuo gruppo di 'panni' in un unico e simbolico sito aggiunge conoscenza e testimonia competenza. Catalogo e presenza fisica delle opere si integrano: la magnificenza degli arazzi accresce il significato del salone senza negare il passato. Alle opere nulla si aggiunge. È un inserto, nel percorso della Galleria Nazionale, che ne enfatizza le potenzialità senza turbare l'impianto generale. Il catalogo è l'obligato e necessario passaggio per contestualizzare l'attività di Raffaello, le richieste e la produzione delle manifatture. I saggi e le schede coprono ogni lacuna ed esauriscono ogni curiosità.

Il primo momento è l'articolata visione della sala, la scansione degli spazi, il protagonismo delle opere. Il secondo è, attraverso i saggi e le schede in catalogo, strumento per ripercorrere ragioni e motivazioni.

Un esempio lodevole di collaborazione fra l'Università degli Studi di Urbino e la Direzione della Galleria Nazionale delle Marche. Possibile per la generosa disponibilità al prestito dei Musei Vaticani e del Mobilier National nelle sue varie sedi.

I saggi dei due curatori, Anna Cerboni Baiardi (pp. 13-43) e Nello Forti Grazzini (in collaborazione con Maria Taboga, pp. 169-183), sono la struttura portante entro la quale si inseriscono gli altri contributi. Un percorso affascinante: a fianco del protagonista Raffaello appaiono numerosi comprimari, dai pittori Giovan France-



sco Penni e Giulio Romano, agli arazzieri Pieter van Aelst e Daniel e Antoon Bombergen, da Charles Le Brun a François Michel Le Tellier marchese di Louvois. Papi come Leone X, re come Francesco I di Francia o Edoardo VIII d'Inghilterra. Molto di più si scopre leggendo le pagine del catalogo.

La serie dedicata agli *Atti degli Apostoli* diviene paradigmatica. Anna Baiardi sottolinea che «la progettazione degli arazzi avviene dunque in questo clima di formidabile lavoro mentale e di massima attenzione alla 'forma della Roma millenaria'» (p. 14). Aggiunge: «Se negli *Atti degli Apostoli* la dimensione classica si esprime negli equilibri armoniosi, nei contesti, nei gesti eloquenti che manifestano la dignità morale di una tradizione antica, nelle *Grottesche* prevale l'aspetto archeologico del dettaglio, l'esibizione compiaciuta della varietà figurativa del paganesimo, per arazzi pensati in collocazioni meno impegnative rispetto alla Cappella Sistina» (p. 30).

Nello Forti Grazzini rinvia al generale *corpus* in questa occasione ricostruito.

«Un resoconto completo degli arazzi europei ripresi da modelli di Raffaello dall'inizio del XVI secolo quando visse e fu attivo l'artista fino a oggi, oltre a comprendere i parati disegnati da Sanzio e allievi come tali e poi i grandi paramenti parietali copiati dai suoi affreschi, deve necessariamente includere le repliche intessute tratte dai suoi dipinti su tavola o su tela, i suoi disegni, le incisioni copiate dai suoi prototipi, i progetti figurativi dei suoi più stretti collaboratori attivi sotto il suo influsso. Si tratta di una produzione episodica e non organica; opere di questo tipo, di misure medie e piccole, sono state infatti eseguite da varie manifatture europee in momenti diversi. Tali riprese hanno sempre espresso inevitabilmente una sperticata ammirazione nei confronti di Raffaello e avevano come presupposto la disponibilità di una o più opere dell'Urbinate da cui trarre un cartone che l'arazziere avrebbe utilizzato come modello» (p. 169).

Affascinante e sollecitante è il tema delle bordure, le cornici entro le quali si collocano le raffigurazioni. La loro realizzazione non è condizionata dai modelli; intervengono la committenza, le abitudini e consuetudini della bottega, sono modo di inquadramento e partecipazione critica, occasione di riconoscibilità. È il rapporto del mondo contemporaneo con le immagini di Raffaello, è la sua attualizzazione e considerazione.

È impossibile dare analitico resoconto dei contributi, tutti importanti e necessari, che approfondiscono singoli temi e problemi. Ci limitiamo a elencarli. Alessandra Rodolfo, *Raffaello e gli arazzi dei Papi. L'inizio di una nuova avventura* (pp. 45-61); Lucia Meoni, *Le commissioni mediche di arazzi nel XV secolo. La tradizione familiare nelle serie vaticane* (pp. 63-73); Ana Debenedetti, *I cartoni raffaelleschi per gli arazzi della Sistina e la loro eredità in*

Gran Bretagna (pp. 75-85); Guy Delmarcel, *Le repliche della Scuola Vecchia. Una sintesi* (pp. 87-95); Jean Vittet, *Nell'orbita di Raffaello: le 'Grotte' di Leone X* (pp. 97-103); Luisa Capodiecì, *Raffaello nell'ordito d'arte del re Francesco I* (pp. 105-115); Pascal François Bertrand, *La Francia, Raffaello e gli arazzi* (pp. 117-133); Morgane Lucquet Laforgue, *Raffaello e i Gobelins: un itinerario nelle collezioni del Mobilier National* (pp. 135-167). Un bell'esempio di commemorazione. [r. v.]

Fabian Pius Huber, *»Mut zu prächtigen Dingen« Die Theatinerkirche in München*, Kunstverlag Josef Fink, Lindenberg i. Allgäu 2019, pp. 440, € 39,00.

Esce in confezione elegante e preziosa presso l'editore Josef Fink di Lindenberg im Allgäu (2019) lo studio monografico di Fabian Pius Huber dedicato alla chiesa dei teatini a Monaco di Baviera, un capolavoro dell'arte barocca che svolge un ruolo di primo piano nell'evoluzione architettonica d'oltralpe nel secolo XVII, alla luce delle disposizioni liturgiche post-tridentine che plasmarono il rinnovamento strutturale e decorativo dei luoghi di culto nei territori tedeschi dell'Età moderna. Frutto di una ricerca perseguita nel tempo con rigore e acutezza scientifica, il volume è dotato di un ricco apparato illustrativo e vanta un titolo ambizioso – *Mut zum prächtigen Dingen* – allusivo alla forza d'animo necessaria per ottenere risultati splendidi. Ai dubbi del padre teatino Stefano Pepe circa i costi esosi dell'edificio in programma nel 1662, Ferdinand Maria von Wittelsbach (1636-1676), elettore di Baviera e sposo di Enrichetta Adelaide di Savoia (dal 1651), rispose, infatti, che «bisognava haver animo à cosa magnifiche, e non mirar a alcune spesa» (pp. 16, 24, 127, 186, nota 29). Nell'audacia per la magnificenza si palesa anche il sogno e l'intento della principessa Enrichetta Adelaide di edificare una chiesa votiva quale segno di ringraziamento per la nascita dell'erede Max Emanuel (1662), per glorificare Iddio e l'ordine religioso da lei introdotto a Monaco, la committenza, sé stessa e la Corte. Eretta di fronte alla Residenza e dotata di cripta per ospitare le tombe del casato quale mausoleo dinastico e celebrativo dei Wittelsbach nell'Europa cattolica, in linea con la Casa d'Asburgo, i Borboni e i Savoia, la chiesa sarebbe dovuta apparire «degnà della sua Religione, che è la prima del Mondo, e poi anche devesi consideràr chi la fa» (p. 186). La Theatinerkirche doveva eccellere sulle altre in città, risplendere anche sul San Michele dei padri gesuiti e coinvolgere artisti italiani, architetti (Agostino Barelli di Bologna ed Enrico Zuccalli dai Grigioni), scultori, stuccatori e maestri di muro (Carlo Brentano-Moretti, Prospero Brenni, Lorenzo Perti di Como, Giovanni Brenni, Nicolò Perti). Si richiedevano proporzioni romane,

nel rispetto dello schema della chiesa madre dell'ordine dei teatini a Roma, Sant'Andrea della Valle: a nave unica, con cappelle laterali sovrastate da cupole, transetto appena accennato e cupola sulla crociera. L'esterno è caratterizzato da una larga facciata mediana a due piani che, con ampie volute di raccordo si unisce al verticalismo nordico delle due torri culminanti con cupole di gusto rococò. Gli elementi rococò della facciata si devono all'intervento di François Cuvilliés il Vecchio e il Giovane dopo la metà del secolo XVIII (1756-1769).

Il volume si dispiega in sedici capitoli con paragrafi specialistici, tutti stimolanti e impossibili da ripercorrere singolarmente in modo appropriato. Il primo capitolo, dedicato alla committenza, si sofferma sulla biografia di Enrichetta Adelaide di Savoia e di Ferdinando Maria di Baviera, mettendo in luce nuovi dettagli circa gli intenti politici dell'elettore (pp. 27-42). Segue un capitolo (pp. 43-66) sui padri teatini incen-



trato – a partire dalla figura di san Gaetano da Thiene fondatore dell'ordine, eletto a patrono della Baviera nel 1672 – sul loro insediamento a Monaco nel 1662, ma anche sulla dipartenza di alcuni padri dalla Baviera per fondare a Praga (1666) e a Salisburgo (1686) nuove congregazioni dell'ordine, favorite dal sostegno di Ferdinando Maria di Wittelsbach e dell'imperatore Leopoldo I. Merita attenzione il paragrafo relativo ai padri Girolamo Meazza e Antonio Spinelli, che annotarono in forma di diario (1673-1700) i principali avvenimenti di corte alla metà del secolo XVII, quindi, le vicende costruttive e decorative della chiesa. Oriundo di Padova e confessore spirituale di Enrichetta Adelaide, lo Spinelli era uomo di vasta cultura e raro talento per le arti, arrivato a Monaco per collaborare e presiedere ai lavori della chiesa.

Il terzo corposo capitolo (pp. 67-98) inquadra una panoramica dell'architettura italiana nel secolo XVI, che ricevette linfa dalle memorie dell'antichità classica e, alla luce della rinascita, ebbe un ruolo fondante per la diffusione della cultura architettonico-figurativa dell'ordine teatino e per la ricezione dell'arte italiana alla corte di Baviera dal Cinquecento alla guerra dei Trent'anni. Il tema si focalizza sull'arte edificatoria, fondata sullo schema della chiesa eretta su pianta a croce con cappelle laterali, nel rispetto dei dettami del concilio tridentino. Esemplata sullo schema gesuitico del Gesù a Roma e su quello di San Michele a Monaco, nonché sulla cappella di San Ruperto e San Virgilio a Salisburgo, la chiesa dei teatini a Monaco si differenzia sensibilmente e con tono più moderno dalla chiesa a pilastri murali tipica dell'Età tardogotica nella Germania meridionale.

Le pagine seguenti (capp. IV e V, pp. 99-120) illustrano il complesso di fabbricati a ridosso della porta medioevale di Schwabing (visibile nel modello ligneo della città eseguito da Jacob Sandtner nel 1570 circa) che fu acquisito per realizzare il convento e la chiesa dei teatini, oggi integrata nella piazza ottocentesca dell'Odeon (Odeonsplatz). Un lungo capitolo, il sesto (pp. 121-198), illustra con nuovi dati e utili precisazioni, la prima fase edificatoria della chiesa e il ruolo di primissimo piano dell'architetto Agostino Barelli di Bologna, attivo a Monaco negli anni 1661-1674.

Huber (p. 145) s'interroga e ragiona sulla tipologia architettonica della Theatinerkirche e sulle sue radici culturali, segnala la partecipazione di Barelli al progetto della chiesa dedicata ai Santi Bartolomeo e Gaetano a Bologna prima della sua partenza per la Baviera. Argomenta con acume sulle strutture e le forme edilizie con cui la chiesa è stata descritta: basilica dotata di cupola (Heym 1984, p. 32), chiesa ad aula unica con vani laterali (Schütz 2000, p. 67), edificio su pianta a croce con cupola sulla crociera (Habel 2009, p. 1125), chiesa a pilastri murali (Kaiser 2010, p. 8). Sono termini e definizioni che restituiscono al lettore la fisionomia della struttura in modo parziale e non sempre convincente. Huber esamina tali interpretazioni e puntualizza sul tema della pianta a croce e sul motivo dei vani laterali cupolati, che la scrivente chiamerebbe 'cappelle' per la loro funzione e perché imitano quelle del Vignola nel Gesù a Roma. Viene in mente a proposito la lettera del cardinale Alessandro Farnese indirizzata al Vignola nel 1568: «sia la chiesa non di tre navate, ma di una sola con tre cappelle da una banda et da l'altra [...] et che si habbia a coprìr di volta et non altramente». Huber precisa, infine, quanto sia stato rispettato il prototipo romano di Sant'Andrea della Valle, caro alla committenza e all'ordine teatino, nonché la presenza o la percezione, nel complesso monacense, di un linguaggio formale pro-

prio di altre architetture contemporanee e le motivazioni che condussero alle scelte individuate. Evidenzia affinità architettoniche tra la Theatinerkirche e la chiesa gesuitica di Santa Lucia a Bologna, caratterizzata da uno schema conforme a quello del Gesù a Roma, con pianta ad aula unica su croce latina e cappelle laterali cupolate, cupola sulla crociera e transetto poco sporgente dai fianchi della costruzione.

Segue il capitolo (cap. VII, pp. 199-240) dedicato alla seconda fase edilizia del complesso, con importanti precisazioni sull'attività (1674-1692) dell'architetto Enrico Zuccalli che era subentrato al Barelli. Giunto a Monaco da Roma nel 1671 (non nel 1668), egli fu nominato architetto di corte nel 1673 con valore retroattivo nel 1672, impegnato nella progettazione della facciata a due torri e della cupola. Si evidenzia anche il ruolo svolto dall'architetto Giovanni Antonio Viscardi, che proveniva, come Zuccalli, dal Canton dei Grigioni.

La terza fase edilizia interessa la facciata e il coronamento dei campanili (cap. VIII, pp. 241-260). Si colloca dopo la metà del secolo XVIII, quando viene incaricato l'architetto di corte, il francese François Cuvillies il Vecchio, di ultimare, insieme al figlio, la facciata della chiesa, all'epoca del principe elettore Max Joseph III. Ai Cuvillies si deve, dunque, il prospetto tardobarocco dell'edificio.

Il nono capitolo (pp. 261-298) riguarda la raffinata decorazione a stucco dell'interno della chiesa: si evolve in giocosi girali d'acanto, palmette e fiori in boccio, piccoli frutti ove spicca la mela granata, angioletti e putti entro riquadri ornamentali, bassorilievi, sculture e figurette, opera di maestranze delle terre comasche. È il frutto di un piano iconografico unitario che si deve ad Agostino Barelli e non a Enrico Zuccalli, come osserva Huber (p. 275). Il capitolo successivo (pp. 299-346), riguarda l'arredo scultoreo-pittorico che dona preziosità agli altari e alle cappelle, con particolare attenzione all'arredo della zona absidale con l'altare maggiore, che a seguito delle distruzioni occorse nell'ultima guerra solo di recente ha potuto essere riproposta in assetto provvisorio e diverso dall'originale, che qui è impossibile ripresentare, in attesa di una nuova rivisitazione. I restanti capitoli riguardano le due sagrestie e la cripta (cap. XI, pp. 347-359), il complesso conventuale (cap. XII, pp. 360-374) e la ricognizione dell'edificio in rapporto alle architetture contemporanee nella Germania meridionale (cap. XIII, pp. 375-386). A conclusione seguono una postfazione al volume, l'appendice documentaria e l'apparato bibliografico e l'indice dei nomi (capp. XIV-XVI, pp. 387-440).

Dalle pagine dell'autore, redatte con linguaggio appassionato, emerge con chiarezza l'immagine della chiesa dei teatini, ad aula unica su pianta a croce latina, dotata di

vani laterali cupolati, cupola sulla crociera e transetto poco sporgente dai fianchi della costruzione, nel rispetto di una tipologia che vede l'innesto del motivo a pilastri murali, di gusto tardogotico bavarese (Abbazia di San Quirino a Tegernsee, Abbazia di San Benedetto a Benediktbeuren, Abbazia benedettina a Mellersdorf, Duomo di Santo Stefano a Passavia), nella struttura ad aula unica di tradizione italiana. Huber si sofferma a investigare sulle motivazioni che condussero alla fusione di uno schema a pilastri murali transalpino, idoneo a realizzare uno spazio ampio e unitario, con una struttura che trova le sue radici nel tardo Cinquecento italiano. Segnala la presenza significativa in Ferdinando Maria dell'eredità culturale lasciata da Massimiliano I e dalla consorte Maria Anna d'Austria, in una *texture* di grande rilievo, aperta alle novità e alle sollecitazioni artistiche italiane. Alla corte bavarese, vera roccaforte spirituale del cattolicesimo, la chiesa votiva dei padri teatini, s'impone quale monumento barocco di straordinaria efficacia non solo per l'architettura della stagione controriformista, ma anche per l'apparato plastico e il patrimonio pittorico con cui si contraddistingue. L'indagine di Huber s'inserisce con autorevolezza nel contesto culturale e figurativo della Germania meridionale nel Seicento, con impulsi di grande interesse per il dibattito internazionale sulle problematiche inerenti all'architettura e alla decorazione barocca. L'accurata disamina del materiale documentario e la ricognizione delle fonti conservate negli archivi della Baviera, di Bologna e di Roma – piante e disegni, preventivi di costo, commesse e quietanze, la corrispondenza e i diari dei padri teatini – hanno permesso all'autore di apportare opportune rettifiche e nuovi dettagli sulla committenza e sulle maestranze, sul complesso architettonico e sull'arredo scultoreo-decorativo dell'edificio.

Sulle tele dipinte a corredo degli altari eseguite per la maggior parte da artisti veneti del Seicento, come Antonio Zanchi, Pietro Liberi o Antonio Domenico Triva, a testimonianza della fortuna della pittura veneziana nel contesto del collezionismo dei Wittelsbach, informa anche il bel saggio di Alice Collavin (*Pittura veneziana del Seicento nella Theatinerkirche di Monaco di Baviera*, in «Paragone», 68, 2017, pp. 3-29) che si chiude con l'immagine della Theatinerkirche quale prestigioso Pantheon d'Oltralpe della pittura veneziana.

Nonostante ci si sia limitati a una descrizione sommaria e schematica di un impegno d'indagine e riflessione in realtà amplissimo e responsabile, resta da aggiungere che l'opera di Huber è molto più apprezzabile per la coerente impostazione metodologica, capace di restituire, in termini suggestivi e stimolanti, il quadro variegato e complesso di un cantiere barocco di eccellenza nella Germania meridionale, la fervida espres-

sione di un proficuo scambio artistico e culturale tra le diverse anime del nord e sud. Huber focalizza l'attenzione sul contesto storico-geografico, sociale, politico e religioso in cui la chiesa dei teatini a Monaco ha preso vita, per comprendere appieno il valore dell'opera d'arte, percepita non solo come un'emergenza monumentale e figurativa, ma come un *Gesamtkunstwerk* che rientra nella gamma delle testimonianze storiche, in grado di tradurre, con l'immediatezza di nessun altro linguaggio espressivo e valicando i limiti della comunicazione verbale e scritta, gli ideali di un'epoca, i costumi e la cultura di una società.

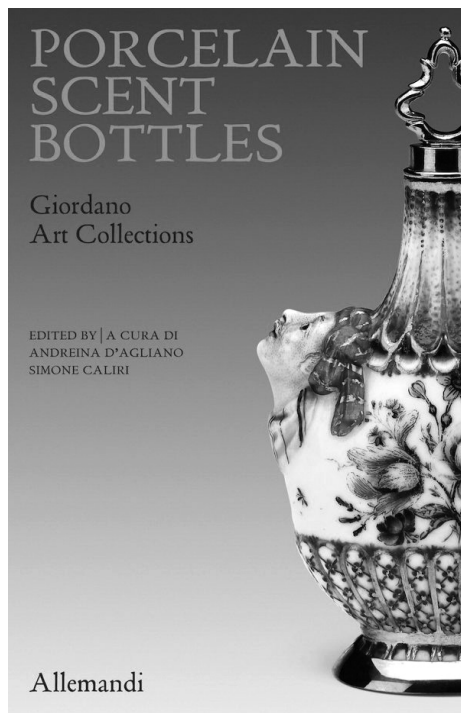
[l. l.-e.]

Porcelain Scents Bottles. La Collezione Giordano, Andreina d'Agliano, Simone Caliri, a cura di, Allemandi, Torino 2020, pp. 368, € 120,00

Padroneggiare una disciplina sino ad abbracciarla completamente da ogni punto di vista – artistico, storico, geografico, tecnico, collezionistico – non è un dono riservato a tutti. Andreina d'Agliano, signora degli studi sulla storia della porcellana europea del Settecento, è tra le (poche) studiose in grado di offrire sintesi chiarissime e grandiose della prediletta e aristocratica materia. Lo ha fatto anche di recente, licenziando un sontuoso volume uscito per i torchi della torinese Allemandi: un catalogo gremito e meticoloso, splendidamente illustrato, dedicato esclusivamente ai flaconi portaprofumo in porcellana prodotti nel corso del XVIII secolo da alcune delle più importanti manifatture europee. Un'impresa del genere, che approfondisce in maniera unitaria un tema mai trattato in modo particolareggiato e completo, era un'operazione che non veniva affrontata da tempo. Ora l'occasione per radunare scientificamente le più aggiornate conoscenze sull'argomento è offerta dallo studio sistematico della raccolta privata di un mercante e collezionista di gran mestiere che si chiama Gianni Giordano, composta da oltre un centinaio di rare boccette in porcellana, acquistate nell'arco di una decina d'anni (la prima scintilla è del 2007). Una collezione coi fiocchi, quella Giordano, paragonabile per prestigio e vastità a note raccolte museali, come la Untermyer Collection del Metropolitan Museum of Art di New York o le *scents bottles*, per lo più inglesi, del Gardiner Museum di Toronto. E in effetti il singolarissimo universo della collezione Giordano ha in comune con questi due nuclei d'oltreoceano la prerogativa di avere flaconi in porcellana che abbracciano una panoramica a tutto tondo delle maggiori manifatture settecentesche, sedici per l'esattezza, in prevalenza anglo-sassoni e italiane. Assenti d'eccezione le fabbriche francesi, se si omettono alcuni esemplari di Samson. Il fatto, inoltre, che nelle schede di catalogo compaia, ove

possibile, la voce «oggetti simili», ovvero il rimando alla parentela con manufatti analoghi citati in letteratura o custoditi in altre raccolte, comprova che quelli della collezione Giordano sono degli autentici pezzi da novanta, degni di vetrine internazionali.

Il libro-catalogo, per il quale è stata arruolata una selezionata platea di intenditori, è curato dalla d'Agliano assieme a Simone Caliri, storico dell'arte, curatore e *art advisor* presso le collezioni Giordano. La scansione del materiale per manifatture, quindi per aree geografiche, sostiene e facilita l'esercizio del confronto; ogni capitolo è scortato da agili saggi introduttivi, dedicati alle varie produzioni. A Barbara Beaucamp-Markowsky, già autrice di lavori fondamentali sulla storia della porcellana specie tedesca, il compito di immettere il lettore nella vicenda: sollevandosi da terra come un drone, la studiosa compie in poche righe un volo tra gli effluvi della storia, dall'Egitto dei faraoni e poi verso ponente, lungo il bacino del Mediterraneo, dalla civiltà greca a quella romana, volteggiando tra la cronaca (il medico persiano Avicenna sarebbe stato il primo ad estrarre l'olio essenziale di rosa) e la favola (alla monaca tedesca Ildegarda, badessa di Bingen, viene attribuita 'l'acqua di lavanda'). Poi il drone si abbassa per illustrare le mode delle corti dell'Età moderna e visitare Grasse, in Provenza, fin dal Seicento cuore della profumeria europea. Esaurito il resoconto storico-geografico, Beaucamp-Markowsky approfondisce alcuni aspetti fondamentali legati alle modalità di conservazione delle sostanze odorose: se solide, venivano custodite in boccette dei sali, come gioielli; se oleose, in vasetti dai beccucci piuttosto larghi. Con l'esplosione, a partire dal XVII secolo, della moda delle fragranze liquide così come le conosciamo oggi, si resero necessari nuovi flaconi, più piccoli e con aperture strette e ben richiudibili per evitare che le essenze volatili svanissero, perdendo il loro aroma. A questo proposito occorre notare come la foggia più ricorrente dei contenitori portaprofumo fu, già durante la stagione barocca, quella a guisa di fiasca da pellegrino rinascimentale, con la pancia schiacciata e il collo lungo. Per la loro realizzazione venivano utilizzati materiali preziosi come il cristallo di rocca, il vetro rosso rubino, l'ambra e l'avorio, variamente montati con oro e argento, fino a quando in Sassonia, agli albori del XVIII secolo, per la prima volta in Occidente viene riprodotta la porcellana dura, di ben più antica origine estremo-orientale. Impermeabile, plasmabile e da dipingere a piacimento, l'oro bianco ottenuto a Meissen conosce fin da subito uno sviluppo tecnico e artistico impensabilmente repentino. Fecero così la loro comparsa flaconi di delicata bellezza, vere e proprie sculture *en miniature* capaci di accendere la miccia narcisistica di un secolo e poi divenuti col tempo ricercatissimi oggetti da *connaiss-*



seur. Nel volume, la trionfale parata di sciercherie settecentesche si apre con una vera primizia di Meissen, un eccezionale flacone a forma di fiasca da pellegrino rinascimentale, con il corpo panciuto, lucidato e brillante; realizzata in *grès* polito di Böttger, la boccetta rientra nella primissima produzione della manifattura sassone, durante la direzione di Johann Friedrich Böttger. La fiaschetta successiva, della medesima forma, è in porcellana bianca smaltata e costituisce uno dei primissimi esempi, come scrive Beaucamp-Markowsky, dell'ingresso della porcellana dura di schiatta europea «nel mondo affettato delle galanterie»; una sottile precisazione in campo attributivo ha permesso di correggere il tiro e sottrarre l'esemplare dalla produzione viennese di Du Paquier, come era stato venduto, a favore di un'assegnazione alla manifattura sassone. Sinuosi cartigli ed esuberanti ghirigori dorati contraddistinguono le forme più squisitamente *rocaille*, adottate a Meissen dal quarto decennio del Settecento, come ben documenta il flacone piriforme decorato sui due lati principali da scene policrome di battaglie tratte da incisioni di Georg Philipp Rugendas (cat. 12). Il «grande culto delle piccole cose» tocca vertici di bizzarria e capriccio alla metà del secolo, periodo di massimo splendore dell'arte plastica in porcellana, quando i modellatori attinsero a piene mani dal repertorio rococò contemporaneo per la realizzazione di stravaganti miniature: pavoni, pappagalli e scimmie esotiche, frutti succosi come ciliegie e fichi, Arlecchini e Colombine variopinti, perfino monaci colti in atteggiamenti poco ortodossi, furono utilizzati in modo fantasioso come incredibili flaconi zoomorfi, fitomorfi e antropomorfi. Seguire l'eccitante creatività di fogge e decori delle boccette portaprofumo consente di

sbirciare da un osservatorio angolato, e perciò originalissimo, nelle pieghe più leziose del secolo, tra *boudoirs*, balli e mascherate a corte. Al pari di scatole da tabacco e pomi da bastone, *nécessaire* da cucito e astucci, anche le *snuff bottles* rispondono al gusto tutto settecentesco per il frivolo e l'effimero; oggetti minuti in grado però di racchiudere la vanità di un'intera epoca, caricandosi infine dell'onere di restituirne il simulacro. Proprio all'insula maggiore delle galanterie, di cui i flaconi portaprofumo costituiscono una precisa articolazione, dedica il suo contributo Andreina d'Agliano, che approda alla corte medicea nella prima metà del Settecento, quando il legame tra arte, società – o per meglio dire socialità – farmacopea e distillazione era in continua interferenza e con trabocamenti costanti. Stupendamente omogeneo è l'insieme delle boccette da acqua odorosa della Manifattura Ginori di Doccia, dalla forma di fiaschette da pellegrino rinascimentale già in uso a Meissen; il profilo di una di queste, con due teste di turchi inturbantati ai lati, si staglia sulla copertina del volume (cat. 41). Ginoriano è anche un esemplare più antico, di foggia rettangolare ancora barocca, come ancora barocca è la decorazione sulla spalla dell'oggetto con applicazioni di tralci di vite, fiori e due zibetti (cat. 37). Seguono poi alcuni flaconcini delle manifatture meridionali (Real Fabbrica di Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinanda di Napoli), tutti schedati dalla migliore specialista della porcellana partenopea, Angela Caròla-Perrotti. Oltre agli impertinenti Pulcinella, si distingue una boccetta piriforme con montatura in oro e decorata con rigogliosi festoni di fiori e di frutta a inquadrare una scena centrale di cavalieri in battaglia; l'estrema raffinatezza e l'alta qualità dell'ornato avallano una paternità artistica delle pitture ai tedeschi Johann Sigmund Fischer o Christian Adler, attivi a Capodimonte da dopo il 1754 e possibili artefici di un innesto nella manifattura di un tipo di decoro 'alla Meissen' (cat. 43). Seppur esplicitativa di svariati esempi di porcellana continentale, la collezione Giordano spicca per un abbondante nucleo di flaconi di fattura britannica, che da soli rappresentano più della metà del repertorio. Prodotti durante le migliori e più feconde stagioni delle manifatture di Chelsea e di St. James, i *toys* d'oltremania vantano spesso un blasonato *pedigree*, avendo fatto parte di raccolte storiche della porcellana europea: la deliziosa boccetta a forma di pesca, ad esempio, dipinta nelle diverse tonalità del rosa, dal più pallido al più vivace, fu di proprietà del quinto baronetto di Madingley, Sir Charles Cotton, ammiraglio della Royal Navy e comandante della Channel Fleet nel 1811; tipico della produzione naturalistica di Chelsea del periodo dell'ancora rossa (1752-1758), il flaconcino conserva ancora la sua originale scatola in pelle marrone rivestita di velluto rossiccio (cat. 65). Pochi giorni prima della stampa

del libro, veniva a mancare nella sua casa di Canterbury Lady Katherine [Kate] Foster Davson, fondatrice della French Porcelain Society nel 1984 e autrice del pionieristico *Scent Bottles* – correva l'anno 1966 – nel quale aveva per prima stanato le porcellane St. James distinguendole da quelle di Chelsea. Il suo contributo in catalogo appare oggi ancora più dolce per la tonalità emotiva dell'intervento che è assieme testimonianza, dal genuino sapore autobiografico. Chiudono il volume l'indice dei nomi e il glossario, strumenti essenziali data l'esagerata ricchezza dei contenuti, e un'ampia bibliografia. Per la predisposizione alla ricerca, che si riflette nella chiarezza dello scritto e si concreta non già in saggi veri e propri, bensì in schede eruditissime; per la restituzione precisa dei testi figurativi e, non ultimo, per l'abilità di avvalersi e mettere a frutto i saperi dei vari conoscitori, il volume s'impone – e meritoriamente – come la piattaforma metodologica più affidabile per lo studio di questa particolare tipologia di manufatti. In qualsiasi riesame a venire, il riferimento a d'Agliano e Caliri salterà fuori più o meno ad ogni pagina.

[g. d.g.]

Giovanna Perini Folesani, *Il soggiorno romano di Peter Scheemakers (1728-1730)*, Leo S. Olschki editore, Firenze 2021, pp. 130, € 28,00

I tempi della pandemia sono stati difficili per tutti; è stata colpita anche l'attività di studio e di ricerca la quale, in questi quasi due anni, è stata condizionata dalla difficoltà di spostamenti, dalla chiusura di musei, biblioteche e archivi. Ostacoli superati, solo parzialmente, dalla pervicacia degli studiosi e dalla generosa disponibilità, per quanto possibile, di istituzioni, di colleghi e amici. Di tutto questo si dichiara diminuita e debitrice Giovanna Perini che ha saputo, in tempi calamitosi, fare uscire, nella prestigiosa «Biblioteca del Curam» edita presso Olschki, un prezioso lavoro volto al recupero del taccuino dei disegni eseguiti dallo scultore fiammingo Peter Scheemakers nei due anni del suo soggiorno romano, 1728-1730. Quasi un ideale proseguimento dello studio che la stessa ricercatrice aveva dedicato al taccuino di Plymouth, di Reynolds, apparso nel 2020.

Il taccuino, conservato alla Huntington Library, Art Museum and Botanical Gardens di San Marino (California) consta di ottanta fogli, molti bianchi; i disegni sono trenta-quattro, alcuni non riferibili al soggiorno romano, come quello per il monumento a Edoardo VI.

Il tempo della permanenza di Scheemakers a Roma è troppo breve per essere assunto come un percorso di formazione, ma è sicuramente un momento di studio e di attenzione non solo verso la classicità ma anche verso la scultura contemporanea.

L'analisi è, per il momento, forzatamente limitata, perché questo libretto è l'unico sino ad ora apparso legato alla permanenza romana. Non è pensabile che fosse isolato, sicuramente faceva parte di una serie di quadernetti dove l'artista fiammingo segnava quanto riteneva utile per la sua attività. Non può quindi essere considerato esauritivo ma frammento di una situazione che ha bisogno di ulteriori elementi per potere essere compiutamente ricostruita. L'assenza di alcuni riferimenti non può giustificare valutazioni e analisi.

Interessa soprattutto la studiosa «un altro nucleo di disegni presenti nel taccuino, questa volta strettamente legati al soggiorno romano dello scultore, in quanto raffigurano pezzi antichi (o all'antica) effettivamente presenti a Roma, quanto meno all'epoca» (p. 20).

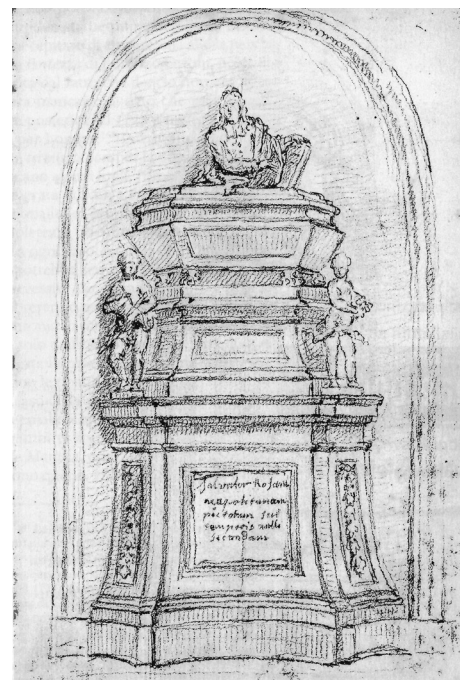
Il collegamento dei disegni con le opere suggerisce anche osservazioni di metodo: attuali e che vanno raccolte. È il caso del disegno che raffigura l'*Igea Giustiniani* con i rifacimenti seicenteschi dei quali è, ora, desolatamente priva nella sede del Metropolitan Museum di New York.

«Resta lecito domandarsi quanto sia giusto e opportuno storicamente e filologicamente intervenire de-restaurando in modo così radicale un pezzo 'antico' [...] omaggio ad una filologia interventista, superba e storicamente miope [...] in nome di una poetica antiquariale (e antiestetica) di idolatrizzazione del frammento antico originale» (pp. 31-32).

La riproduzione di opere dell'antichità è obbligato per tutti coloro che si portavano a Roma, ma è significativo che l'interesse di Scheemakers sia più largo. La maggior parte dei disegni riguardano opere seicentesche e settecentesche da Gian Lorenzo Bernini ad Alessandro Algardi, alla schiera di scultori che nel loro ambito lavorarono dando alla città una forma e un aspetto ancora non cancellati.

È la prova documentaria di come la cultura dell'artista fiammingo si muove in una continuità ideale lungo un'immaginaria linea del tempo che parte dalle opere classiche sino a quel classicismo barocco che diverrà la sigla identitaria della città.

Nei disegni riproduce anche i monumenti sepolcrali a Carlo Maratta e a Salvator Rosa. Giovanna Perini osserva per quest'ultimo che Scheemakers introduce modifiche: «da un lato viene omessa, come pleonastica e posticcia quanto meno nell'effetto, la seconda iscrizione su pietra di paragone, dall'altro sono palesamente mutate le proporzioni delle varie parti del monumento, riequilibrandone i rapporti [...] Nel complesso queste correzioni tolgono un po' slancio al monumento e lo normalizzano, conferendogli un aspetto più equilibrato e compatto. Scheemakers pensa, non a torto, che nel progettare il sarcofago in alto il collega italiano non solo era stato vacuamente



estroso nel piegarne la facciata, e indebitamente modesto nel deciderne le dimensioni, ma, peggio, non aveva tenuto in debito conto che l'altezza cui era posto l'avrebbe ulteriormente rimpicciolito allo sguardo» (pp. 80-81).

«I disegni romani di Scheemakers sono del tutto funzionali alla sua successiva attività professionale londinese, rivelano senza remore un approccio da progettista o designer, e appaiono guidati da una consapevolezza che nasce dal confronto non solo con il proprio percorso formativo ma anche con i suoi inizi di maestro indipendente» (pp. 89-91).

Infine Giovanna Perini scrive: «Iniziare un nuovo anno con una nuova pubblicazione è un segno di fiducia e di ottimismo (della volontà più che della ragione), un'asserzione di continuità e di speranza nel futuro» (p. 120). Non è un caso che il volume sia dedicato a Jennifer Montagu.

[r. v.]

Maria Gioia Tavoni, *Storie di libri e di tecnologie. Dall'avvento della stampa al digitale*, Carocci editore, Roma 2021, pp. 224, € 25,00

Henri Focillon, nel 1922 nella prefazione al volume di Marius Audin, *Le livre, son architecture, sa technique*, scriveva: «Rien n'est plus plaisant et plus beau que de savoir comment les choses sont faites et de quelle manière, par la droite ordonnance et par le bon gouvernement de leurs parties, celles-ci s'assemblent et s'ajustent avec une sorte d'amitié. [...] Grâce soient rendues aux hommes excellents qui nous le font connaître dans leur délicieux détail, et qui nous guidant avec une spirituelle application à travers cette forêt de merveilles, nous apprennent une fois encore à nous étonner». Un apprezzamento il quale, come non mai,

vale per l'opera di Maria Gioia Tavoni che da sempre ha saputo coniugare la divulgazione delle procedure tecniche con la conoscenza e il recupero delle ragioni e del senso dell'attività tipografica ed editoriale. Ha saputo situarle nei contesti in cui hanno operato; ha saputo farle emergere come momenti di cultura; ha saputo evitare si riducessero a meccanicismi senza luce.

Basti ricordare l'ormai classico, ma sempre attuale, fascicolo di «Quaderni Storici» dedicato ai mestieri del libro, curato dalla studiosa, sino al volume dallo stesso tema per la Bologna settecentesca. Da un continuo e costante impegno di studio nasce il testo ora apparso il quale non è solo conferma di risultati raggiunti ma si arricchisce per nuove indicazioni, risultati e prospettive.

È, credo, necessario riaffermare l'interesse che tale materia riveste anche per gli storici dell'arte. Il libro non è più l'anonimo supporto per l'attività miniatoria o per apparati illustrativi ma è, nella sua unitarietà, un'opera che ha degli autori che le danno forma, ha dei committenti che la richiedono, ha una 'intenzione' attraverso la quale si propone.

Contribuisce, in collegamento con altre presenze, a costruire situazioni culturali.

Intento del volume è «tentare di mettere a fuoco, in considerazione delle conquiste tecniche e tecnologiche nel particolare comparto del lavoro, i tempi nei quali si sono agitati quei motivi che hanno spinto nei vari passaggi 'evolutivi' la produzione libraria a mutare le proprie procedure» (p. 14). «La stampa è stata ed è, ininterrottamente, la forma delle idee dell'uomo» (p. 17).

Puntuali e numerosi sono gli approfondimenti su temi già percorsi dalla bibliografia specifica. Non potendo segnalarli tutti mi limito a ricordare (pp. 46-50) la parte dedicata non solo alle donne lettrici ma a quelle che si facevano produttrici e il ruolo e la presenza attiva dei conventi femminili.

Un criterio di lettura e di riconoscimento sul quale, molto opportunamente, insiste Maria Gioia Tavoni è quello della 'passione' per il mestiere. «Passione, condivisione di avanzate ricerche, curiosità sempre latente per le colonne d'Ercole, furono ingredienti da permettere voli in varie e differenti direzioni» (p. 53).

Nel capitolo intitolato *Dalla parte dei bambini* (pp. 63-94) l'autrice costruisce un quadro organico non solo della presenza minorile all'interno delle stamperie ma delle strategie, soprattutto nell'Ottocento costruite, per il pubblico in età scolare: dal 'libro premio' a quello scolastico sino al ruolo delle immagini, alla loro capacità attraente e creatrice di contenuti.

Opportunamente viene ricordato il ruolo che, in misura maggiore dal XIX secolo, svolge la diffusione capillare dei giornali quotidiani; non è solo informazione, anche culturale – si pensi al fenomeno dei *feuilletons* –, ma abitudine alle immagini, alla loro

decodificazione. «A metà Ottocento cominciò a diffondersi anche la pubblicità, nella quale si esibirono pure bravi artisti e i primi veri designer. Il giornale diventò pertanto la palestra per inserti dedicati a un particolare prodotto il cui richiamo, in termini di elaborazione grafica, entrò con prepotenza nell'immaginario dei lettori» (p. 106).

Dal movimento *Arts & Crafts* di William Morris alla bolognese *Æmilia Ars* il libro muta forma, aspetto e funzione; diviene oggetto, splendido, ma diminuisce funzione e pubblico. È un voluto ritorno a tecniche e modi di produzione le quali enfatizzano il dato formale ma relegano il volume al collezionismo; il testo diviene elemento laterale. «Morris progettò i suoi caratteri tipografici e stampò a mano, mostrando una chiara dichiarazione di intenti sulle relazioni tra il lettore, il testo e l'autore. I suoi libri furono concepiti per essere letti lentamente ed essere apprezzati e sublimati» (p. 126).

Il tumultuoso succedersi delle tecniche tipografiche porta non solo al mutare delle forme ma anche a profondi mutamenti nella progettualità editoriale. Cito per tutte la parte dedicata ad Alberto Tallone (pp. 141-146) e le pagine che descrivono, nella seconda metà del Novecento, le scelte di tipo estetico. «Sono sempre i libri 'belli', in un'accezione molto lata, che inducono a rapportarsi non solo all'arte soprattutto rinascimentale, ma pure a quella contemporanea, consentendo altresì accostamenti a prima vista arditi» (p. 153).

Come esempio di letterati che si fanno, o tentano, di farsi imprenditori l'autrice sceglie Honoré de Balzac ed Ezio D'Errico. Il nuovo modo di produzione e il tradizionale sistema di stampa sono i cardini delle problematiche di ambedue gli scrittori.

Nel breve volgere di questi ultimi anni sono apparsi fenomeni, dalla produzione *on demand* al servizio EOD, i quali hanno profondamente mutato la situazione: una situazione che è in continuo divenire e per la quale

varie sono le ipotesi per il futuro. La stampa in digitale soppianderà quella in offset. Il libro sarà 'ancora' o 'ancora'?

A cura rispettivamente di Edoardo Fontana e di Chiara Moretti, un utile glossario e l'indice dei nomi completano il volume il quale è un efficace strumento anche per quegli storici dell'arte che hanno saputo uscire dall'arcaica pratica di un'astorica ecfrasi e collocare l'opera in precisati contesti.

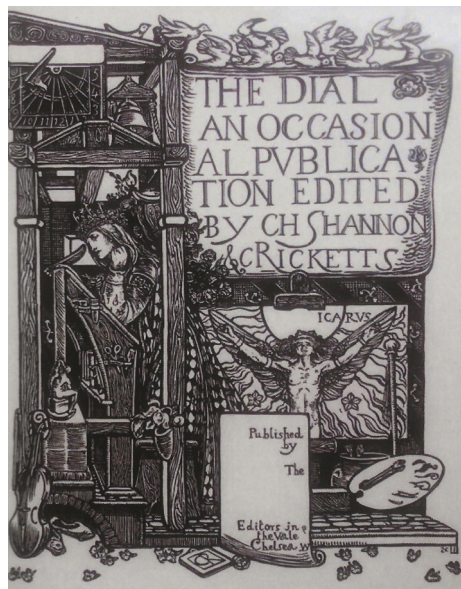
[r. v.]

Giorgia Gastaldon, *Schifano. Comunque, qualcos'altro. 1958-1964*. Silvana Editoriale, Ciniello Balsamo (MI) 2021, pp. 200, € 39,00

Si è scritto molto sulla biografia e sulla pittura di Mario Schifano, e viene spontaneo chiedersi se ci fosse bisogno di un altro libro su di lui, per giunta circoscritto a un arco cronologico estremamente ristretto. Molta della letteratura che si è fatta e si continua a fare su artisti come lui – specie una volta canonizzati nel racconto ufficiale dell'arte italiana del secondo Novecento – anche quando non ha avuto uno scopo agiografico e declamatorio, non ha fatto però che ripetere il già noto, o peggio ancora ha tramandato testimonianze orali avvolte nella leggenda fino a cristallizzarle come verità incontrovertibili, senza mettere in dubbio se una determinata *lectio* fosse plausibile e verificabile o meno.

A fronte di questo, un libro come *Schifano. Comunque, qualcos'altro. 1958-1964* di Giorgia Gastaldon, tredicesimo volume della collana di «Studi della Biblioteca Hertziana» edita da Silvana Editoriale, è non solo utile ma necessario per mettere un punto fermo e avviare una riscrittura di quelle vicende. Questo testo, infatti, ha radici molto salde, ed è nato nelle aule dell'Università di Udine, nei corsi di Flavio Fergonzi e Alessandro Del Puppo, supervisori della tesi di dottorato di ricerca da cui prendono le mosse queste pagine, da cui viene un indirizzo di indagine filologica votato a una fedele aderenza del discorso storico alle opere d'arte nella loro concretezza materiale e nel contesto culturale che le ha generate. L'idea di spiegare la pittura secondo i propri principi, come concetto di fondo per rileggere con occhi nuovi determinate questioni, staccandosi dalla costruzione che i testimoni stessi diedero del loro tempo: uno Schifano, scrive l'autrice, «meno personaggio e più artista».

Giorgia Gastaldon racconta infatti gli anni che porteranno Schifano dalle premesse dell'Informale materico alla maturazione del suo linguaggio più peculiare, e lo fa seguendo il tracciato della storia pubblica dell'artista, delle opere che presenta alle mostre e di quelle che vengono pubblicate sulla stampa del periodo, e che in questo caso scandiscono con molta chiarezza le tappe di un'evoluzione rapida che dal segno inciso nel cemento lo porta alla pittura



monocroma e, da questo, a un riaffioramento dell'immagine. Il libro porta dunque il lettore nel vivo dello studio dell'artista e dei suoi processi creativi, campionando fra i risultati migliori che l'artista stesso aveva selezionato e fatto uscire dal suo studio romano: poco si sa degli 'errori', degli sbandamenti e dei tentativi andati a vuoto che hanno portato all'elaborazione di determinate immagini, ma tanto basta per smontare i meccanismi mentali che hanno mosso la mano del pittore sulla tela, o sulla carta applicata su tela.

Ma soprattutto, il libro offre una ricostruzione a maglie strette di fatti e rapporti: battendo percorsi laterali e rincorrendo a indicazioni indirette, infatti, stabilisce una cronologia affidabile dei dipinti, in un periodo in cui più degli anni contano i mesi per seguire l'evoluzione di uno stile, e restituisce al lettore la fisionomia di alcune delle mostre più importanti di quegli anni. Finalmente si può sapere con una certa sicurezza quali opere erano esposte nelle sue prime mostre personali o in alcune cruciali collettive, fino alla parete alla Biennale di Venezia del 1964. Non è un dato di poco conto, specialmente se ci si muove in un campo minato e si devono fare i conti con una bibliografia spesso inquinata come quella relativa alla scuola di Piazza del Popolo: bastava una manciata di fotografie, organizzate con un eloquente ordine archivistico e ben interpretate, e qualche mazzetto di lettere per dare al pittore un volto nuovo, ma nessuno aveva avuto la pazienza di farlo prima con la stessa accanita dedizione ricostruttiva, intrecciando il piano delle opere con quello delle attestazioni a stampa e della coeva corrispondenza d'archivio (quest'ultima non ricca, ma eloquente, e che suscita spesso nel lettore il desiderio di poter leggere per intero certe lettere una di fila all'altra).

Ne emerge dunque il ritratto di uno dei pittori più dotati della sua generazione, forse non davvero l'ultimo 'pittore-pittore', ma di certo fra quegli artisti che hanno trovato nel mezzo pittorico la propria via alla modernità, scendendo in campo sul piano del confronto con la pittura statunitense. In sottofondo, infatti, emerge un problema identitario: riuscire ad essere moderni e aggiornati conservando al contempo un carattere inconfondibilmente italiano. L'approdo alle icone della storia dell'arte, da Leonardo al Futurismo, ma prima ancora il ritorno al paesaggio, può forse essere letto come il tentativo, scervo di nazionalismi, di conferire a certe immagini una nota caratterizzante culturalmente riconoscibile. Schifano sta guardando all'America, ed è agli Stati Uniti che punta con la convinzione, chissà quanto consapevole, che un simbolo di 'italianità' possa essere un elemento caratterizzante nella giungla newyorkese. Molte delle sue scelte, forse, possono essere lette secondo questo filtro. La sua principa-

le preoccupazione, infatti, è di ordine formale: tutti i suoi tentativi sembrano rivolti all'elaborazione linguistica, all'individuazione di simboli e icone e al loro modo di tradurle in pittura. Più che la preoccupazione di trovare la forma adatta per esprimere un contenuto, insomma, è la pittura in quanto tale ad avere il sopravvento e a servirsi delle immagini per dare conto di un principio estetico.

L'evoluzione stilistica, infatti, va di pari passo con i cambi di galleria che l'artista compie in breve tempo per migliorare il proprio posizionamento. In quei quattro anni Schifano realizza una mostra personale all'anno, e ogni nuovo appuntamento segna una tappa della sua maturazione: sintetizzando molto, una mostra di cementi alla Galleria Appia Antica nel 1959; partecipa con soli monocromi a *5 pittori Roma 60* a La Salita di Tommaso Liverani; si presenta con



la nuova pittura 'segnaletica' (le grandi 'O' o i monocromi incorniciati da un bordo che somiglia a una diapositiva) alla Tartaruga di Plinio De Martiis nel 1961; e se bisognerà aspettare il 1963 per vedere finalmente la nuova stagione a Schifano. Tutto alla Galleria Odyssia sarà solo per via del tumultuoso sodalizio con Ileana Sonnabend, che avrà le sue ricadute sulla personale di Parigi alla Sonnabend Galerie del 1962, dove compariranno le prime scritte pubblicitarie; infine, la sala alla Biennale di Venezia, con i 'giardini' e gli omaggi a Giacomo Balla.

Schifano aveva dunque abbandonato presto i cementi modellati e incisi, sintonizzati sulle ricerche di Burri e Uncini, che avevano segnato il suo sodalizio con il poeta Emilio Villa, destinato a durare fino a che l'artista non cambiò registro espressivo. Fra la primavera e il novembre del 1960, probabilmente in estate, decide di abbandonare le tele di juta o canapa, più adatte a far aggrappare il cemento, per la più sottile tela di lino, su cui incollare fogli di carta da

spolvero (dal 1963 anche carta da pacco) e dipingere con vernici a smalto. Da quel momento in poi non abbandonerà più il Ripolin, che con il suo colore fluido e coprente si rivelerà il *medium* più adatto alle sue esigenze: quelle di fare pittura pur ricorrendo a un materiale extrapittorico, brillante e coprente, non mescolabile con altre tinte e che, impedendo il ricorso ai mezzi toni, lo costringerà alla sintesi cromatica e disegnativa, a puntare su immagini semplici e di impatto, che reggessero alla sprezzatura pittorica. Schifano giunse presto, infatti, a uno stile di campitura largo, usando a proprio favore le colature di colore. In questa prima fase, poi, modificò i telai in modo da ottenere superfici convesse aggettanti, che dessero risalto alla consistenza fisica del supporto, instillando nella critica il dubbio se fosse lecito parlare ancora di pittura e non, piuttosto, di quadri-oggetto pronti a sfociare in esiti neo-dada, su cui il pittore tuttavia non si pronunciò mai apertamente. Sta di fatto che con queste opere egli si presentò alla mostra del 1960 a La Salita, a cui questo libro restituisce finalmente una fisionomia leggibile identificando con precisione le opere che vi furono esposte. È un momento cruciale, che ha assunto enorme rilievo nella storiografia, complice la precoce storicizzazione dell'evento data già a fine decennio, quando si cominciò a riconoscere un antefatto fondamentale delle successive esperienze concettuali e poveriste. Ed è lì che prende forma l'idea che il monocromo fosse l'unica possibilità di emancipazione dall'Informale. Bisogna tuttavia evitare di farne una mitologia: il monocromo è stata una delle possibili strade, forse quella più vicina alle mode internazionali, che si presentavano ai giovani artisti per uscire da una certa 'accademia' della pittura di gesto, ma non l'unica. La Roma di *5 pittori Roma 60*, in fondo, era la stessa che qualche mese prima aveva visto all'Attico di Bruno Sargentini *Possibilità di relazione*, che poneva lo stesso problema da un'altra prospettiva: sono mondi che non dialogano fra loro, ma che per vie autonome cercano una soluzione agli stessi problemi. Gli artisti, in fondo, si renderanno presto conto che l'azzeramento monocromo poteva durare poco, e che in questo nuovo campo di colore, di sensibilità epiteliale, bisognava far entrare delle nuove immagini. In prima battuta, come fa notare Giorgia Gastaldon con una felice intuizione, fece la sua comparsa una cornice perimetrale, che delimita il campo come un vero e proprio schermo, e che somiglia al telaio dai bordi stoncati di una diapositiva, dentro la quale poi si sarebbero materializzate delle immagini, ingrandite e semplificate, come sottoposte a un forte contrasto in fase di sviluppo. Che la fotografia retroilluminata proiettata a parete facesse parte dell'orizzonte visivo dell'artista è indubbio: molti suoi amici, anzi, vi fecero ampio ricorso come strumento di

riporto delle immagini sulla tela. Schifano probabilmente no: le sue abilità nel disegno possono non avergli fatto sentire il bisogno di ricorrere a questo mezzo.

Anche per Schifano, dunque, nel giro di due anni ci sarebbe stato un 'ritorno all'immagine', ma eludendo il complesso problema della 'relazione' che si ponevano artisti di altre tendenze, ma medesime preoccupazioni, con cui tuttavia avrà occasione di esporre in alcune non trascurabili occasioni, in un periodo immediatamente successivo la cronologia affrontata in questo libro. In quel cruciale avvio degli anni Sessanta, però, avviene qualcosa che farà pendere la bilancia a favore di Schifano e degli artisti della sua stessa tendenza. Il 30 aprile 1961, in un momento di ambiziose mire espansive, quando pensò addirittura di lasciare Roma per Parigi, De Martiis scrisse a Leo Castelli: «ho un nuovo pittore che ti interesserebbe molto, ne sono certo. Si chiama Schifano». Il giovane pittore a quella data non era mai stato negli Stati Uniti – e non vi andrà una prima volta nel 1962 come spesso si è ripetuto – ma avrebbe fatto carte false per andarci, e guardava a quel grande Paese come la meta da raggiungere. In effetti a Castelli quella pittura piaceva, e piaceva molto anche alla sua ex moglie, Ileana Sonnabend, che nei primi mesi di quell'anno aveva lasciato New York insieme al marito Michael diretta in Europa. Si stabilì a Roma, in passeggiata di Ripetta 11, non lontana dallo studio di Schifano. Subito decise di metterlo sotto contratto, e sembrava il momento buono per il suo lancio internazionale. Ma le lettere fra i due, conservate nell'archivio personale di Maurizio Calvesi e riemerse solo di recente e rese note proprio da Giorgia Gastaldon in un precedente articolo su «Storia dell'arte», testimoniano un rapporto tutt'altro che idilliaco. Le ragioni dell'arte e le ragioni del mercato, come ricostruiti nei capitoli centrali del libro (i migliori e più godibili per il lettore), si intrecciano indissolubilmente: fosse stato per la gallerista americana, Schifano avrebbe dovuto continuare a dipingere tele monocrome e con pochi elementi, montate a dittico o a trittico, che lei avrebbe potuto proporre come una sorta di Rothko all'italiana, o al massimo poteva inserire il marchio Coca-Cola. L'artista, però, era un irrequieto: non riesce a tener fede a un contratto in esclusiva che lo tiranneggia, e preme per tentare altre strade. Già nel 1962, ben prima della rottura con la Sonnabend, come a lungo si era pensato, ha già realizzato i primi dipinti con la scritta Coca-Cola: uno di questi, *Propaganda*, grazie alla gallerista venne esposto a *The New Realist*, la mostra inaugurata da Sidney Janis il 31 ottobre 1962 a New York, dove Schifano si trova a fianco di Andy Warhol. Ma quando il 15 aprile 1963, dopo numerosi posticipi, inaugura la sua personale alla Sonnabend Galerie di Parigi, egli aveva già supera-

to anche quella fase, giungendo ai primi paesaggi italiani, di cui nella mostra non si trovava traccia: i rapporti erano già difficili, la mostra va male e la gallerista decide addirittura di chiuderla prima del tempo. Oltretutto, i nuovi quadri, in particolare i 'paesaggi' che hanno fatto la loro comparsa in quei grandi telai da diapositiva, visioni fugaci dal finestrino in movimento, le sembrano sintomo di una fase involutiva.

A Schifano non resta che trovarsi un altro gallerista, e trova 'casa' sempre a Roma, alla Odyssia di Federico Quadrani e Odyssia Skouras, nel momento in cui i due stanno meditando di aprire una sede anche a New York per esportare nel nuovo continente l'arte italiana. Esponendo da loro, osserva l'autrice, Schifano ha l'occasione di presentare i nuovi lavori che non era riuscito a portare a Parigi, e non per nulla intitola la mostra *Schifano. Tutto*: un'idea di totalità, di abbracciare per intero il campo del visibile. Al suo fianco, vero e proprio compagno di strada, c'è Calvesi, il critico che più di tutti, insieme a Cesare Vivaldi, ha creduto nella sua proposta pittorica. Non è un punto di svolta, questo, ma l'occasione di un'acquisita consapevolezza, in cui, come scrive Giorgia Gastaldon, riesce a «riduzione formale» e «autoriflessività dell'esecuzione» (p. 139).

I tempi, ora, erano maturi perché Schifano approdasse in America: ai primi di dicembre 1963 Calvesi lo accompagna a prendere la nave per New York. Se potesse, vi rimarrebbe il più possibile, anche se l'ostilità della Sonnabend nei suoi confronti, e di riflesso di Leo Castelli, non gli sono certo di aiuto. I sei mesi che trascorse in America, però, furono fondamentali per gli incontri, uno per tutti con Frank O'hara, e per una maturazione identitaria da parte sua: si fortifica nelle sue convinzioni e nella qualità del suo lavoro rispetto a molte cose che vede nelle gallerie newyorkesi e che non gli piacciono. A giugno 1964, però, è costretto a rientrare, facendo in tempo a partecipare all'inaugurazione della XXXII Biennale di Venezia, quella che consacrerà la 'Pop' americana, dove ha una sala con tre quadri importanti: la via italiana alla Pop Art, ora, era stata tracciata. [l.p. n.]

Denis Viva, *La critica a effetto: rileggendo La trans-avanguardia italiana (1979)*, Quodlibet, Macerata 2020, pp. 256, € 23,00

Da lungo tempo, ormai, l'esperienza della Transavanguardia occupa una solida posizione all'interno dei manuali scolastici di storia dell'arte. Invero il gruppo – ideato allo scadere degli anni Settanta da Achille Bonito Oliva – acquistò fama internazionale molto rapidamente, grazie al notevolissimo successo di mercato che ottennero le opere di Enzo Cucchi, Sandro Chia, Mimmo Paladino e degli altri loro compagni di strada.

Nel corso del tempo la Transavanguardia è stata poi oggetto di diverse, importanti mostre retrospettive, ordinate all'interno di musei, spesso a partire da singoli nuclei collezionistici. È bene precisare che il processo di storicizzazione della Transavanguardia si deve in larga parte, se non esclusivamente, a queste iniziative. Poche, infatti, sono state prima d'oggi le occasioni di approfondimento scientifico, di articolata analisi storiografica di questo importante episodio dell'arte contemporanea italiana. Il volume che Denis Viva ha recentemente pubblicato per i tipi di Quodlibet – con il sostegno della Fondazione Passaré – agisce invece proprio in questa direzione, riunendo indagini e riflessioni che lo studioso ha a poco a poco accumulato. Viva non mira ad analizzare il fenomeno della Transavanguardia nella sua totalità, ma si concentra in maniera specifica sul testo teorico da cui tutto nacque, ossia l'articolo – dal titolo *La trans-avanguardia italiana* – che Bonito Oliva pubblicò sulle pagine di «Flash Art» nell'ottobre-novembre del 1979. Dalla prima all'ultima pagina, Viva conduce l'analisi con rigoroso metodo scientifico, mettendo a fuoco – attraverso dieci capitoli, ordinatamente scanditi – la prima diffusione e la fortuna dell'articolo, la sua struttura, i rapporti con altri, precedenti testi critici di Bonito Oliva e molti altri aspetti ancora. Nonostante la densità di riferimenti bibliografici e il taglio fortemente specialistico, la lettura del volume è scorrevole e tutt'altro che faticosa, essendo alimentata da una sottile tensione, da una sfida di carattere metodologico che forse sta all'origine degli studi di Denis Viva: è possibile mantenere un metodo storicista di fronte a un testo critico che ha nell'antistoricismo la propria scaturigine e, insieme, la propria ideale destinazione? Ovviamente la risposta è positiva e la chiarezza con cui il

Denis Viva La critica a effetto: rileggendo *La trans-avanguardia italiana (1979)*

FONDAZIONE PASSARÉ

Quodlibet

documento teorico della Transavanguardia è qui sezionato, interpretato e contestualizzato rende fruttuoso e realmente utile l'esercizio di ricerca.

In prima battuta Viva esplora attentamente il terreno in cui il testo nacque, ossia «Flash Art», la rivista fondata da Giancarlo Politi, che al 1979 aveva già alle spalle una lunga e ricca vicenda. Viva sonda la vita interna della rivista, ne precisa l'identità, la composizione grafica, la politica culturale. Egli chiarisce, insomma, come «Flash Art», coniugando abilmente elitaria sperimentazione e generose aperture alle richieste del mercato, avesse a questa data conquistato una «posizione pressoché monopolistica» nel panorama dell'arte contemporanea italiana. Viva compie inoltre alcuni carotaggi analitici nel corpo del periodico, carotaggi che gli consentono di fare piccole ma divertenti scoperte, come quella dello strano cortocircuito che rischiò di innescarsi con la cosiddetta Pattern Art newyorchese, esperienza sotto molti aspetti opposta al gruppo di Bonito Oliva e alla quale «Flash Art» dedicò ampio spazio proprio nel fascicolo autunnale del 1979, quello stesso fascicolo che vide l'epifania della Transavanguardia. L'indagine, che si estende ben oltre i limiti dei fascicoli di «Flash Art», permette a Viva di precisare il rapporto tra il gruppo capitanato da Bonito Oliva e altri soggetti che animavano in quel giro di anni il dibattito sulla pittura (le più ampie riflessioni sono dedicate, segnatamente, alla critica d'arte statunitense). La Transavanguardia – come si evince da questa serie di confronti – nacque da una strategia particolarmente aggressiva da un punto di vista commerciale e, al contempo, da una sostanziale depolitizzazione di temi e problemi che stavano alla base della ricerca poverista e delle altre neo-avanguardie.

L'articolo di Bonito Oliva è sottoposto a meticolosa, sistematica analisi soprattutto all'interno del terzo capitolo del libro, caratterizzato da un'acribia che può sorprendere, poiché si esercita su un documento tutto sommato recente. Ogni singolo aspetto (la biografia di Bonito Oliva; la data di redazione dell'articolo; il nome *trans-avanguardia*) è esaminato lentamente e scrupolosamente, come sotto la lente del microscopio. Viva isola i diversi problemi e cerca di spremere, fino a trarne ogni stilla di succo. Tra le pagine più avvincenti di questa sezione centrale del volume è la descrizione della tecnica di montaggio e di riuso che contraddistingue la scrittura del critico campano: Viva mette a nudo il meccanismo con cui venne assemblato l'articolo del 1979, da quali precedenti scritture derivino alcuni passi, in che modo il testo continuò poi a trasformarsi, come un vero e proprio organismo vivente, nelle successive ripubblicazioni.

Da tale approfondita disamina si esce convinti che il testo di Bonito Oliva è erede, a suo modo, dei manifesti programmatici

delle avanguardie, anche se all'idea «evolutionistica» della modernità – su cui si erano incardinati i movimenti innovatori di inizio Novecento – la Transavanguardia fieramente si oppose. Come emerge dal quinto capitolo, fulcro dell'intero volume, la prospettiva di Bonito Oliva puntava a un'eccitata esaltazione della materialità della pittura, della fisicità della pratica artistica, di contro al prevalere del progetto e della dimensione concettuale che aveva caratterizzato tante precedenti esperienze (fra tutte, quella della Pittura Analitica). A una visione in cui l'opera è il risultato conclusivo di un meditato processo, Bonito Oliva contrappose la centralità dell'artista, delle sue pulsioni. L'arte diventa un atto di liberazione, che inevitabilmente coinvolge anche l'osservatore. Il senso storico di questo radicale 'alleggerimento' della dimensione politica, dell'impegno con cui era stato inteso fino a un attimo prima l'operare artistico, è ben chiarito da Denis Viva nei capitoli conclusivi del libro, ove convincentemente la Transavanguardia è messa in connessione da un lato con le profonde trasformazioni socio-politiche che stavano mutando l'Italia alla vigilia degli anni Ottanta, da un altro con gli studi di Jacques Lacan, cui Bonito Oliva esplicitamente si collega nel suo articolo (si veda, in merito, il nono capitolo dedicato al «*domasguardi*», espressione che il critico deriva da un passo del Libro XI dei *Seminari*, tradotto in italiano proprio nel 1979).

Il volume di Viva, insomma, dimostra come anche i fatti più recenti della storia dell'arte possano essere fruttuosamente affrontati con metodo filologico. Unica menda di questo ricco e denso studio è aver tralasciato una verifica sulle opere, sui linguaggi concretamente praticati dagli artisti della Transavanguardia. La strategia di Achille Bonito Oliva, la sua «critica a effetto» (come d'altronde è indicato fin nel titolo) costituiscono l'esclusivo oggetto di questa accurata indagine.
[m. p.]

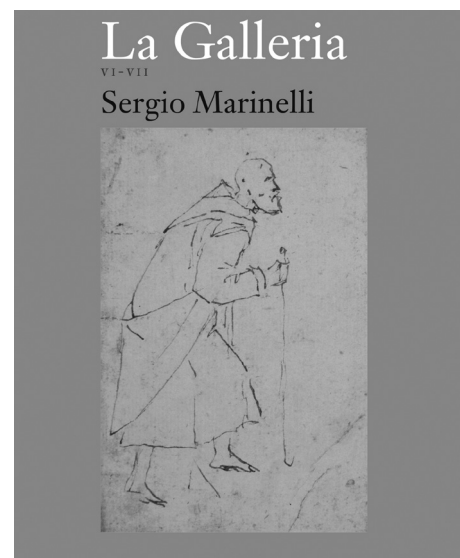
Sergio Marinelli, *La Galleria*, cinque volumi (primo, II-III, IV-V, VI-VII, VIII-IX), Scripta edizioni, Verona 2011-2019, 160 pagine il volume primo, 320 pagine i volumi successivi, € 15,00 il volume primo, € 19,50 i volumi successivi

Sergio Marinelli è uno studioso dai larghi interessi, che spaziano dal Rinascimento al Novecento. Formatosi all'Università Statale di Milano, allievo di Marisa Dalai Emiliani, nel 1976 entrò nell'organico della direzione dei Musei Civici di Verona come curatore della parte medievale e moderna – all'epoca, a Castelvecchio, c'era il grande Licisco Magagnato –, occupandosi di didattica, di mostre (alcune memorabili, come quelle su Felice Casorati e sul Veneto e l'Austria), di restauri, di catalogazione e ricerca. Nel 1990 fu poi nominato alla guida delle Gal-

lerie e dei Musei del Comune di Verona, che è la sua città. L'approdo accademico è successivo: nel 1993 diventa professore associato all'Università di Padova, e nel 2002 ordinario di Storia dell'arte moderna a Ca' Foscari. Uomo del Nordest fin nelle midolla, schivo e acuto, forse un po' appartato.

Molto ampia è la produzione scientifica di Marinelli, la cui figura è purtuttavia piuttosto eccentrica – nel senso proprio del termine – all'interno del novero disciplinare di riferimento. Per varie ragioni: da un lato l'avversione al settorialismo, oggi purtroppo sempre più in voga (inevitabilmente, temo); dall'altro l'estrema libertà di giudizio e la lontananza da 'cordate' e correnti accademiche volte alla conquista di un potere che in fin dei conti resta modesto, talora derisorio; infine, l'estro di un esercizio critico esplicito anche con mezzi e strumenti differenti da quelli soliti e canonici, ossia con la poesia. Ebbene sì, i volumi della *Galleria*, silloge 'aperta', nata nel 2011, giunta nel 2019 al quinto approdo editoriale e destinata forse a proseguire nel futuro, raccolgono componimenti in versi, spesso essenziali e, per così dire, scarnificati (evito con accuratezza ogni rimando all'ermetismo novecentesco).

Non intendo avventurarmi in considerazioni letterarie, che esulano dalle mie competenze, perciò non mi soffermerò sulla qualità che, con la mia modesta capacità di comprensione, vedo nella poesia di Sergio Marinelli; ciò che mi preme è invece porre in risalto il contenuto, che afferisce in maniera precipua alle arti visive. L'autore, infatti, come aveva fatto Giovan Battista Marino nel Seicento con la propria *Galeria* (sorta di 'museo in versi', dove ogni componimento descriveva un dipinto, una scultura o un'incisione), ma con stile pressoché opposto, riesce a condensare, con la sintesi che può essere peculiare di questo genere di espressione letteraria, una visione critica, l'analisi di un'opera magari celebre, il senso profondo del lavoro di un artista, non di



rado demolendo stereotipi e incrostazioni di un gusto invalso ma vuoto.

A volte Marinelli sa essere illuminante, e non spreca una parola. Di Henri Rousseau scrive: «Il doganiere del Paradiso / non sta alla fine / di nessun viaggio // Il paradiso tropicale / era l'infanzia / rimasta dentro // Senza mai muoversi / sulle strade del mondo // *Per chi vola / non c'è frontiera*». Ebbene, che cosa aggiungere? Folgoranti sono certe intuizioni, come quelle sull'amato Bellotto: «[...] Non c'è mai la neve / nelle città di Bernardo / non c'è mai la notte / né la tempesta // Solo la luce / delle notti / bianche». O ancora su Paul Klee (sto citando, per puro caso, versi tutti tratti dal volume VIII-IX): «*Suono antico / a Basilea // L'apparizione della musica / balena nell'ombra del silenzio*». Sì, perché capita che viaggi e visite a mostre e musei siano lo spunto per simili annotazioni, che non so definire altrimenti che critica esercitata mediante i modi della poesia anziché della prosa.

Sergio Marinelli, che data con precisione ogni componimento della *Galleria*, quasi a costruire un personale diario di riflessioni, volutamente rapsodico, non si ritrae dall'attacco e dalla polemica caustica, rivolti sovente nei confronti di presunti maestri del contemporaneo: «L'ultima trovata / di Damien Hirst // La plastica disposta / sul fondo acquatico // Arte come inquinamento // Veramente / solo inquinamento». Sarcasmi che colgono nel segno, anche quando sono indirizzati alle politiche culturali e alle mode di quella che non stenterei a definire industria espositiva: una voga che ha condotto a esiti talvolta involontariamente comici, con buona pace di volenterosi assessori. Nel settembre del 2016, per esempio, annota con ironica *nonchalance*: «Leggo / sul giornale locale / che c'è una mostra di Andy Warhol / anche a Bonavigo / nella bassa veronese [...]».

A Marinelli non manca il coraggio delle prese di posizione, che possono essere assai aspre. Non ha paura di farsi nemici, di dire

la sua con franchezza. Dà l'impressione di cercare il contraddittorio, di voler stimolare il lettore a porsi domande, che magari producono risposte assai differenti da quelle che l'autore offre.

In effetti, quando ci si trova di fronte alla misteriosa entità costituita dal verso, il timore è d'imbattersi nello sfogo, nel soggettivismo, o nella prosopopea. Con misura ed equilibrio rarissimi – e credo, inimitabili: vorrei scoraggiare chiunque dal cercare di seguirne le tracce o di emularlo – Sergio Marinelli evita la banalità, la retorica, l'imbarazzo, il ridicolo, che stanno sempre in agguato quando balena una velleità poetica non supportata da un robusto talento letterario. Anzi, con lo strumento più rischioso di tutti è lui, spesso, a metterci in crisi, ad abbattere certezze e far sorgere dubbi. Non è poco: è uno dei compiti della critica d'arte autentica. Che poi sia in versi invece che in prosa, sarà sì un po' sconcertante, ma in fondo è un 'valore aggiunto'.

[p. b.]

