

Recensioni

॥ *Letterati, artisti, mecenati del Seicento e del Settecento. Identità culturali tra Antico e Moderno*, a cura di M. di Macco, Olshki, Firenze 2020, XIV-220 pp., 67 figg., € 35,00.

Il volume rientra nella collana interdisciplinare “Quaderni sull’Età e la Cultura del Barocco” della Fondazione 1563, che ha il fine di pubblicare le ricerche di giovani studiosi promosse tramite borse e premi dal Programma sull’Età e la Cultura del Barocco nelle discipline umanistiche. Il Quaderno è costituito da cinque saggi, circoscritti cronologicamente tra il Seicento e il Settecento, di cui quattro di argomento storico-artistico, tra filologia e storiografia, e uno d’ambito letterario, nei quali ricorre il tema della funzione ispiratrice dei modelli. Tali studi indagano inoltre il rapporto dualistico, e spesso discusso, tra antico e moderno.

Il primo saggio, di Giacomo Montanari, è intitolato *Tra “antico sapere” e pittura “moderna”: la cultura del secolo barocco nei dipinti e nelle letture di Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664)*. L’autore si propone di ricostruire la formazione culturale del pittore e incisore genovese a partire dall’alunnato presso Giovan Battista Paggi e in stretto rapporto con il *milieu* culturale ed erudito del suo tempo, al fine di comprendere le scelte figurative e formali dell’artista. Montanari spiega che è ancora da chiarire ove Castiglione «abbia tratto la sostanza del suo profondo –

e indubbio – aggiornamento culturale» (p. 3), ipotizzando che la formazione a livello letterario e filosofico del pittore sia avvenuta durante il soggiorno romano tra il 1632 e il 1635. L’artista entrò forse in contatto con l’ambiente di Cassiano Dal Pozzo e dell’Accademia dei Lincei, con Agostino Mascardi e con la cerchia che orbita attorno ai Barberini, e infine con le opere di Nicolas Poussin, formandosi in quello che è stato definito il contesto ideale per la «genesi delle aspirazioni e del linguaggio criptico e filosofico» (p. 4) che lo contraddistingue dai contemporanei. Montanari integra poi nel testo un documento di «straordinaria profondità e ricchezza d’informazioni» (*ibid.*): l’inventario della casa-studio di Paggi. Grazie a questa fonte è stato possibile sia avanzare nuove linee interpretative dei soggetti scelti da Castiglione per le sue opere, sia comprendere al meglio «un quadro intellettuale all’interno del quale inserire l’intero “sentimento artistico”» (p. 5) del pittore genovese. L’autore analizza dunque alcuni dipinti di Castiglione, confrontandoli con opere di diversi artisti (Croll, Cartari, Van Dyck, Piola, Poussin e Maier). Questo ulteriore lavoro mette in luce l’inserimento volontario, da parte dell’artista, di soggetti specifici, di immagini accuratamente studiate e di «peculari scelte iconografiche e persino tecnico-stilistiche» (p. 6) nelle sue opere, come riflesso della sua formazione genovese, prima ancora che romana.

Valeria Di Giuseppe Di Paolo, autrice del saggio intitolato *Dall'intelletto alla mano: selezione e traduzione dei modelli nell'Accademia di Francia nel XVII secolo*, indaga invece l'esercizio della copia in rapporto alla norma estetica, «tra imitazione pedissequa e rielaborazione personale» (p. 53), partendo dall'istituzione dell'Accademia di Francia a Roma, l'11 febbraio 1666. Negli statuti dell'Accademia, precisamente nell'articolo XI, la copia, quale elemento essenziale e indiscusso, diviene una prerogativa della didattica dei borsisti e il principale strumento, nel percorso formativo dei *Pensionnaires*, «di attuazione del progetto di rinascita delle arti francesi in funzione di un linguaggio nazionale» (p. 33). La studiosa chiarisce che la vicenda della riproduzione integrale della *Nobilia Opera*, di Raffaello e di specifici capolavori conservati a Roma, deve essere interpretata sia come «l'esigenza impellente di decorare gli immensi parchi delle residenze reali» (*ibid.*), sia come la volontà dell'amministrazione francese di «emanciparsi dal debito della grande tradizione artistica italiana» (*ibid.*); illustra dunque il ruolo chiave della copia nella «definizione e codificazione di modelli che assurgono a canoni universalmente validi su cui fondare la nuova scuola francese» (p. 34). Al culto di Raffaello pittore, celebrato in Francia in ambito collezionistico, nel campo delle incisioni e negli scritti d'arte a partire dal Seicento, si associa perciò quello del «“Raffaello accademico”, modello pedagogico per eccellenza» (p. 37). Tuttavia, la mediocrità dei borsisti pittori, rispetto agli scultori più validi e virtuosi, diviene un caso emblematico che cela l'esigenza di una riforma, in seguito postulata da La Teulière, che «rivelava la consapevolezza del limite di un'educazione non incline allo sviluppo della creatività» (p. 36). L'Accademia di Francia a Roma, spiega infine l'autrice, diverrà all'inizio del Settecento teatro del dibattito tra conformità e libertà nella copia. Seguendo dunque la linea dell'emulazione sei-settecentesca, Claudia Tarallo, autrice

del terzo saggio – *Il modello tradito: la lezione tassiana e il poema eroico fra Sei e Settecento* – descrive minuziosamente le sorti del poema eroico alla fine del Seicento in «un'affannosa ricerca d'identità destinata a restare disattesa» (p. 61). Il XVII è infatti il secolo nel quale «toccava l'apogeo quell'“ideale eroico” che pervade ogni ambito della società e che trova il suo controcanto artistico nell'estetica e nella poetica del sublime» (p. 62). La studiosa approfondisce numerosi modelli, introducendo l'argomento trattato sin dalle prime esperienze epiche, tra la *Gerusalemme liberata* di Tasso, modello di riferimento imprescindibile, e le più travagliate fatiche letterarie di Gabriello Chiabrera e Ansaldo Cebà. Non manca inoltre il puntuale riferimento al comune denominatore dei cinque saggi, ossia la «*querelle des anciens et des modernes*» (p. 63) che ha origine nella pubblica lettura del poema epico di Charles Perrault, *Le Siècle de Louis Le Grand*, avvenuta presso l'Académie française nel 1687, nel cui testo l'autore rivendica il primato della modernità sull'età classica. In Italia, nel corso del XVII secolo, il dibattito che interessa l'epica è in realtà incentrato sulla «contrapposizione fra il modello ariostesco e quello tassiano che risulterà vincente» (p. 64), piuttosto che sul rapporto tra antichi e moderni. Per tale motivo è di fondamentale importanza il confronto che la studiosa istituisce tra Giovan Mario Crescimbeni, primo Custode dell'Accademia di Arcadia, sostenitore di Tasso, e il suo antagonista Gian Vincenzo Gravina, difensore di Ariosto come «vero emulo di Omero» (p. 65). Le produzioni epiche seicentesche risultano altresì il riflesso letterario di avvenimenti storici, ad esempio le vittorie riportate dalla Lega Santa contro i Turchi a Vienna nel 1683 e a Buda nel 1686, le quali «offrono ai poeti l'occasione per esercitare il loro estro» (p. 68). Tarallo si concentra così sugli esperimenti epici presso la corte di Cristina di Svezia e sulle questioni teoriche relative ai poemi del tardo Seicento, presentando una serie di

esempi letterari: Vincenzo Da Filicaia, Michele Cappellari, Giovanni Pierello, Angelo Maria Lenti, Federigo Nomi, Antonio Caraccio e la loro collocazione in due categorie, vale a dire i «poemi impostati sul pedissequo rispetto del dettato teorico e poetico tassiano» e quelli che, in evidente minoranza, «ambiscono a inaugurare una “terza via” intermedia fra i modelli di Tasso e Ariosto» (p. 76), seguita poi dalla «più urgente discussione sulla tragedia» (p. 93), tipica del Settecento.

Sara Piselli, autrice del saggio intitolato *“Cavaliere in Città grande”: convergenze artistiche e strategie culturali alla corte del cardinale Ottoboni*, offre nuovi spunti di riflessione riguardo il circolo intellettuale e artistico riunito dal cardinale Pietro Ottoboni presso Palazzo della Cancelleria a Roma. La studiosa osserva che il teatro fu indubbiamente al centro degli interessi di Ottoboni, «attivo autore di drammi per musica, oratori e testi per le recite» (p. 96) organizzate per i palchi romani e per quello allestito nel suo palazzo. Dagli studi ivi presentati si apprende anche che il cardinale garantiva la propria protezione a noti musicisti quali Arcangelo Corelli e Alessandro Scarlatti, così come ad alcuni artisti stipendiati, tra cui l'architetto Filippo Juvarra, i pittori Francesco Trevisani e Sebastiano Conca, e lo scultore Angelo De Rossi. Ottoboni, in virtù della sua esplicita posizione nei confronti della funzione delle arti e del ruolo sociale degli artisti, manifesta la propria volontà di cambiamento nella progettazione di una nuova accademia finalizzata alla «formazione dei nobili, e con molta probabilità anche degli artisti» (p. 97). L'istituzione, denominata Albana in onore di Clemente XI Albani, doveva risiedere presso la dimora di Cristina di Svezia, della quale il cardinale «raccoglie l'alta eredità culturale» (p. XIV), nel casino di palazzo Riario alla Lungara, in armonia con la riprogettazione architettonica di Carlo Fontana. La studiosa, continuando in questa attenta lettura del modello teatrale romano, dei

componimenti drammaturgici ottoboniani e delle fonti teatrali moderne francesi, con un intermezzo dedicato alla pratica musicale di Arcangelo Corelli, esamina poi una serie di opere che esprimono la peculiarità della committenza del cardinale Ottoboni. Tra gli artisti interessati si ricordano Filippo Juvarra, Francesco Trevisani, Angelo De Rossi, Leonardo Retti, Alessandro Algardi, Jean Baptiste Théodon. Presso la corte di Pietro Ottoboni, conclude Sara Piselli, coesistono diverse tendenze, «in parte ereditate dal passato recente, e in parte innervate di quella necessità di cambiamento di poetica che fu proprio del circolo dell'Accademia d'Arcadia» (p. 104), che consacrano il cardinale come uno tra i più influenti mecenati del XVIII secolo «per prestigio, valore e volume di committenza» (p. 118).

Alessia Rizzo firma infine l'ultimo saggio, *“Chacun, suivant son goût, aura lieu de se perfectionner sur d'excelens originaux”*. *Antico e Moderno per i pittori della “generazione 1700” fra gli anni Venti e Trenta del Settecento*. La studiosa elenca anzitutto gli artisti che, durante il regno di Luigi XV, hanno «cambiato il corso della pittura» (p. 121) a Parigi (tra questi Charles-Joseph Natoire, François Boucher, Pierre-Charles Trémolières). Costoro seguono il medesimo iter formativo, che prevedeva l'iniziale attività artistica a Parigi verso la metà degli anni Venti, il viaggio di perfezionamento a Roma presso l'Accademia di Francia e l'ingresso all'Académie Royale. Nell'ambito del contributo l'autrice, attraverso un'accurata analisi filologica, dimostra che le origini e il luogo di formazione artistica rivestono dunque un ruolo tutt'altro che marginale o scontato, sicché quando gli artisti della «“generazione del 1700”» (p. 136) giungono a Roma, sul finire degli anni Venti, si realizza un «cortocircuito con le esperienze precedenti» (*ibid.*) che, a sua volta, si declina nella pluralità di «orientamenti di stile e di genere» (p. XII) verso nuove prospettive. La studiosa, successivamente, si dedica alla *Correspondance des*

directeurs de l'Académie de France à Rome, nell'arco cronologico che va dal 1724 al 1734, dalla quale recupera l'insegnamento sui modelli antichi e moderni dei pittori francesi attivi presso l'Accademia di Francia a Roma, sotto la guida di Nicolas Vleughels, «portavoce del moderno» (p. 137), ammiratore di Correggio e di Veronese. Rizzo evidenzia quindi i luoghi, tra chiese e collezioni private, che il nuovo direttore predilige e segnala agli artisti, affinché possano esercitarsi nella tecnica pittorica: dalla copia in Vaticano sino alla Farnesina e in Palazzo Farnese, mentre la chiesa di Santa Maria della Concezione è perlopiù indicata per il *San Michele* di Guido Reni e l'*Anania che ridà la vista a san Pietro* di Berrettini (p. 149). Il saggio termina con le ultime osservazioni circa gli effetti dello studio sugli antichi e sui moderni che, da Roma, influenza la produzione degli artisti francesi, in equilibrio fra rococò e una «pittura di storia fatta di studio del modello vivente e della tradizione secentesca» (p. 165), quale linea stilistica delle nuove generazioni.

Giovanni Arsenio

■ F. Cirilli, *Dolores Prato, il libro “impossibile”*. Giù la piazza non c'è nessuno attraverso le carte dell'Archivio contemporaneo Bonsanti, Pacini, Ospedaleto-Pisa 2019, 214 pp., € 17,00.

Figura irregolare nel panorama del Novecento italiano, Dolores Prato (1892-1983) ha dedicato un lungo esercizio narrativo alla rielaborazione delle sue memorie d'infanzia. Dal ricco, irrisolto e stilisticamente incisivo progetto di scrittura, compare nel 1980 il caso letterario di *Giù la piazza non c'è nessuno*, romanzo costruito attraverso la giustapposizione di frammenti autobiografici depositati nel corso di tutta la vita, insolito nella misura e nella forma, continuamente ibridato con il catalogo antiquario e l'album familiare, il saggio e la

fiaba, la trasfigurazione onirica e la riproduzione totalizzante, quasi in scala naturale, dei ricordi infantili. Questo imponente itinerario compositivo, di cui l'opera edita rappresenta solo una piccola zolla emersa, è oggetto della monografia di Fiammetta Cirilli, esito di una ricerca condotta nell'ambito del Dottorato internazionale di studi di genere (Sapienza Università di Roma-Roma Tre-Paris Sorbonne Nouvelle) e oggi pubblicata nella collana “Parole diverse” di Pacini.

A partire dall'ultima, più estesa, versione del romanzo (Quodlibet 2016, a cura di Giorgio Zampa), Cirilli imposta la sua analisi sullo spoglio del Fondo Prato, patrimonio dell'Archivio Bonsanti presso il Gabinetto Viesseux di Firenze: un eterogeneo giacimento di carte che conserva la corrispondenza, gli appunti e le prove narrative (abbozzi, incipit, appunti, trascrizioni di sogni) accumulate dalla scrittrice dal 1919 al 1982.

Il lavoro si articola intorno al tema centrale della *nascita*, che mette in relazione le molteplici e accurate prospettive critiche del saggio. Studiato a partire dalle radici materiali e poetiche dell'archivio, *Giù la piazza non c'è nessuno* consiste e si consuma nell'atto della sua nascita, dilatata nel tempo della scrittura fino a coincidere con buona parte della vita di Dolores Prato, esasperata nell'immaginario al punto da determinare le scelte strutturali e linguistiche, il dialogo con i generi della tradizione, la funzione e il senso ultimo del narrare. Il romanzo è tutto nella sua nascita, come nelle sue *nascite* (alla vita e alla parola letteraria) si esprime l'esistenza di Prato: una proposta critica implicita nel titolo del primo (*Nascere. Il nucleo remoto dell'autobiografia*) e dell'ultimo capitolo (*La nascita del racconto. Suggestioni e componenti possibili nell'elaborazione narrativa di Prato*), che non anticipa o impone i suoi risultati ma lascia che l'evidenza di questo «nucleo remoto» emerga attraverso il sorvegliato rilievo delle diverse componenti dell'opera. Così, nel primo capitolo, si ripercorre

il «racconto della nascita» inteso come consolidarsi dell'ispirazione autobiografica (la volontà di Prato di rappresentare la propria origine) e come esposizione diacronica dei molti stadi dell'elaborazione narrativa: prima analizzando le tessere memoriali inedite realizzate a partire dagli anni Quaranta, poi attraverso il passaggio fondamentale della prima edizione Einaudi del 1980, dove importanti (e puntualmente segnalati da Cirilli) sono gli interventi redazionali di Natalia Ginzburg. Il secondo capitolo discute, sulla base del confronto con le fonti d'archivio, la tipologia testuale di *Giù la piazza non c'è nessuno*, sospeso fra scrittura autobiografica, antibiografica e memorialistica. Per chiarire il progressivo avvicinamento allo statuto romanzesco, l'analisi comparativa si esercita sulle successive rielaborazioni della «seconda nascita» (il superamento di un episodio di anoressia infantile) e sulle declinazioni della figura materna, presenti in forma provvisoria nelle carte private e, dopo molti anni, riconfigurate in *Giù la piazza non c'è nessuno*. A seguire, il terzo capitolo si concentra sulla formazione linguistica (un'altra, e decisiva, nascita) di Dolores Prato, esposta all'interferenza di differenti codici e usi linguistici che rivelano altrettante prassi di riconoscimento o di censura sociale. Per la bambina protagonista, l'esperienza del microcosmo di Treia (piccolo centro marchigiano dove, abbandonata dalla madre, cresce insieme agli zii) coincide con la compilazione di un omnicomprensivo apparato di nomenclatura, un «lemmario-mondo» deformato dalle «sfasature» dell'immaginario infantile in cui si stabilisce la sostanziale sovrapposizione fra l'insieme delle cose *vissute* e quello delle cose *dette*. Infine, nel quarto capitolo «la nascita del racconto» è indagata a partire dalla formazione di Dolores Prado lettrice, per poi interrogare la consistenza sotterranea della sua scrittura: quell'esame sistematico delle fonti che rivelano la vera sostanza del romanzo. Pubblicato da un'autrice quasi novantenne

ne al termine di una vita di rifiuti, sconfitte e abbandoni letterari, *Giù la piazza non c'è nessuno* si dimostra l'esito di un unico e coerente cantiere creativo, cresciuto nei decenni per accumulo irregolare di frammenti narrativi, attraversato da linee tematiche, formule stilistiche e riferimenti dell'immaginario fortemente riconoscibili e resistenti nel tempo.

Essenziale, per l'approccio e i risultati raggiunti da Cirilli, è la specificità delle carte d'archivio prodotte e depositate in una sequenza di strati discontinui, particelle testuali associate per continuità tematica e per lo più prive di datazione in cui è estremamente difficile (e non necessariamente rilevante) stabilire una sequenza lineare. Di fronte ai materiali conservati nel Fondo Prato – che, nel loro carattere prolifico e dispersivo, contemporaneamente esaltano e vanificano le prassi della filologia d'autore – la studiosa supera un rigido approccio filogenetico per interpretare, senza forzarlo, il carattere instabile delle fonti. In questo modo, ad essere svelato e valorizzato è il sistema di scrittura di Prato, capace di adattare la sua naturale tendenza alla composizione aperta, centrifuga e digressiva in un'idea alternativa di romanzo, che non risponde ad attese o paradigmi condivisi ma aderisce ad un'intima e irrinunciabile necessità espressiva. La stessa impostazione della monografia rivela la volontà di non sovrapporre al caso Prato lo schema interpretativo più consueto: non si trova nel saggio (con la sola eccezione, forse, della parte dedicata agli usi linguistici) un passaggio che esponga la genesi del romanzo distinguendola da un'analisi dei contenuti, delle tematiche, dello stile o dei modelli di riferimento. L'anomalia della pratica compositiva e la stessa costruzione dell'opera determinano, infatti, un forte dialogismo interno fra i vari livelli dell'analisi, che ricorre continuamente al raffronto fra il romanzo e il suo ipotesto sommerso. Il riuso, lo scarto, la selezione e trasformazione delle scritture private restano l'interesse primario di Cirilli e, in questo modo, di-

ventano la chiave per individuare le unità di senso fondanti (la nascita, l'esilio, il vedere/vedersi/essere visti, il rapporto con il materno), definire il sistema dei personaggi, rilevare le proprietà stilistiche e strutturali del libro «impossibile».

Allo stesso tempo, mentre accoglie il carattere inesauribile e claustrofobico del laboratorio di Prato, l'autrice del saggio forza il perimetro di questo universo auto-referenziale: evidente è la volontà di *uscire* dalle carte (edite e non) per restituire la scrittrice, solitaria e ancora oggi esclusa dalla memoria letteraria, al suo contesto culturale, alla sua rete di relazioni, al rapporto con le figure del Novecento italiano che l'hanno rifiutata, incoraggiata, influenzata.

Sul piano degli strumenti, insieme al rigoroso scavo d'archivio si distingue il ricorso ad una bibliografia interdisciplinare, con frequenti riferimenti a studi di psicologia infantile e pedagogia. Le teorie sullo sviluppo cognitivo e linguistico del bambino ricorrono in diverse pagine di Cirilli, interessata a riconoscere, nelle componenti tematico-formali dell'opera, le funzioni adattive della narrazione. Romanzo de-

finito dalle condizioni eccezionali di una gestazione lunga almeno quarant'anni, *Giù la piazza non c'è nessuno* mette in scena la memoria di un'infanzia segnata dalla lacrante coincidenza fra nascita e perdita. La scrittura che racconta lo sradicamento (geografico, identitario, emotivo) della bambina Dolores si scopre un potente meccanismo di difesa per esorcizzare la mancanza e il rifiuto, uno strumento di resilienza per sopravvivere al vuoto del mondo con una personale, inconsueta, strategia di concettualizzazione e di rappresentazione: una personale, inconsueta, forma romanzo.

Mentre attesta che *Giù la piazza non c'è nessuno* è un romanzo vero, e fra i più interessanti del secondo Novecento, Cirilli evidenzia la necessità di ricalibrare continuamente la portata e la sensibilità degli strumenti critici, primo passo per rinnovare l'interesse verso le soluzioni meno ordinarie dell'invenzione letteraria. E dimostra che – a dispetto dei riconoscimenti mancati, dei limiti individuali e delle condizioni sfavorevoli – perfino nelle maniere più accidentate, e forse proprio per queste, può nascere un capolavoro.

Francesca Rubini