

LA RISCOPERTA DEL SEICENTO

I libri fondativi

a cura di Andrea Bacchi e Liliana Barroero





1

QUADERNI
di RICERCA



LA RISCOPERTA DEL SEICENTO

I libri fondativi

a cura di

Andrea Bacchi e Liliana Barroero

SAGEP
EDITORI

PREFAZIONE

Collana Quaderni di Ricerca

La collana raccoglie gli esiti dei progetti di studio e ricerca promossi dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo in ambito storico, storico-artistico, storico-architettonico e storico-critico.

Comitato scientifico

Walter Barberis

Lorenzo Bianconi

Marco Carassi

Pierre Rosenberg

Coordinamento editoriale

Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Direttore scientifico

Michela di Macco

Per il volume è stato adottato il sistema di referaggio *double blind peer review*.

Si ringraziano per le fotografie: Archivio fotografico Luisa Briganti; Biblioteca Giulio Carlo Argan del Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo dell'Università La Sapienza, Roma; Biblioteca Hertziana, Roma; Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio, Vicenza; Collezione Alessandro Marabottini; Fondazione Federico Zeri; Fondazione Roberto Longhi; Fototeca del Polo Museale della Campania; Getty Images; Institute for Advanced Study, Princeton; Museo Nazionale di Capodimonte; Seminario Arcivescovile di Bologna; Paola Argan; Elizabeth Cropper; Jennifer Montagu; Nicholas Penny; Stella Rudolph; Philip Sohm.

Si ringraziano il Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo della Sapienza Università di Roma e il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Roma Tre per la generosa ospitalità offerta al seminario nel corso del 2016.

Tutti i diritti riservati

© Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

www.fondazione1563.it · info@fondazione1563.it

Sagep Editori

Direzione editoriale

Alessandro Avanzino

Grafica e impaginazione

Barbara Ottonello

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Coordinamento redazionale

Stefania Ventra

Traduzioni

Sarah Cuminetti

© 2017 Sagep Editori, Genova

www.sagep.it

ISBN 978-88-6373-498-0

Promuovere la salvaguardia, l'arricchimento e la valorizzazione del patrimonio artistico, culturale, archivistico e bibliotecario e la realizzazione di attività di ricerca e di alta formazione nel campo delle discipline umanistiche è la missione della Fondazione 1563, ente strumentale della Compagnia di San Paolo.

Accanto alla conservazione e valorizzazione dell'Archivio Storico della Compagnia, la Fondazione nel 2012 ha avviato, con il sostegno di un gruppo di Advisors composto dai professori Renata Ago, Lorenzo Bianconi, Giuseppe Dardanella, Maria Luisa Doglio, Andreina Griseri, Giorgio Pestelli, Giovanni Romano e Angelo Torre, un articolato Programma di studi sull'Età e la Cultura del Barocco che ha portato a emanare con cadenza annuale un bando internazionale per Borse di alti studi, a produrre strumenti di ricerca e pubblicazioni e, dal 2014, a elaborare un progetto nel campo delle discipline storico artistiche sul tema *Antico e Moderno. Roma, Parigi, Torino 1680-1750*, a cura della professoressa Michela di Macco e del professor Giuseppe Dardanella. È stato costituito un Comitato di accompagnamento composto, oltre che dai sopraindicati curatori, dai professori Andrea Bacchi, Liliana Barroero, Chiara Gauna e Silvia Ginzburg, che ha condiviso le linee strategiche del progetto attraverso un dialogo qualificato, un continuo confronto e l'arte di pensare insieme. Ai membri del Comitato sono stati affidati alcuni dei gruppi di studio che hanno condotto le attività di ricerca.

Nell'aprire i lavori dei seminari che hanno preso il via a Roma, Torino e Parigi, la Fondazione 1563 si è impegnata a garantire la più ampia diffusione degli esiti dei diversi filoni di approfondimento critico attraverso pubblicazioni dedicate.

Come prima restituzione del progetto si è ritenuto importante soffermarsi sulla riflessione critica degli studi sul barocco. Ogni generazione si costruisce una propria immagine delle grandi epoche storiche, precisando di volta in volta cesure cronologiche o geografiche e illuminando segmenti di storia rimasti nell'ombra.

L'obiettivo è stato chiedere a generazioni diverse di studiosi una riflessione su come il dibattito novecentesco si sia arricchito nel tempo di apporti disciplinari e specialistici che hanno messo a confronto filologia e cronologie, geografie artistiche e culturali, stile e contesti sociali, centro e periferia, storia della città e storia del paesaggio, con risultati che raramente hanno trovato coerenti momenti di sintesi.

La collana dei Quaderni di Ricerca che oggi si inaugura in collaborazione con Sagep Editori di Genova dedica il primo numero al tema *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di Andrea Bacchi e Liliana Barroero, esito del seminario da loro condotto con un folto gruppo intergenerazionale di studiosi.

IL PROGETTO ANTICO/MODERNO. PARIGI, ROMA, TORINO 1680-1750

Un metodo, quello del confronto e dello scambio, su cui abbiamo negli anni tentato di declinare l'intera attività della Fondazione, che attraverso le sue azioni ha mirato a creare una comunità di ricercatori in dialogo costante e a offrire strumenti alle carriere professionali dei giovani che tenacemente si rivolgono ancora alle scienze umanistiche.

Esprimo gratitudine ai curatori e agli autori che hanno generosamente contribuito con la ricerca e la scrittura ad accrescere i risultati del progetto e al personale della Fondazione che ne ha supportato la realizzazione. Un ringraziamento all'editore che ci accompagna con grande disponibilità e che ha saputo suggerire soluzioni a ogni criticità. In ultimo ma non tale, un sentimento di profonda riconoscenza va al Consiglio di Amministrazione, vero motore del rinnovamento della Fondazione e della sua tradizionale missione, promotore attento del dialogo intergenerazionale, che ha creduto e sostenuto nel tempo l'attività culturale e il principio della centralità delle discipline umanistiche per la rinascita della nostra società.

Rosaria Cigliano

Presidente della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura
della Compagnia di San Paolo

Questo libro trova la sua organica collocazione all'interno del Progetto *Antico/Moderno. Parigi, Roma, Torino 1680-1750*, progetto che deve alla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura le potenzialità del suo sviluppo come parte del Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco (dove il lemma assume il significato di grande contenitore degli aspetti e delle articolazioni molteplici tra Seicento e prima metà del Settecento).

Il progetto è stato orientato secondo due filoni di ricerca strettamente complementari e correlati, lavorando sul doppio binario della riflessione critica sul Barocco e della messa a fuoco di temi e strumenti della ricerca su Antico/Moderno. Abbiamo infatti coinvolto studiosi di generazioni diverse, ai quali va la nostra gratitudine per la qualità dell'impegno e dei risultati, invitandoli a riflettere sullo stato degli studi, a partire dalle prospettive critiche sviluppatesi nel dibattito novecentesco, che raramente hanno trovato coerenti momenti di sintesi. La realtà che ne sta emergendo invita a tornare a misurarsi direttamente sulle opere per avanzare ipotesi di lavoro meno condizionate da categorie storiografiche precostituite e prospettare ambiti di articolazione e contesti di periodizzazione del tema Antico/Moderno nella dimensione della verifica dei cambiamenti che attraversano la produzione artistica nei centri di Roma e di Parigi, osservandone l'irradiazione culturale dai due poli di riferimento per l'intera Europa tra la fine del Seicento e la metà del Settecento.

Si tratta di esplorare la ricerca della modernità nelle potenzialità delle nuove indagini sul naturale e sui parametri della tradizione classicista, di individuare il rinnovato confronto con gli antichi e l'assunzione a modelli dei moderni, sul filo di scelte che asseriscono primati o pongono alternative dirimenti, che vedono in campo committenze tradizionali e nuovi pubblici, visione e spettacolo, politiche e scenari urbani, declinazioni del gusto, idee e teorie del bello, fino a mettere in discussione le categorie critiche di giudizio sulle arti.

Le dinamiche stesse del rapporto Antico/Moderno riconoscono nel cambiamento in atto nella Torino di quegli anni una chiave di lettura importante per l'orditura strategica del progetto, funzionale a imbastire percorsi di ricerca in andata e ritorno e valutare sugli scenari di Roma e di Parigi le conseguenze delle iniziative sperimentali che presero forma nella realtà del moderno laboratorio allestito a Torino.

Michela di Macco e Giuseppe Dardanella

SOMMARIO

<i>La riscoperta del Seicento. I libri fondativi</i> Andrea Bacchi, Liliana Barroero	1	Irving Lavin, <i>Bernini and the Unity of the Visual Arts</i> , 1980 Yuri Primarosa	127
Heinrich Wölfflin, <i>Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien</i> , 1888 Elisa Coletta	5	Francis Haskell, Nicholas Penny, <i>Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture, 1500-1900</i> , 1981 Michela di Macco	139
Alois Riegl, <i>Die Entstehung der Barockkunst in Rom</i> , 1908 Arnold Witte	23	Elizabeth Cropper, <i>The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook</i> , 1984 Giovanna Perini Folesani	157
Hermann Voss, <i>Die Malerei des Barock in Rom</i> , 1924 Valeria Di Giuseppe Di Paolo	33	<i>The Age of Caravaggio</i> , 1985 Maria Cristina Terzaghi	173
Denis Mahon, <i>Studies in Seicento Art and Theory</i> , 1947 Andrea Bacchi	45	Jennifer Montagu, <i>Roman Baroque Sculpture: the Industry of Art</i> , 1989 Lucia Simonato	191
Roberto Longhi, <i>Caravaggio</i> , 1952-1968 Liliana Barroero	61	Philip Sohm, <i>Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth and Eighteenth-Century Italy</i> , 1991 Maddalena Spagnolo	209
Rudolf Wittkower, <i>Art and Architecture in Italy 1600-1750</i> , 1958 Giovanna Capitelli	77	Stella Rudolph, <i>Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Meccenatismo</i> , 1995 Stefano Pierguidi	227
Giuliano Briganti, <i>Pietro da Cortona o della pittura barocca</i> , 1962 Giovanni Romano	93	Abstract	240
Francis Haskell, <i>Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque</i> , 1963 Tomaso Montanari	103	Apparati a cura di Marco Coppolaro	
Giulio Carlo Argan, <i>L'Europa delle capitali</i> , 1964 Stefania Ventra	115	Indice dei nomi	252
		Indice dei luoghi	259

LA RISCOPERTA DEL SEICENTO. I LIBRI FONDATIVI

Andrea Bacchi, Liliana Barroero

Due anni orsono insieme a Michela di Macco e Giuseppe Dardanello, dovendo progettare un seminario per il progetto “Barocco” promosso dalla Fondazione 1563, abbiamo pensato di mettere insieme una lista di quei libri che, a nostro giudizio, hanno segnato e segnano in modo significativo gli studi sul Seicento artistico italiano. E, come si vede dal titolo, si è preferito parlare di ‘Seicento’ piuttosto che non di ‘Barocco’, consci delle discussioni a volte fin troppo accese sul significato del termine. Siamo infatti consapevoli di quanto testi chiave per l’analisi di aspetti sostanzialmente estranei al Barocco vero e proprio, come la linea cosiddetta ‘classicista’ di teorici quali Giovanni Battista Agucchi e Giovan Pietro Bellori, analizzata da Denis Mahon nel suo testo del 1947, siano allo stesso tempo fondamentali per comprendere e contestualizzare il Barocco *strictu sensu* (per non parlare poi della questione di Caravaggio e del caravaggismo). Un ovvio modello di riferimento è stato il volume *The books that shaped art history: from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss* curato da Richard Shone e Jean-Paul Stonard (Thames and Hudson 2013), all’interno del quale si esaminano sedici libri di storia dell’arte pubblicati nel ventesimo secolo. In quel volume, oltre agli studiosi richiamati nel titolo, trovano posto altri ‘mostri sacri’ della disciplina, da Panofsky a Pevsner, a comporre un canone che tuttavia non comprende nessuno studioso italiano, ma in fondo anche pochi che si sono dedicati in modo specifico alle vicende artistiche del nostro paese: in sostanza Bernard Berenson e Michael Baxandall per il Rinascimento, Francis Haskell per l’epoca che qui ci interessa.

Piuttosto casualmente anche la nostra lista conta proprio sedici numeri: si apre con *Renaissance und Barock* di Heinrich Wölfflin (1888) e si chiude con il *Niccolò Maria Pallavicini* di Stella Rudolph (1995). Con l’eccezione di Wölfflin sono tutti libri usciti nel corso del ventesimo secolo, a partire da quello di Alois Riegl, frutto di corsi tenuti a Vienna negli anni novanta del XIX secolo, pubblicato postumo una prima volta nel 1908 e poi nel 1923. Abbiamo privilegiato libri di idee e quindi poche monografie e un solo catalogo di mostra. Vi sono manuali e repertori (Riegl, Voss, Wittkower, Haskell-Penny), monografie (Longhi, Briganti, Cropper), saggi per così dire generali (Wölfflin e Argan), libri sul collezionismo (Haskell, Rudolph), sulla scultura (Montagu, Lavin); sulla teoria artistica (Mahon, Sohm) e, appunto, un solo catalogo (quello dell’esposizione caravaggesca tenutasi a Napoli e New York nel 1985) a rappresentare lo stato degli studi caravaggeschi per la generazione successiva a Roberto Longhi. Solo nel caso di Francis Haskell abbiamo presentato due libri di uno stesso autore, due libri peraltro molto diversi fra loro e avendo ben presente che anche altri studiosi hanno scritto più di un’opera che può essere considerata ‘fondativa’: se pen-

siamo alla scultura anche il Bernini di Rudolf Wittkower e l'Algardi di Jennifer Montagu avrebbero potuto trovare posto nella nostra antologia; del resto lo stesso Longhi compare soltanto con la monografia su Caravaggio che riflette solo un aspetto dei suoi studi sul XVII secolo. Sono rimasti fuori i libri dedicati esclusivamente all'architettura, tema su cui la Fondazione ha previsto uno specifico seminario.

Mancano, e ne siamo consapevoli, figure cui gli studi sul Seicento debbono molto: da Ellis Waterhouse a Anthony Blunt, da Ann Sutherland Harris a Charles Dempsey, da Luigi Salerno a Luigi Spezzaferro, da Mina Gregori a Alvar González-Palacios e ciascuno può facilmente integrare questa lista per conto proprio con le proprie predilezioni, le proprie idiosincrasie. In alcuni casi poi, la fama di studiosi anche grandissimi non è legata a un libro ma a una miriade di contributi specifici, una circostanza che non ha quindi consentito di includerli in questo gruppo: esemplare a questo proposito il caso di Walter Vitzthum, a cui si deve la rifondazione degli studi sul disegno nel Seicento. Non abbiamo poi ritenuto di includere in questo elenco le edizioni delle fonti secentesche, ma siamo assolutamente convinti del peso che la pubblicazione delle *Vite* di Giovan Pietro Bellori a cura di Evelina Borea (1976) ebbe sugli studi di questi temi, grazie anche alla fondamentale introduzione scritta per l'occasione da Giovanni Previtali.

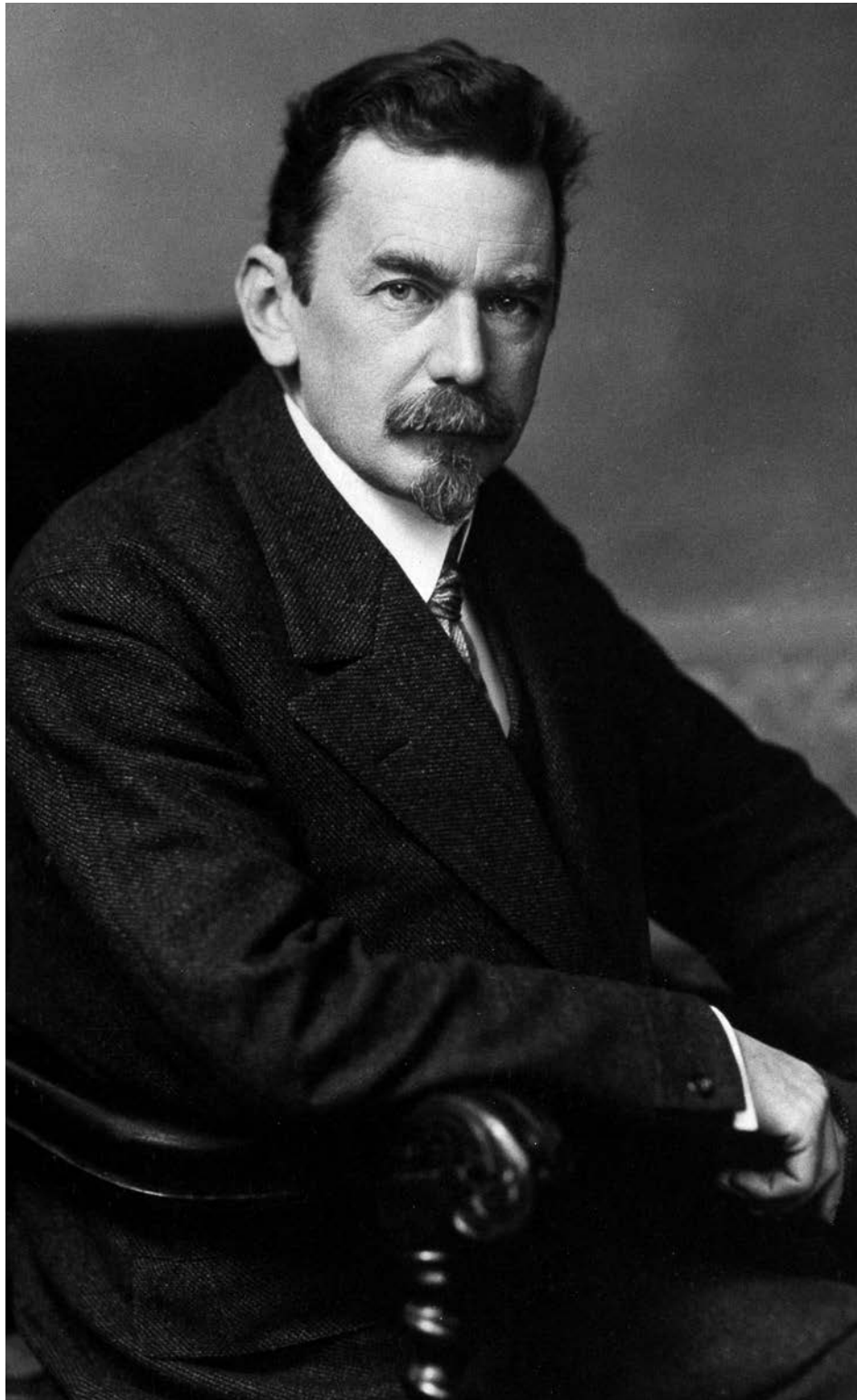
Insieme con Michela e Pino, abbiamo riunito un gruppo di studiosi di varie provenienze e di diverse generazioni. Giovani che hanno da poco terminato il loro dottorato (Elisa Coletta, Valeria Di Giuseppe Di Paolo, Yuri Primarosa, Stefania Ventra), studiosi che già hanno fornito contributi importanti agli studi sul Seicento (Giovanna Capitelli, Stefano Pierguidi, Lucia Simonato, Maddalena Spagnolo, Maria Cristina Terzaghi, Arnold Witte) e studiosi più maturi come chi scrive, Michela di Macco, Tomaso Montanari, Giovanna Perini e Giovanni Romano. Quindi, a partire dall'autunno del 2016, si sono tenuti a Roma tre seminari aperti al pubblico. In questi seminari i vari studiosi presentavano il libro di cui avevamo chiesto loro di occuparsi; successivamente, anche in seguito a quanto emerso nei tre seminari e nelle relative discussioni, abbiamo ulteriormente ampliato la lista con i volumi di Wölfflin, Mahon ed Elisabeth Cropper.

Da questo canone, imperfetto e provvisorio, emerge la centralità di Roma, cui è dedicata la stragrande maggioranza delle opere prese in considerazione; vi è poca Venezia (alcune parti di Wittkower e Haskell e, naturalmente, il libro di Philip Sohm), poca Bologna (il testo di Mahon) e quasi per nulla centri pure di prima grandezza come Napoli, Firenze, Genova, Milano e Torino, centri per la cui conoscenza sono stati soprattutto fondamentali i cataloghi delle rispettive mostre secentesche tenutesi negli anni settanta e ottanta del secolo scorso, un tema a cui è stato dedicato uno specifico seminario, tenutosi nel novembre 2016 a Torino e di cui si prevede a breve la pubblicazione degli atti.

Naturalmente la nostra scelta mette in luce le origini di questi studi nel mondo tedesco dove, come ha sottolineato in più occasioni Alina Payne, fu decisivo l'arrivo a Berlino dell'altare di Pergamo nel 1879. Si capì, proprio grazie a quei marmi, che un'epoca come quella ellenistica, fino ad allora considerata di decadenza, poteva produrre opere mirabili. Ancora nel 1855 Jakob Burckhardt aveva rivolto i propri strali a Bernini e alla Santa Teresa, ma dopo il 1880, proprio in virtù della conoscenza dei marmi di Pergamo, anche questo studioso iniziò a rivedere il suo giudizio sul Seicento. Più in generale, un'intera

generazione realizzò che l'idea che ogni opera dovesse attenersi alle caratteristiche del proprio medium era in fondo errata. Alla «quieta grandezza» winckelmanniana si andarono dunque a contrapporre naturalismo, pathos e pittoricismo.

Berlino, Monaco, Vienna furono dunque determinanti nella fase iniziale della riscoperta del Seicento ma a partire dagli anni trenta del secolo scorso, peraltro grazie anche al contributo di studiosi di provenienza tedesca (Wittkower *in primis*), il mondo anglosassone acquisì un ruolo trainante, muovendo dalla Londra del Warburg Institute, per giungere alle grandi università statunitensi. E l'Italia? Anche qui, già a partire dalla fine del XIX secolo, iniziava il lento e faticoso lavoro di riscoperta di quel secolo e una monografia come il *Bernini* pubblicato nel 1900 da Stanislao Frascchetti, un allievo di Adolfo Venturi scomparso precocemente, lo mostra già in modo eloquente. Ma saranno poi soprattutto i contributi caravaggeschi (e non solo) del giovane Longhi a far crescere in modo straordinario tali ricerche, ricerche che conosceranno quindi una stagione particolarmente felice nel secondo dopoguerra. Lo studio del Seicento non fu però un monopolio longhiano e Giulio Carlo Argan, con un saggio breve ma fondamentale (*La rettorica e l'arte barocca* del 1955 che verrà poi sviluppato nell'*Europa delle capitali* qui presa in esame) fu tra i primi ad opporsi anche teoricamente a Benedetto Croce e alla sua idea di decadenza barocca. Il saggio di Argan esercitò una notevole influenza nel mondo anglosassone, come rivelano le testimonianze di Wittkower e Irving Lavin (cfr. qui pp. 90, 120), sebbene oggi pare sia quasi si completamente dimenticato tanto in Inghilterra quanto negli Stati Uniti. Lo ha osservato Andrew Hopkins (in «Kunstchronik» 2013, pp. 118-121), in una brillante recensione a *Rethinking the baroque* (una raccolta di studi curata da Helen Hills e pubblicata nel 2011), un volume dove ricorrono frequentemente i nomi di Walter Benjamin (1928), di Christine Buci Glucksmann (1986-1996), di Gilles Deleuze (1988), di Hubert Damisch (1996) quali grandi 'sdoganatori' del barocco, mentre viene passato quasi sotto silenzio non solo il ruolo svolto da Argan ma, più in generale, dagli storici dell'arte (uno sguardo alla bibliografia finale è piuttosto eloquente in questo senso). La discussione naturalmente è aperta e coinvolge più piani: le diverse tradizioni nazionali, ricerca teorica e indagini sul campo, aperture interdisciplinari *versus* specificità disciplinari e tanto altro. Il libro che avete fra le mani invece vuole solo testimoniare come rimanga ancora oggi fondamentale, per chi si voglia misurare con la vastità, la complessità e le contraddittorietà del Seicento artistico italiano, ripercorrere alcune delle tappe fondamentali che hanno portato, nel corso del Novecento, alla piena riabilitazione di quel secolo; riprendere cioè in mano quei testi che ci sembra valga ancora assolutamente la pena leggere e che potremo affrontare, ci auguriamo, con maggiore consapevolezza proprio grazie al lavoro dei lettori/autori a cui si deve questo volume.



1. Heinrich Wölfflin (Winterthur, 1864 - Zurigo, 1945) © Getty Images.

HEINRICH WÖLFFLIN
Renaissance und Barock:
Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung
des Barockstils in Italien
1888

Elisa Coletta

Nel 1888 veniva pubblicato *Renaissance und Barock* di Heinrich Wölfflin¹; testo a partire dal quale siamo soliti contare la storia critica di uno stile nella cui definizione si è giocata parte della riflessione contemporanea, e il cui inserimento nel campo della storia dell'arte ha comportato una revisione di categorie, periodizzazioni e criteri di giudizio.

Il testo nasceva dalle suggestioni maturate in occasione del viaggio in Italia compiuto dall'autore tra il 1886 e il 1887, e aveva alle spalle la lettura di Heinrich Brunn², Friedrich Nietzsche, così come le lezioni di Jacob Burckhardt.

Il contatto con Brunn e gli insegnamenti di Burckhardt costituirono in particolare i presupposti teorici di un'analisi la cui audacia dovrà essere ricondotta tanto a un contatto diretto con le opere quanto alla giovane età dell'autore³.

Se infatti le lezioni di Burckhardt e la lettura dei suoi testi, primo tra tutti il *Cicerone*, stimolarono l'interesse del giovane studioso per l'arte del XVII secolo, e le osservazioni sull'altare di Pergamo di un archeologo anticonformista come Brunn⁴ prepararono il terreno a un confronto con il Barocco scevro da pregiudizi, fu l'osservazione diretta delle opere e l'assenza, coerente alla giovane età dello studioso, di giudizi che ne schermassero la percezione a permettere a Wölfflin di inserirsi con consapevolezza, audacia e disinvoltura all'interno della storia dell'arte.

¹ H. Wölfflin, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Ackermann, München 1888; ed. it. cons. *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Abscondita, Milano 2010. Nato a Winterthur, in Svizzera, in un contesto particolarmente stimolante (il padre, filologo, aveva fondato il *Thesaurus Linguae Latinae*), Heinrich Wölfflin (1864- 1945) studia storia dell'arte a Basilea, Berlino e Monaco. Succeduto al maestro Jacob Burckhardt alla cattedra di storia dell'arte dell'università di Basilea (1893), Wölfflin insegnerà a Berlino (dal 1901), Monaco (dal 1912) e Zurigo (dal 1924), conducendo ricerche volte alla costruzione di una storia dell'arte senza nomi. L'interesse per l'architettura, indagata in chiave psicologica nei *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (1886), ritorna nel successivo *Renaissance und Barock* (1888): un testo in cui l'analisi della trasformazione dell'architettura tra Cinque e Seicento costituisce la base della disamina del rapporto come delle specificità dei due periodi storico artistici. Il Rinascimento è al centro del testo *Die Klassische Kunst* (1899), mentre la produzione di Albrecht Dürer, indagata nel successivo *Die Kunst A. Dürers* (1905), costituisce il viatico di una disamina dei rapporti tra l'arte del Nord e del Sud dell'Europa. La riflessione teorica indicata fin dalle prime ricerche troverà massima espressione nei *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), ove le cinque coppie di concetti (lineare/pittorico, superficie/profondità, forma chiusa/forma aperta, molteplicità/unità, chiarezza assoluta/chiarità relativa) costituiscono lo strumento attraverso il quale lo studioso descrive quella polarità Classico-Barocco nella quale riconosce la legge dello sviluppo delle forme.

² A lui è dedicato il testo *Renaissance und Barock*.

³ Alla data di pubblicazione del testo Wölfflin aveva ventiquattro anni.

⁴ H. Brun, *Über die kunstgeschichtliche Stellung der pergamenischen Gigantomachie*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», 5, 1884, 231-292. Per una disamina dell'impatto dell'Altare di Pergamon negli studi storico artistici tedeschi della fine del XIX secolo si rinvia al saggio di Alina Payne *Portable ruins: the Pergamon Altar, Heinrich Wölfflin, and German art history at the fin de siècle*, in «Res», 53/54 2008, pp. 168-189.

L'indipendenza intellettuale e la libertà visiva⁵ stimolata dalle letture di Burckhardt e Brunn permettevano a Wölfflin di muoversi con agilità all'interno di percorsi storiografici già segnati, mentre l'osservazione derivata da un contatto diretto con le opere forniva la base in grado di supportare l'audacia di posizioni chiamate a inserire all'interno del racconto storico-artistico un'area destinata a ridefinire l'assetto come i concetti della disciplina.

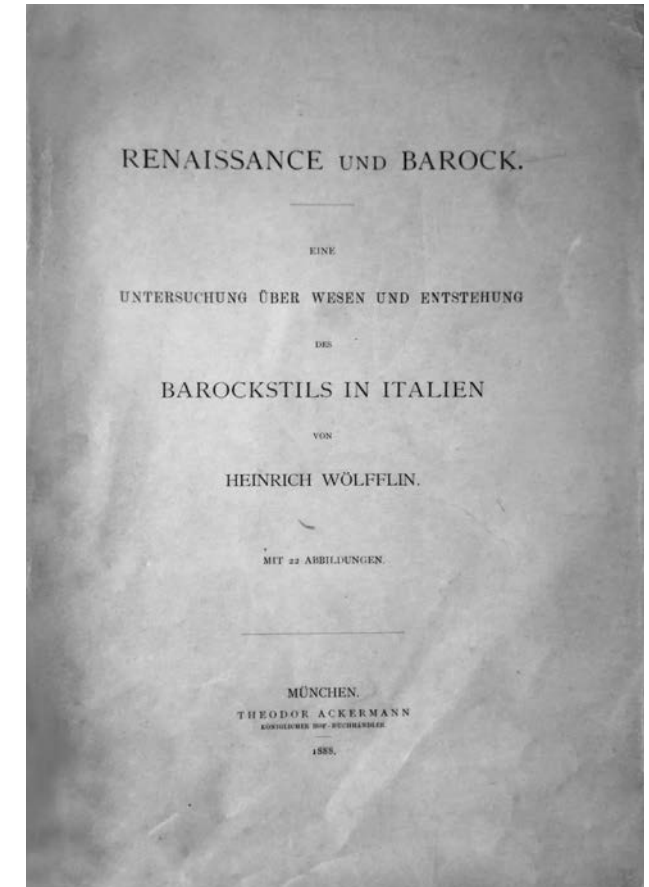
La novità della lettura si fa evidente fin dalle prime pagine del testo. Nell'incipit dell'*Introduzione*, Wölfflin ricorda infatti come «è consuetudine definire il Barocco quello stile in cui si dissolve il Rinascimento [...] in cui il Rinascimento va degenerando», affermando subito dopo che «questa trasformazione dello stile ha nell'arte italiana un'importanza sostanzialmente diversa da quella assunta nel Settentrione»⁶.

La prima proposizione definisce la cornice entro la quale la riflessione di Wölfflin si colloca, mentre la frase che segue, nello specifico nella parola «trasformazione», rende evidente la rivoluzione operata dall'autore. Al carattere valutativo e all'accezione negativa dei due termini – dissoluzione, degenerazione – con i quali si era soliti declinare il rapporto tra Rinascimento e Barocco, Wölfflin sostituisce la qualità neutra di una trasformazione entro la quale si annulla qualsiasi giudizio di valore o dinamica evolutiva. La scelta dei lemmi costituisce l'indice dello spostamento ermeneutico che, a distanza di qualche pagina, permette a Wölfflin di definire il Barocco come la più alta trasformazione del Rinascimento, giungendo persino a riconoscere nell'arte dei grandi maestri del Rinascimento la matrice del nuovo stile⁷.

La continuità e l'assenza di giudizio insiti nella parola «trasformazione» costituiscono gli assi entro i quali si realizza la riabilitazione di un periodo artistico solitamente opposto al Rinascimento, inteso quale norma e punto di riferimento per la formulazione di qualsiasi giudizio di valore.

Si gioca qui la novità di Wölfflin rispetto allo stesso maestro. Se infatti a Burckhardt⁸ va riconosciuto il merito di aver reso “barocco” un termine della storia dell'arte, fino quasi a individuarlo come stile, la sua trattazione all'interno del *Cicerone* è giustificata dalla necessità di pervenire a un orizzonte capace di includere anche ciò che non si preferisce, mentre la legittimità dell'analisi sembra derivare dalla capacità di queste opere di aumentare il godimento dell'arte dell'età dell'oro⁹. Allo stesso modo, se Burckhardt aveva compreso che Rinascimento e Barocco parlano lo stesso linguaggio, riconosceva a

2. H. Wölfflin, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888, prima edizione (tav. I).



quest'ultimo la qualità di un «dialetto inselvaticito»¹⁰, stabilendo un rapporto a perdere che esplicita il parametro estetico che regola le considerazioni dell'autore.

Sebbene dunque all'interno dello stesso testo Burckhardt non manchi di riconoscere il valore di molte opere barocche, e affermazioni successive al *Cicerone* documentino un interesse e una stima crescenti dell'autore per l'arte di questo periodo storico¹¹, spetta a Wölfflin il merito di aver emancipato il Barocco da tale condizione subalterna, identificandolo come stile dotato di specifica identità e autonomo valore. Tale rivalutazione passa innanzitutto attraverso l'indicazione di una continuità non più intesa come degenerazione, ma come trasformazione.

Si capisce in questo senso la scelta di Wölfflin di indagare non l'evoluzione, ma l'origine

⁵ Ebbe un ruolo fondamentale, in questo senso, il contatto con opere impressioniste. Hauser parla di un'assimilazione dell'impressionismo, mentre, recuperando le teorie sostenute dallo stesso Wölfflin a partire dal 1899, Mazzocca postula l'adesione dello studioso a una visione impressionista. Per un approfondimento di tale aspetto si rinvia a: H. Hauser, *The Social History of Art*, Routledge and Kegan, London 1951; ed. it. cons. *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1964, I, p. 459; S. Viani, *Alla ricerca del Barocco*, in *Rinascimento e Barocco*, Vallecchi, Firenze 1988, p. 36; F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie III, V, 2, 1975, pp. 846 ss., nota 16.

⁶ Wölfflin 1888, ed. it. 2010, p. 13.

⁷ *Ivi*, p. 14.

⁸ O. Kurz, *Barocco: storia di una parola*, in «Lettere italiane», XII, 1960, p. 428 e ss.

⁹ J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, E.A. Seemann, Basel 1855; trad. it. cons. *Il Cicerone. Guida al godimento dell'arte in Italia*, Sansoni, Firenze 1952, p. 400.

¹⁰ Burckhardt 1855, ed. it. 1952, p. 401.

¹¹ Nella corrispondenza, Burckhardt confesserà un crescente rispetto per l'arte del Seicento. Esprimerà altresì il progetto di tornare sull'argomento con sguardo nuovo e più accurata penetrazione, così come il desiderio di indagare la relazione che corre tra forma, stile e vita spirituale in quel lungo e articolato brano della civiltà europea che è il Barocco. Cfr. Viani 1988, p. 26.

del Barocco, restringendo l'analisi a quegli anni, 1520-1580, entro i quali si registrerebbero al contempo la comparsa e il compimento del nuovo stile¹². La scelta rispondeva all'esigenza di indagare il passaggio che, spiega l'autore, conduce «direttamente»¹³ dal Rinascimento maturo al Barocco; consapevolezza, questa, che portava con sé una duplice rivoluzione.

La continuità che riabilitava il Barocco segnava infatti implicitamente una ridefinizione del Rinascimento, o meglio dell'immagine che da Vasari a Burckhardt la storiografia aveva contribuito a costruire di questo periodo. Riconoscere nell'ultima produzione di Michelangelo, Raffaello e Bramante i prodomi di una sensibilità destinata a esprimersi nel Barocco, e ancora, considerare i grandi maestri della maniera moderna i progenitori di tale stile o di alcuni suoi caratteri significava scalfire un'idea monolitica di Rinascimento, aprire, nel senso di problematizzare, i contorni con i quali la storiografia aveva definito l'identità di questa produzione artistica come della cultura di cui essa era espressione. L'apertura dei margini poneva fine alla contrapposizione, mentre la necessità di ridefinire i rapporti tra i due periodi si offriva come occasione per interrogare l'identità degli stessi. Dopo aver individuato il Barocco, o meglio, dopo averne giustificato l'esistenza, Wölfflin passa infatti ad analizzarne la specificità. Seguono dunque capitoli volti a individuare l'essenza dell'architettura e più in generale dell'arte barocca; capitoli che nei titoli – *Lo stile pittorico; Lo stile grandioso; Il massiccio; Il voluminoso; Il movimento* – indicano il tentativo dell'autore di tradurre in termini verbali osservazioni derivate da un rapporto con le opere mediato tanto dall'occhio quanto dal corpo. La duplice matrice dell'analisi si esplicita nella scelta di aggettivi (solo uno è un sostantivo) capaci di tradurre percezioni visive e psicofisiche che la ricchezza dei dati e la quantità dei confronti sottrae dal rischio di derive soggettiviste o psicologiste¹⁴.

La teoria dell'*Empfindung* (empatia) e la centralità del corpo, che Wölfflin aveva posto al centro dei *Prolegomena*¹⁵, si rivelano essere ancora il nerbo della riflessione¹⁶ e proprio a questi occorre fare riferimento per comprendere quelle che, nella seconda parte del testo, l'autore definisce *Le ragioni della trasformazione dello stile*.

Dopo aver rivendicato la dignità del Barocco e descritto la sua essenza, Wölfflin cerca infatti di individuare le matrici che potrebbero aver portato alla formazione di uno stile con tali caratteri.

La critica della teoria di Adolf Göller¹⁷, così come il rifiuto della giustificazione mate-

rialista di Gottfried Semper¹⁸ si uniscono nelle pagine dello studioso al riconoscimento dell'impossibilità di ricondurre allo spirito dell'epoca la causa della comparsa o del tramonto di uno stile.

L'esigenza di scientificità che in forme diverse connota l'intera riflessione di Wölfflin¹⁹ si esplicita in queste pagine nella necessità di rintracciare dei nessi tra la fantasia dell'artista e le condizioni generali del suo tempo. Il corpo, inteso, già nei *Prolegomena*, come medium conoscitivo più appropriato per comprendere e conoscere le strutture architettoniche, diviene la chiave attraverso la quale misurare il cambiamento stilistico²⁰. La rappresentazione del corpo costituisce l'indice dello spirito del tempo, e la sua disamina diviene il viatico per la comprensione dello stile del periodo.

Tuttavia, rispetto alla possibilità di enucleare le matrici del cambiamento, il testo di Wölfflin, che pure si distingue per la ricchezza delle osservazioni, la fondatezza delle posizioni e risulta illuminato da una chiara intenzionalità critica, disattende le aspettative. Più che una descrizione delle ragioni della trasformazione, l'autore si limita a indicare elementi sui quali misurare scarti e cambiamenti, fornendo una rassegna dettagliata del lento mutare dello stile²¹.

Resta sullo sfondo, senza che l'autore ardisca portarlo in primo piano indicandolo quale possibile matrice del cambiamento, il riferimento al contesto²², o più precisamente a quello che, tradendo una componente hegeliana, Wölfflin definisce come spirito dell'epoca. Il rinvio resta sospeso, nascosto tra le righe di una riflessione entro la quale sembra destinato a scomparire, mentre i tipi analizzati nella terza e ultima parte del testo (edilizia ecclesiastica, architettura dei palazzi, ville e giardini) riportano la riflessione dalle ragioni del cambiamento alle caratteristiche dello stile.

L'impatto del testo del 1888 sulla storiografia dedicata al Barocco – campo della nostra indagine – è solo apparentemente evidente. Se infatti è vero che la maggior parte dei volumi dedicati all'arte del XVII secolo indica Wölfflin tra i riferimenti bibliografici, i riconoscimenti vanno difficilmente al di là di un generico riconoscimento del valore pionieristico dell'autore, e, se menzionato, all'azione esercitata dal testo. La citazione, quando presente, ha il carattere del rinvio a un progenitore della cui importanza si conserva la memoria, ma di cui si perde coscienza dei tratti, mentre la consapevolezza

¹² Wölfflin precisa il proprio campo d'osservazione anche in termini spaziali. L'indagine si riferisce all'arte prodotta a Roma; città scelta dall'autore perché, spiega, il senso della forma severa del Rinascimento raggiunse qui il suo apice e il suo dissolvimento fu attuato con più alta coscienza. Wölfflin 1888, ed. it. 2010, p. 14.

¹³ *Ivi*, p. 15.

¹⁴ Il soggettivismo connota ancora lo studio di Burckhardt. Proprio rispetto a tale aspetto Wölfflin sembra aver compiuto un ulteriore avanzamento.

¹⁵ H. Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, tesi di laurea pubblicata nella raccolta *Kleine Schriften*, Schwabe, Basel 1946; ed. it. *Psicologia dell'architettura*, Cluva Editrice, Venezia 1985.

¹⁶ Dalla centralità del corpo e della percezione psicofisica Wölfflin passerà alla visione, secondo un processo di "disincarnazione" che risulta essere parallelo alla progressiva astrazione concettuale ravvisabile nella sua riflessione.

¹⁷ A. Göller, *Zur Aesthetik der Architektur*, Wittwer, Stuttgart 1887 e *Idem, Entstehung der architektonischen Stilformen*, Wittwer, Stuttgart 1888. Göller spiegava la genesi del cambiamento dello stile riferendosi alla teoria sociopsicologica dell'*Ermüdung*, ossia dell'obsolescenza. La familiarità con certe forme, il loro imprimersi nella memoria in modo stabile e duraturo ne ridurrebbe il fascino, spingendo l'artista a individuare soluzioni atte a produrre nuovi stimoli. L'inaccettabilità della teoria di Göller risiede, secondo Wölfflin, nell'impossibilità di

riconoscere alla stanchezza la capacità di produrre un nuovo stile. L'assuefazione, spiega l'autore, potrebbe generare l'esasperazione di alcune forme – «il mosso si può rendere più mosso, il grande più grande, lo lanciato più slanciato; si possono combinare sempre più artificiosamente le parti» – ma non sarebbe in grado di determinare la comparsa di uno stile veramente nuovo. Wölfflin 1888, ed. it. 2010, pp. 84-85.

¹⁸ G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, I, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Frankfurt am Mein 1860; II, Bruckmann, München 1863.

¹⁹ L'interesse per le verità assolute delle scienze naturali, dichiarato in più documenti da un giovane Wölfflin, risulta coerente con la ricerca, espressa nella produzione più matura, di leggi ottiche che spieghino il cambiamento stilistico. Cfr. *Burckhardt e Wölfflin*, in «Sele arte», 4, 1953, pp. 9-12. J. Gantner, *Enrico Wölfflin, 1864-1945*, in «La critica d'arte», 1950, pp. 1-8.

²⁰ Wölfflin 1888, ed. it. 2010, p. 88.

²¹ Risulta emblematica la descrizione della lenta trasformazione di elementi architettonici quali basi, colonne, pilastri, cornici, ma anche la nuova interpretazione data agli angoli degli edifici come agli scudi gentilizi che spesso ne decorano gli esterni. Cfr. Wölfflin 1888, ed. it. 2010, pp. 51-66.

²² In questo senso Wölfflin sembra replicare la dicotomia espressa da Burckhardt nei suoi testi.

del contributo storico dato dal volume acquisisce toni sempre più vaghi e meno precisi. In effetti i lasciti di Wölfflin vanno ricercati nelle maglie dei testi, così come gli effetti devono essere misurati alla luce del lavoro svolto, anche a distanza di tempo, da idee, termini, categorie la cui paternità rimane spesso celata, tali la sedimentazione e l'assorbimento di cui essi furono oggetto.

Innanzitutto si dovrà considerare il ruolo avuto dallo studioso nella definizione stessa del Barocco. Il primo merito di Wölfflin, vero e proprio presupposto di qualsiasi analisi, è infatti l'aver conferito identità e dignità a un periodo storico-artistico non apprezzato e soprattutto non individuato fino a quel momento come stile avente proprie caratteristiche. Il termine "barocco", a lungo utilizzato per qualificare, o meglio dequalificare l'arte di un periodo, diviene sostantivo²³ che, proprio in virtù della dimensione ontologica di cui può farsi veicolo, definisce l'esistenza di un periodo storico-artistico di cui altri aggettivi permettono di esplicitare i caratteri.

Simone Viani, nell'introduzione alla seconda edizione italiana del testo *Renaissance und Barock*, attribuisce allo studioso il merito di aver dato corpo a un'ombra, lottando per definire l'esistenza storica di un'entità cui solo Burckhardt aveva saputo riconoscere un'identità²⁴.

In realtà, nelle analisi di quest'ultimo il Barocco non solo è in ombra, nascosto dal luminoso faro della *Renaissance* – concetto che proprio in quegli anni si definisce e alla cui esistenza alcuni studiosi hanno voluto collegare la formazione del concetto stesso di Barocco²⁵ – ma è esso stesso ombra portata di un Rinascimento di cui costituisce la degenerazione.

Definito da un nome, isolato nei suoi termini cronologici e descritto nei suoi caratteri essenziali, il Barocco acquista diversamente nelle pagine di Wölfflin la presenza fisica di un corpo che fa ombra; un corpo che, proprio in virtù di quell'identità, può confrontarsi – il titolo del testo lo dimostra – con nuova consapevolezza con periodi storico-artistici alla luce dei quali erano state dedotte analisi e avanzate considerazioni.

L'identità che il nome e i termini cronologici circoscrivono non è in realtà che l'ultimo passo di un'analisi delle forme tanto libera quanto puntuale. Si gioca in effetti nel confronto diretto con l'opera uno dei contributi più importanti dello studioso svizzero allo studio del Barocco, vero e proprio presupposto per una sua corretta disamina.

Il valore di tale contributo risalta in modo particolarmente evidente all'interno del contesto italiano, ove tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento si registra un costante interesse per l'arte e la cultura del Seicento²⁶. Messo a fuoco dapprima in campo letterario, il

Barocco giunge all'attenzione degli storici dell'arte attraverso la riscoperta operata da alcuni uomini di lettere. Il fatto che il loro sguardo fosse stato sollecitato da un'affinità di tipo elettivo più che da suggestioni di tipo figurativo ha connotato, forse addirittura condizionato per lungo tempo la ricezione e dunque lo studio dell'arte barocca in Italia. La sensibilità decadente che aveva spinto Enrico Nencioni²⁷ e Gabriele D'Annunzio a guardare all'arte del Seicento, che aveva permesso loro di apprezzare i contenuti più che le forme, divenne infatti lo schermo a partire dal quale molta della critica italiana – nella fattispecie quella che ruotava intorno a Ugo Ojetti e alla rivista «La voce» – imparò a considerare l'arte del secolo XVII. Lungi dal divenire stimolo per un approfondimento in campo storico-artistico, le intuizioni di Nencioni e D'Annunzio costituirono di fatto la guida a una considerazione del Seicento²⁸ che, come dimostra l'esposizione del 1922 a Palazzo Pitti, fornì una lettura sensuistica e coloristica dell'arte del XVII secolo²⁹; lettura che, come testimoniano le parole di Ojetti nel catalogo³⁰, si confermava capace di accettare le aperture del senso, mentre per la forma risultava ancora vincolata entro solide forme chiuse³¹.

Non stupisce dunque che, all'inizio degli anni Sessanta, Giuliano Briganti senta la necessità di rivendicare l'autonomia, se non addirittura la superiorità dell'arte rispetto alla letteratura del Seicento³². L'esigenza racconta la difficile battaglia combattuta da alcuni studiosi per isolare, dunque analizzare nella sua specificità, un'arte che, oltre a essere stata subordinata al Rinascimento, intesa come arte degenerata, quando non addirittura "non arte", è stata spesso considerata alla luce di categorie elaborate in campo letterario³³.

Proprio in relazione a questo problema, la riflessione di Wölfflin avrebbe svolto una funzione esemplificativa, la cui importanza non mancò di essere registrata dagli studiosi più attenti.

Nel 1927, un anno prima dell'edizione italiana del testo *Renaissance und Barock*, Matteo Marangoni lodava Wölfflin per la capacità di penetrare i fatti formali³⁴, mentre a distanza di quasi trent'anni Briganti – che, come vedremo, non avrà giudizi uniformemente

²⁷ E. Nencioni, *Barocchismo*, in Idem, *La vita italiana nel Seicento. Conferenze tenute a Firenze nel 1894*, F.lli Treves, Milano 1910, pp. 269 ss. Sulla conferenza fiorentina di Nencioni, il ruolo di Gabriele d'Annunzio come anticipatore e divulgatore delle stesse idee di Nencioni e l'associazione Barocco-Decadentismo si faccia riferimento al testo di Mazzocca 1975, pp. 877-887.

²⁸ Per coerenza con il contesto si preferisce utilizzare il lemma «Seicento» in luogo di «Barocco».

²⁹ Come indicato dal titolo, la mostra era dedicata anche all'arte del Settecento. L'indagine mirava anzi ad analizzare il passaggio tra i due secoli.

³⁰ U. Ojetti, *La mostra della Pittura Italiana del Seicento e del Settecento a Palazzo Pitti*, in U. Ojetti, L. Dami, N. Tarchiani, *La Pittura Italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti*, Bestetti e Tumminelli, Milano-Roma 1924, pp. 15-43.

³¹ La mostra di Firenze costituisce l'espressione di quella vita italiana al Barocco data in contrapposizione alla linea europea indicata da Wölfflin e Lionello Venturi. Per un approfondimento, cfr. Mazzocca 1975.

³² G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Sansoni, Firenze 1962, pp. 116-117.

³³ Proprio riferendosi alla mostra del 1922, Emilio Cecchi aveva denunciato, sulle pagine della rivista «Valori Plastici», la scelta degli esegeti del Seicento di non addentrarsi nei segreti stilistici dell'arte di questo secolo. Per garbo e diplomazia, o molto più semplicemente perché i nomi, presumibilmente afferenti alla cerchia di Ugo Ojetti, dovevano essere noti ai lettori della rivista, Cecchi non cita nessuno. Un solo nome risalta nell'articolo: Roberto Longhi. Lo studioso è citato da Cecchi come colui che, già a quella data (1922) e anzi con anticipo rispetto ad essa, aveva indicato l'importanza di analisi accurate, opponendosi alla tendenza a «creare convincimento senza bisogno di dimostrazioni». Lungi dal percorrere la strada indicata da Longhi, i nuovi esegeti si sarebbero limitati a seguirne le orme «in apparenza», senza esercitarsi in quella disamina costante, obiettiva e ponderata dello stile di cui Longhi aveva indicato la necessità. Cfr. E. Cecchi, *Il Seicento*, in «Valori Plastici», III, 4, 1922, p. 87-88, in particolare 87.

³⁴ Viani 1988, p. 86.

²³ Un passo importante in questa direzione era stato compiuto da Burckhardt, che nel *Cicerone* titolava un intero capitolo *Il Barocco*.

²⁴ Viani 1988, p. 66.

²⁵ W.K. Ferguson, *The Renaissance in the Historical Thought*, Houghton Mifflin Co., Cambridge 1948; ed. it. cons. *Il Rinascimento nella critica storica*, Il Mulino, Bologna 1969, pp. 209 ss.; Viani 1988, p. 69.

²⁶ Il termine Seicento, utilizzato a partire dal Settecento con connotazione stilistico-deprezzativa, risulta impiegato in Italia, fino agli anni Trenta del Novecento, per indicare tanto le arti figurative quanto la letteratura del XVII secolo. Il riallineamento del termine alla serie dei secoli, dunque la riconquista di un significato meramente temporale, avrebbe facilitato la diffusione del termine "barocco". In tale slittamento lessicografico giocò un ruolo fondamentale Benedetto Croce, la cui *Storia della cultura barocca in Italia*, edita nel 1929 (una parte era stata pubblicata nel 1925 sulla rivista «La Voce»), segna il punto d'avvio di una progressiva diffusione del termine "barocco". Per un'analisi più approfondita si rinvia al testo di V. Santioli, *Manierismo, Barocco, Rococò*, in *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini, Atti del Convegno internazionale* (Roma, 1960), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1962, pp. 11-23.

positivi rispetto alle tesi sostenute dallo studioso svizzero – non potrà non riconoscere il carattere libero e preciso delle sue osservazioni³⁵.

L'aderenza di Wölfflin all'aspetto formale delle opere e la qualità inattaccabile delle sue osservazioni risaltavano agli occhi degli intellettuali più attenti. A questi Wölfflin lasciava non solo un modello metodologico, ma, aspetto probabilmente più importante, un bagaglio di dati certi a partire dai quali questi avrebbero potuto sviluppare indagini supplementari o avanzare ulteriori considerazioni.

Nello stesso passo citato Briganti notava, tuttavia, come più delle analisi formali furono gli schemi di Wölfflin a fare scuola³⁶. Tale considerazione va ricondotta, più che all'ordine secondo il quale i testi dell'autore furono pubblicati³⁷, alla lettura che ne fu data, o più precisamente al punto di vista a partire dal quale essi furono considerati.

Pur essendo pubblicato nel 1928, dunque circa dieci anni prima del volume dedicato a *Die Klassische Kunst*³⁸ e con circa venti anni di anticipo rispetto alla traduzione dei *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*³⁹, non fu *Renaissance und Barock* il punto a partire dal quale la critica italiana imparò a conoscere il pensiero dell'autore svizzero.

Per una dinamica cui non fu estraneo lo stesso Wölfflin, che da sempre aveva mostrato fascino per l'individuazione di una legge dello sviluppo storico-artistico e per il quale doveva essere più semplice identificare il proprio pensiero con la fissità di una struttura piuttosto che con il carattere informe di una riflessione giovanile, si scelse di leggere il complesso a partire da ciò che era stato reso semplice. Il pensiero di Wölfflin fu dunque acquisito a partire da quegli schemi entro i quali lo stesso studioso aveva cercato di imbrigliare il carattere sfuggente e complesso delle tesi come dei problemi sollevati nel volume del 1888. L'indeterminatezza della riflessione giovanile cedeva il passo alla finitezza di un pensiero lucido di cui gli schemi rappresentavano la massima espressione, e proprio questi

divennero il viatico a partire dal quale la cultura italiana⁴⁰ imparò a confrontarsi con lo studioso e con le sue considerazioni sul Barocco.

Nell'acquisizione di tale prospettiva aveva giocato un ruolo centrale Benedetto Croce, che alle posizioni teoriche dello studioso svizzero aveva dedicato pagine critiche e che con esso condivideva il campo d'indagine del Barocco.

La contrapposizione non concerneva tanto il giudizio di valore sulla produzione artistica del Barocco – argomento in relazione al quale i due studiosi assumono posizioni diametralmente opposte⁴¹ –, quanto le posizioni teoriche sostenute da Wölfflin a partire dal 1899. La presunta inespressività della forma: la subordinazione dell'individualità artistica a una dinamica ottica⁴², così come la concezione storica e impersonale dello sviluppo artistico non poteva trovare accoglienza in un'estetica come quella crociana che poneva la creatività dell'artista al centro dell'opera e questa al di sopra della storia.

Di fatto, Croce si focalizzava sulla riflessione purovisibilista di Wölfflin, su di essa concentrava le sue critiche, determinando il punto di vista a partire dal quale la critica italiana avrebbe imparato a considerare il pensiero dello studioso svizzero⁴³.

Sarà questa, infatti, la prospettiva con la quale la critica italiana leggerà il pensiero di Wölfflin, quello dei *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, come le posizioni anteriori all'adesione dello studioso alle teorie purovisibiliste.

Si muove lungo questa linea Carlo Ludovico Ragghianti, la cui critica della riduzione della storia a una cadenza di eventi inderogabile si unisce alla condanna di quelle coppie di concetti nelle

⁴⁰ Alcune parole espresse da Teyssèdre nell'Introduzione all'edizione francese di *Renaissance und Barock* lasciano capire che tale problema non riguardò unicamente la critica italiana. Teyssèdre 1967, p. 8.

⁴¹ Nonostante la considerazione negativa del Barocco, definito come "non arte", Croce non sembra aver ostacolato la ricerca del Barocco artistico. Nell'apertura della *Storia dell'età barocca in Italia*, Croce rinvia e auspica adeguati studi sull'arte del periodo, fino a postulare un proseguimento del proprio lavoro che investa le arti figurative. Alle ricerche condotte in area tedesca – ricerche di cui Croce non specifica l'autore, ma all'interno delle quali non sembra inverosimile inserire lo stesso Wölfflin – riconosce inoltre, al di là e indipendentemente da qualsiasi divergenza, il merito di aver sollevato problemi storici e metodologici importanti e sottili, così come la responsabilità di aver formulato concetti indispensabili per pensare e lavorare sul tema. B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia: pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, Laterza, Bari 1929; ed. cons. Adelphi, Milano 1993, pp. 9-11.

⁴² Su questo punto Croce si era espresso fin dal 1910, nella recensione a *L'Arte Classica*. Lo studioso riportava in particolare il passaggio nel quale Wölfflin ribadiva l'inespressività della forma («ausdruckslos») riconducendo i cambiamenti a un'evoluzione esclusivamente ottica («rein optischer Art»). Relativamente a tale passaggio sarà importante sottolineare la decisione, per nulla anodina, di Croce di riportare entro parentesi e tradurre fedelmente i termini scelti dallo storico dell'arte svizzero – nello specifico i lemmi «ausdruckslos» e «rein optischer Art» tradotti rispettivamente con «espressività» e «ottico». Oltre a documentare un'attenzione e una disamina quasi filologica del testo, tale scelta indica la consapevolezza del valore teorico di cui i due termini erano portatori e della rivoluzione che il loro inserimento nella disciplina portava con sé. Tale consapevolezza risalta ancor di più se posta a confronto con la scelta dei curatori delle edizioni italiane del testo (1941; 1953; 1978) di rendere il termine «optischer» con il più generico lemma «visiva». Ci proponiamo di inserire questa osservazione, come altre contenute all'interno del nostro testo, all'interno di una più ampia analisi filologica della ricezione di Wölfflin. Cfr. B. Croce, *Un tentativo eclettico nella storia delle arti figurative*, in *Nuovi saggi di Estetica*, Laterza, Bari 1920, pp. 255-261, in part. p. 256-257; Wölfflin, 1941, p. 317.

⁴³ La parzialità della lettura italiana è stata corretta dalla recente pubblicazione del saggio di Wölfflin *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Schwabe, Basel 1940; testo in cui, rispondendo a molte delle critiche mosse al suo pensiero, Wölfflin spiega in quale modo, ossia con quali correttivi intendere i *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. H. Wölfflin, *Considerazioni sulla storia dell'arte. I parte*, in «Annali di critica d'arte», 7, 2011, pp. 477-505, 518; *Considerazioni sulla storia dell'arte. II parte. Il classico*, in «Annali di critica d'arte», 8, 2012, pp. 453-493, 528-529; *Considerazioni sulla storia dell'arte, III parte*, in «Annali di critica d'arte», 10, 2014, pp. 355-379, 386.

³⁵ Briganti definisce «precisi» gli studi di Wölfflin sul Barocco, e riferendosi con molta probabilità al testo del 1888 nota come esso «si anima e si redime per il gran numero di osservazioni libere, precise, intelligenti». Delle stesse categorie elaborate nei *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* non mancherà di riconoscere il pregio, senza per questo condividere il metodo di cui divennero strumento. L'impossibilità di negare la validità di tali categorie deriva secondo lo studioso dal fatto che esse «si andarono formulando nella mente di Wölfflin sulla base dei dati incontestabili che gli erano forniti dalla sua esperienza in seguito a uno sguardo molto ampio e complessivo» (Briganti 1962, pp. 22; 24; 128). Lo stesso Bernard Teyssèdre, nell'introduzione all'edizione francese di *Renaissance und Barock* ricondurrà la qualità inattaccabile delle analisi formali condotte dello studioso svizzero al fatto di essere state desunte – Teyssèdre parla di un «prélèvement sur les faits» che rende l'idea di un lavoro quasi fisico – da un'attenta osservazione formale condotta sulle opere. B. Teyssèdre, *Présentation*, in *Renaissance et Baroque*, Le Livre de Poche, Paris 1967, p. 26.

³⁶ Briganti 1962, p. 24.

³⁷ *Renaissance und Barock* fu tradotto in Italia nel 1928, con largo anticipo rispetto alla Francia e al Regno Unito, ove occorre attendere l'inizio, se non addirittura la fine degli anni Sessanta, per avere una traduzione in lingua del primo saggio dello storico dell'arte svizzero. H. Wölfflin, *Rinascimento e Barocco: ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, trad. di Luigi Filippi, Vallecchi, Firenze 1928; *Renaissance and Baroque*, trad. Kathrin Simon, introduzione di Peter Murray, Collins, London 1964; *Renaissance et Baroque*, trad. Guy Ballangé, introduzione di Bernard Teyssèdre, Le Livre de Poche, Paris 1967.

³⁸ H. Wölfflin, *Die Klassische Kunst*, Bruckmann, München 1899; trad. it. *L'arte classica: introduzione al Rinascimento italiano*, Sansoni, Firenze 1941.

³⁹ H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, Bruckmann, München 1915; trad. it. *Concetti fondamentali della storia dell'arte: la formazione dello stile nell'arte moderna*, Longanesi, Milano 1953.

quali egli ritiene di poter ravvisare il culto dell'oggettività che connota la linguistica positivista⁴⁴. Alla storiografia senza nomi, storia degli stili o dei codici figurativi, Ragghianti attribuisce in particolare la responsabilità di offrire soluzioni a portata di mano⁴⁵, mentre proprio il testo *Renaissance und Barock* è considerato matrice di una fraseologia nella quale l'autore riconosce il fondamento – non certo in senso positivo – della cultura storico artistica del momento⁴⁶.

A tali affermazioni fa eco a distanza di pochi anni Briganti, il quale, criticando la preordinata e presciente necessità che regolerebbe la storia degli stili, riconduce agli schemi postulati dallo studioso svizzero l'origine di una pigrizia culturale⁴⁷.

Tali posizioni confermano una lettura concentrata sui *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* e un evidente rifiuto delle posizioni ivi espresse dallo studioso. Non basta tuttavia arretrarsi a tali affermazioni per comprendere la reale portata della lezione di Wölfflin, pena il rischio di replicare l'errore riduzionista compiuto dalla critica italiana⁴⁸. Per misurare la reale efficacia del pensiero di Wölfflin, nello specifico la sua ricaduta negli studi sul Barocco, occorre distinguere gli schemi dal lessico, ossia separare la struttura teorica con la quale nel testo del 1915 Wölfflin tentava di ricondurre entro la fissità di una legge ottica⁴⁹ la complessità dello sviluppo storico-artistico, dai termini che figurano all'interno e ne costituiscono il nerbo.

Se infatti è vero che gli schemi favorirono l'insorgere di letture al contempo dicotomiche ed eccessivamente uniformanti, divenendo, spesso causa di gravose esclusioni, i termini che figurano all'interno di quegli schemi e che proprio nel testo del 1888 avevano avuto la loro prima formulazione, erano destinati a entrare nel linguaggio della storia dell'arte come lemmi autonomi. Come tali risultano impiegati da quegli stessi storici dell'arte che non mancarono di indicare i limiti della storia degli stili di matrice wölffliniana.

Svincolati dalla struttura concettuale entro la quale la ricerca matura dello studioso li imbriglia, i termini attraverso i quali nel saggio del 1888 Wölfflin aveva cercato di enucleare l'essenza del Barocco, e che riceveranno ulteriore definizione nei *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, tornano nei testi degli storici dell'arte quali strumenti utili a descrivere e indagare lo stile del periodo.

L'importanza di quei termini nell'economia del pensiero di Wölfflin come dei successivi studi sul Barocco si evince considerando la loro genesi.

⁴⁴ C.L. Ragghianti, *Diario Critico*, Venezia 1957, p. 174.

⁴⁵ Ragghianti arriva a considerare la riflessione di Wölfflin prodotto emblematico della moderna società industriale riconducendo parte del suo fascino alla facilità delle soluzioni offerte. Sottraendo allo storico la responsabilità di indagare la problematicità di manifestazioni espressive differenziate, riducendo lo stile a un tranquillizzante contenitore e l'artista a un mero esecutore, Wölfflin offrirebbe, secondo lo studioso, un prodotto di alta meccanica, perfettamente inserito nella dinamica industriale. C.L. Ragghianti, *La critica della forma*, Baglioni e Berner, Firenze 1986, p. 94.

⁴⁶ Ragghianti 1957, p. 36.

⁴⁷ Briganti 1962, p. 24.

⁴⁸ Ritroviamo una certa parzialità e una lettura viziata dal decentramento sopra descritto anche nell'introduzione di Simone Viani alla seconda edizione italiana del testo *Renaissance und Barock*. Nonostante la distanza temporale dalla prima edizione del testo (1928), così come dalle critiche mosse a Wölfflin da molta storiografia italiana, il testo risulta viziato dalla stessa prospettiva critica. Cfr. Viani 1988, pp. 7-96.

⁴⁹ «Non tutto è possibile in ogni tempo. Ogni artista è vincolato da determinate possibilità ottiche. Il modo di vedere ha di per sé una sua storia, che deve essere considerata uno dei compiti essenziali della storia dell'arte». H. Wölfflin, 1915; ed. it. cons. *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Abscondita, Milano 2012, p. 26.

Una volta enucleato il Barocco come periodo storico-artistico con una propria identità, occorre infatti descriverne l'essenza. Proprio in relazione a questo aspetto, Wölfflin pagava il dazio di muoversi in un terreno pressoché vergine, occupandosi di un'arte cui la neonata disciplina non aveva ancora prestato attenzione e i cui tratti, quand'anche citati, erano qualificati sulla base di un confronto in negativo con il Rinascimento.

Si era mosso in questa direzione, non senza lasciar trasparire un evidente disagio, lo stesso Wölfflin, il quale, volendo sintetizzare l'essenza dello stile, in chiusura del capitolo dedicato alle ragioni della trasformazione, non sembra trovare altra soluzione se non prendere a prestito ciò che Karl Justi⁵⁰ aveva individuato come il senso dell'arte classica, indicando come proprio del Barocco l'opposto dei concetti contenuti nella definizione⁵¹.

In realtà Wölfflin non si limita a tale considerazione. La prima parte del testo si articola infatti in capitoli che, come anticipato, recano nella loro intestazione termini tesi a enucleare qualità specifiche del Barocco.

E se il termine "pittorico", che Wölfflin deriva da Burckhardt⁵², aveva veicolato l'accesso del giovane studioso al Barocco, fornendo una chiave di lettura capace, se non di garantire, quanto meno di facilitare la comprensione di un sistema pittorico per il quale mancavano punti di riferimento autonomi, non sembra inverosimile supporre che i lemmi individuati da Wölfflin abbiano svolto una funzione simile nel campo della storia dell'arte.

Ciò che Wölfflin ha lasciato alla disciplina sono infatti strumenti attraverso i quali studiosi, anche con posizioni diverse, hanno avuto modo di esaminare l'arte di un periodo per il quale fino al suo intervento non esisteva un lessico specifico e la cui descrizione, quando necessaria, era realizzata attraverso il ribaltamento peggiorativo di termini e aggettivi utilizzati per il Rinascimento.

Proprio questi termini, penetrati nel terreno della storia dell'arte, riemergono all'interno di testi entro i quali si qualificano con accezioni non necessariamente wölffliniane né con dichiarato riferimento all'autore⁵³.

La fraseologia di matrice wölffliniana di cui Ragghianti critica la diffusione costituisce in questo senso l'indice di una vistosa penetrazione dei termini all'interno della storiografia artistica degli anni Cinquanta-Sessanta. Tanto che, se potrà sembrare azzardato riconoscere nello stesso termine di "venezianismo" coniato da Ragghianti⁵⁴ la traduzione concreta, nel senso di storicamente determinata, del concetto wölffliniano di "pittorico"⁵⁵, non risulta difficile riconoscere

⁵⁰ C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen Verlog von F.C.W. Vogel, Leipzig 1866-1872*, II (1872), p. 364.

⁵¹ Wölfflin 1888, ed. it. 2010, p. 99.

⁵² Burckhardt a sua volta derivò l'idea del "pittorico" da Franz Theodor Kugler, in particolare dal capitolo del *Manuale della storia dell'arte* dedicato alla scultura del secolo decimosettimo. Cfr. F. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Ebner & Seubert, Stuttgart 1842; trad. it. *Manuale della storia dell'arte*, Coi tipi del giornale "Il Lombardo Veneto", Venezia 1852.

⁵³ Le considerazioni qui espresse costituiscono l'abbrivio di una ricerca più ampia, che si propone di misurare la frequenza, comprendere il significato e contestualizzare l'occorrenza dei termini wölffliniani nei testi fondamentali dedicati al Barocco tanto in ambito italiano quanto europeo.

⁵⁴ C.L. Ragghianti, *Cultura artistica e Arte Barocca*, in «La Cultura», XII, 1, 1933, ora in «La Critica d'Arte», XLV, 1980, 169-171, pp. 175-189.

⁵⁵ Si riporta come elemento degno di nota il fatto che sia nella prima edizione italiana (1928) del testo *Renaissance und Barock*, sia nella seconda (1988), il termine *malerisch* era stato tradotto con "pittorresco". L'oscillazione lessicografica pittorico-pittorresco si riscontra in altre traduzioni. La traduzione francese (1967), che tiene in evidente considerazione l'edizione italiana a cura di Luigi Filippi, traduce il termine *malerisch* con *pittoresque*,

termini wölffliniani all'interno dei testi dedicati all'arte del Cinque e Seicento. Utilizzati per lo più come semplici strumenti descrittivi, quei termini sono a volte caricati di un contenuto che supera la qualità formale che essi erano chiamati a cogliere, divenendo strumenti di analisi volte a fornire una disamina storico-culturale della produzione del periodo.

De Logu ad esempio, che sulla scia di Croce riconosce il Barocco come sinonimo di non artistico, si serve di termini e di concetti wölffliniani per descrivere l'arte di quel periodo⁵⁶. Lo stesso Briganti che, come abbiamo visto, critica con forza i danni prodotti dalla storia dello stile, deduce da Wölfflin – dal testo del 1888 come da quello del 1915⁵⁷ – molti dei termini con i quali descrive l'arte del XVII secolo, giungendo persino a indicare i mutamenti della visione quali possibili matrici di cambiamenti stilistici⁵⁸. Il riferimento agli schemi, definiti utili benché consunti, è legittimato dal significato storico-culturale di cui l'autore li investe, come da una prossimità alle opere nella quale lo studioso riconosce il correttivo atto a evitare derive universaliste e astrattizzanti⁵⁹.

Si muove nella stessa linea Erwin Panofsky che, pur assumendo posizioni dichiaratamente contrarie a Wölfflin in termini di periodizzazione, nelle pagine dedicate al Barocco utiliz-

anche se Bernard Teyssèdre, nell'introduzione, distingue i casi in cui il termine aveva il significato proprio di *pictural*. L'edizione inglese (1964) utilizza il termine *painterly*, mentre l'edizione dei *Grundbegriffe* riporta una distinzione tra *picturesque* e *painterly*. Già Wölfflin si era reso conto della problematicità del termine. Nel testo del 1888 notava come «il concetto di pittorico è uno dei più importanti, ma anche dei più vaghi e dei meno precisi che usi la stoa dell'arte» (Wölfflin 2010, p. 33). Nel 1911, in una conferenza dal titolo *Über den Begriff des Malerischen*, Wölfflin, sentirà l'esigenza di specificare che il termine *malerisch* non era né un aggettivo né il nome specifico di un genere artistico, ma un concetto. Nei successivi *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* si preoccuperà altresì di distinguere la figurazione pittorica dai motivi pittoreschi. Adatterà dunque alla lingua tedesca il lemma *pictoresque*, affiancando al termine *malerische* l'aggettivo *objektiv* per indicare la distanza tra l'elemento pittorico inerente all'interpretazione e motivi (paesaggi, mendicanti, rovine etc.) il cui carattere pittorico deriva da condizioni concrete e verificabili (Wölfflin 2012, pp. 43 ss.). Per una riflessione del termine *malerisch* nei testi di Wölfflin si rinvia a Viani 1988, pp. 29 ss.; L. Grassi, M. Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, UTET, Torino 1978, «ad vocem» *Pittorico*, pp. 409-410.

⁵⁶ In apertura del testo *L'Architettura dei Seicento e Settecento* De Logu nota: «Asimmetria, grandiosità sbalordente, disordine e movimento, ricchezza ridondante dell'ornato, trasgressione dei limiti delle arti che significa ibrida mescolanza di elementi musicali, pittorici, plastici etc. non sono che le migliori qualità di quell'arte», e a distanza di poche aggiunge «In questo senso, già osservai, si può ammettere Michelangelo precursore e iniziatore del secolo XVII: il pittoricismo dell'architettura di questo tempo si avvera sulla base della plasticità; in quanto l'architettura si fa scultura, in tanto acquista di fare pittoresco; e nel sentire sotto forma plastica, con tutte le conseguenze del vigoroso modellato, del peso, della tristezza del peso, Michelangelo è il padre dei seicento plastico architettonico, non certo nella insulsa pretesa che egli abbia, egli stesso, lo spirituale scarnificatore delle sue ultime *Pietà*, iniziato il barocco e il barocchismo». Le poche parole qui riportate danno la misura dell'influenza esercitata da Wölfflin sullo studioso italiano. La simbiosi tra le arti, salutata da De Logu come qualità specifica dell'architettura del XVII secolo, rinvia con evidenza all'analisi sostenuta dallo studioso svizzero. Il riferimento in questo caso è addirittura esplicito: l'analogia architettura-musica postulata da Wölfflin nel testo del 1888 è citata dallo studioso per corroborare la tesi dell'unità delle arti (p. 9). Il rinvio non è meno eloquente quando implicito. La scelta di aggettivi come grandioso o pittoresco (anche nel testo di De Logu ricorre il termine «pittoresco» con il quale abbiamo visto essere stato a lungo tradotto in Italia il lemma tedesco *malerei*. Cfr. infra nota 55), il riferimento al movimento e al peso come qualità specifiche di questa architettura, fino all'indicazione di Michelangelo come possibile padre dell'architettura del XVII secolo denunciano la loro origine, documentando con sufficiente evidenza la penetrazione della terminologia wölffliniana all'interno degli studi storico artistici italiani. Cfr. G. De Logu, *L'Architettura italiana del Seicento e del Settecento*, Dedalo Libri, Bari 1980 [1936], pp. 8-11.

⁵⁷ Briganti è forse lo studioso che ha più coscienza dello sviluppo del pensiero di Wölfflin e che, nelle sue stesse analisi come nelle critiche, riesce a fare distinzioni.

⁵⁸ In questo caso Briganti si riferisce evidentemente al testo del 1915.

⁵⁹ Briganti 1962, pp. 48-49.

za termini wölffliniani cui attribuisce un connotato al contempo culturale e psicologico⁶⁰; operazione questa che, mentre riporta in superficie il rinvio al contesto che nel saggio del 1888 Wölfflin aveva scelto di lasciare tra le righe, riabilita la componente psicologica che nello stesso testo dichiarava la prossimità con i *Prolegomena* pubblicati due anni prima⁶¹. Il debito di riconoscenza nei confronti degli strumenti linguistici elaborati da Wölfflin è esplicito negli *Studies in Seicento Art and Theory* di Denis Mahon⁶². Allo studioso svizzero l'autore attribuisce il merito di aver dato vita a metodi per l'analisi e la discussione di questioni di linguaggio formale fino a quel momento comuni agli artisti, e, elemento per noi più importante, dichiara il proprio debito rispetto all'uso di termini come «pittorico», «barocco», «classico». L'autore spiega come nel testo i termini siano da intendere «in senso più o meno wölffliniano», specificando tuttavia come il loro utilizzo sia svincolato dal sistema così come dalla logica dicotomica all'interno della quale Wölfflin li aveva inseriti, e il loro significato debba essere dedotto dal contesto all'interno del quale compaiono⁶³. Tale precisazione risulta doppiamente indicativa. Oltre a documentare la consapevolezza storico-critica dello studioso, essa conferma ancora una volta la profonda penetrazione dei lemmi wölffliniani all'interno della storia dell'arte⁶⁴.

La lettura dei testi mostra dunque come, svincolati dal sistema teorico all'interno del quale l'autore li aveva fissati, i termini enucleati da Wölfflin a partire dal testo del 1888 siano penetrati nella storia dell'arte, divenendo parte ineliminabile di qualsiasi disamina del Barocco, sia essa una descrizione formale o un'analisi volta a cogliere complesse relazioni storico-culturali.

Proprio questo processo sembra confermare il carattere strumentale dell'eredità wölffliniana⁶⁵. Se infatti lo strumento permette il confronto con un problema, la possibilità di ri-

⁶⁰ E. Panofsky, *What is Baroque*, in *Essays on Style*, MIT Press, Cambridge Mass. 1995, pp. 17-88; ed. it. cons. *Che cos'è il Barocco?*, in Idem, *Tre saggi sullo stile*, Abscondita, Milano 2011, pp. 11-68.

⁶¹ I riferimenti contestuali, o meglio la loro assenza, erano stati il cuore della critica mossa da Panofsky alla conferenza tenuta da Wölfflin nel 1911; conferenza che contiene molti degli elementi poi sviluppati dallo studioso nei *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* pubblicati quattro anni più tardi. E. Panofsky, *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst*, in «Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 1915, X, pp. 460-467; ed. it. cons. *Il problema dello stile nelle arti figurative*, in *La prospettiva "come forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano 2001, pp. 145-156; in particolare pp. 149-150.

⁶² D. Mahon, *Studies in Seicento art and theory*, Warburg Institut, London 1947.

⁶³ Mahon 1947, pp. 2; 11-12. Come i riferimenti al sistema e alla struttura dicotomica rendono evidente, il testo cui Mahon rinvia sono i *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Benché la nostra disamina abbia quale oggetto *Renaissance und Barock*, si è scelto di dedicare un breve passaggio alle osservazioni formulate da questo autore. La decisione nasce dalla consapevolezza che i termini espressi nel testo del 1915 ebbero la loro prima formulazione nel saggio giovanile del 1888, e dalla volontà di riportare la lucida analisi di un rapporto deducibile, nella maggior parte dei casi, unicamente per via indiretta.

⁶⁴ Proprio in relazione a tale problema, Mahon dichiara l'inevitabilità della lezione, come del fascino esercitato da Wölfflin. Come un artista, spiega, qualunque sia il suo genio, non può essere scisso dalla tradizione dalla quale deriva e nella quale forgia i suoi mezzi, allo stesso modo la critica ha una storia. Di questa storia recano traccia i termini e proprio questa consapevolezza, per nulla anodina, giustifica le precisazioni indicate dall'autore. Mahon 1947, p. 4.

⁶⁵ La nostra disamina si riferisce al Barocco, ma, come alcune pagine di Viani dimostrano, l'analisi è estendibile all'arte contemporanea. Molti dei termini formulati da Wölfflin in *Renaissance und Barock* fornirono infatti agli storici dell'arte (Gillo Dorfles, Umberto Eco, Renato Barilli, Bruno Zevi) strumenti per descrivere e comprendere molta dell'arte come dell'architettura prodotta nel secondo dopoguerra (Viani 1988, pp. 92-96). Vale la pena aggiungere al quadro fornito da Viani il nome di Roberto Longhi, la cui disamina del rapporto tra Cubismo e Futurismo ha quale punto di riferimento teorico e linguistico la polarità Rinascimento-Barocco descritta da

solvere il quale è legata alle diverse modalità con cui si sceglierà di impiegarlo, non sembra improprio riconoscere nell'uso effettuato dagli storici dell'arte dei termini wölffliniani, quand'anche e forse ancor di più quando esso risulta condotto in modo non wölffliniano⁶⁶ se non dichiaratamente anti-wölffliniano, la prova che quei termini hanno svolto il compito per il quale erano stati pensati.

Caricati di un contenuto culturale e/o psicologico, o più semplicemente utilizzati come aggettivi capaci di cogliere caratteristiche formali, i termini enucleati da Wölfflin – quelli presenti nel testo del 1888 prima ancora di quelli sistematizzati nel 1915 – hanno offerto alla storia dell'arte uno strumento utile ad affrontare la complessità del Barocco.

La stessa osservazione sembra potersi applicare all'altro problema circoscritto da Wölfflin e, anche in questo caso, lasciato in eredità alla storia dell'arte.

Il Rinascimento e il Barocco indicati nel titolo del testo del 1888 sono divenuti poli di un problema riconducibile alla diversa interpretazione che poteva essere data della congiunzione che li lega, dunque al diverso modo in cui poteva essere declinato il rapporto tra i due periodi.

Se infatti il testo circoscrive il Barocco, esso esplicita nondimeno nel titolo una relazione in cui si gioca un ulteriore campo d'indagine.

Proprio la riflessione dello studioso circa i rapporti tra Rinascimento e Barocco è stata oggetto di numerose critiche, spesso viziate, anche in questo caso, dalla lettura del testo del 1915, in cui i due periodi divengono declinazioni storiche di una dicotomia di tipo universale.

Il fatto che tali critiche abbiano avuto motivazioni opposte, ossia che allo stesso Wölfflin siano state imputate responsabilità uguali e contrarie, conferma la fecondità della sua riflessione, ma soprattutto indica l'urgenza del problema enucleato dallo studioso.

Mentre infatti Panofsky riconoscerà nel Barocco un superamento, se non addirittura un secondo apogeo del Rinascimento, rimproverando a Wölfflin di non aver considerato il Manierismo⁶⁷, Hauser difenderà la tesi della continuità tra Rinascimento e Barocco imputando allo stesso studioso svizzero di aver ridotto il Manierismo a un intermezzo superfluo, stabilendo una relazione dicotomica tra i due periodi⁶⁸. Contro tale continuità prenderà posizione Briganti, il quale, tuonando contro i presunti sostenitori di un «Michelangelo padre del Barocco»⁶⁹ – etichetta sotto la quale non sembra inverosimile riconoscere lo stesso Wölfflin – mirerà a sottolineare la frattura realizzatasi all'inizio del Seicento con le due rivoluzioni dei Carracci e di Caravaggio.

Il fatto che anche a distanza di decenni Wölfflin continui a essere indicato, anche solo nominalmente, come interlocutore, se non addirittura antagonista, e le sue tesi, quelle

espresse nel 1888 così come quelle schematizzate nel 1915⁷⁰, siano citate come termine di paragone, conferma la centralità di una riflessione nella quale sembra possibile riconoscere la matrice di una ricerca volta a enucleare identità e rapporti dei due periodi più importanti della storia dell'arte moderna.

I termini temporali potevano essere estesi o ridotti; si poteva scegliere di collocare tra i due periodi la parentesi del Manierismo⁷¹ qualificando quest'ultimo come pausa all'interno della continuità, o riconoscere in alcune rivoluzioni verificatesi tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento la matrice di fratture a partire dalle quali contare un nuovo capitolo. La variabilità delle posizioni assunte, così come le critiche di cui Wölfflin fu oggetto in relazione allo stesso tema, non riducono il valore fondativo delle sue ricerche. Nel testo del 1888 Wölfflin analizzava infatti per la prima volta, in modo specifico e obiettivo un rapporto da sempre letto alla luce di un unico punto di vista. Analizzando la relazione che l'arte barocca stabilisce con il Rinascimento, lo studioso circoscriveva di fatto un problema che, al di là e indipendentemente dalla periodizzazione scelta – aspetto, come dirà Teyssèdre, di fatto convenzionale⁷² –, portava con sé la possibilità, ma soprattutto la necessità di enucleare la specificità dei due periodi così come la dinamica, complessa e per nulla univoca, del passaggio che conduce dall'uno all'altro.

Lo stesso testo portava tuttavia con sé frutti la cui paternità wölffliniana risulta meno evidente.

La relazione tra Rinascimento e Barocco, così come la dicotomia Classico-Barocco che del primo binomio rappresenta la declinazione astratta e universale, costituiranno lo stimolo – in termini oppositivi – di un'indagine che giungerà a riconoscere la natura classica del Barocco.

Se a Wölfflin sarà infatti rimproverato di aver escluso la considerazione del classicismo secentesco⁷³, la contrapposizione tra Classico e Barocco esplicitata nei *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* stimolò un'indagine che, muovendo dalla consapevolezza dell'insufficienza della dicotomia, giungerà a disvelare la componente classica della formazione come dello stile di artisti che siamo soliti riconoscere come massimi esponenti del Barocco. È questa la linea che da Briganti giunge a Montanari e nella quale, a partire dagli anni Cinquanta, sembrano incontrare il loro percorso molti studiosi europei⁷⁴.

Gli stessi testi di Wölfflin ebbero un ruolo fondamentale nel disvelamento della compo-

⁷⁰ Nelle pagine dei critici si registra una costante sovrapposizione dei due testi del 1888 e 1915, con la tendenza, già analizzata in relazione al contesto italiano, a proiettare sul primo tesi espresse nel secondo.

⁷¹ Potremmo chiederci a tal proposito quale ruolo Wölfflin abbia avuto nell'identificazione del Manierismo. In tal senso, potrebbe essere interessante valutare le conseguenze determinate dall'apertura del concetto di Rinascimento iscritta nelle pagine dello studioso. Questo sarebbe però oggetto di un'altra ricerca. Per un approfondimento si rinvia a P. Van den Akker, *Wölfflin's Classic Art and His Criticism of Mannerism*, in *Looking for Lines. Theories on the essence of art and the problem of Mannerism*, Amsterdam Univ. Press, Amsterdam 2010, pp. 109-143.

⁷² Teyssèdre 1967, p. 17.

⁷³ Hauser 1964, p. 459.

⁷⁴ Briganti 1962, pp. 118-119; T. Montanari, *Il Barocco*, Einaudi, Torino 2012, pp. 14-15; R. Wittkover, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Harmondsworth, Middlesex 1958; J.M. Merz, *Pietro da Cortona and Roman Baroque architecture*, Yale University Press, New Haven, Conn., 2008; I. Lavin, *Bernini and the unity of the visual arts*, Oxford University Press, New York 1980.

Wölfflin nel testo del 1888. Per un approfondimento si rinvia a E. Raimondi, *Ombre e figure. Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, Il Mulino, Bologna 2010, in part. pp. 34-36.

⁶⁶ Nel senso di non aderente alla struttura teorica all'interno della quale l'autore li aveva inseriti.

⁶⁷ Panofsky 1995, ed. it. 2011, pp. 12-13; 63; nota 3 p. 133.

⁶⁸ A. Hauser, 1964, pp. 387; 459. Pur in assenza di specifici riferimenti bibliografici è verosimile supporre che l'autore faccia riferimento ai *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* del 1915. Il rapporto tra Rinascimento e Barocco risulta infatti modulato sulla dicotomia Classico-Barocco espressa nel testo più maturo.

⁶⁹ Briganti 1962, p. 27.

nente barocca di una cultura come quella francese, abituata a leggere l'arte del Seicento unicamente alla luce del classicismo.

Pur avendo dato origine all'applicazione artistica del termine "barocco"⁷⁵, la Francia mostrò infatti un disinteresse, quando non una vera e propria ostilità nei confronti di questo stile. La predilezione per l'armonia delle forme severe e la tendenza a riconoscere il classicismo come l'espressione della qualità logica e razionale del proprio genio nazionale impedirono di fatto alla storiografia francese di considerare il volto barocco della propria produzione artistica, e più in generale della propria cultura. In questo senso, il testo di Wölfflin *Renaissance und Barock* – che come molti studi tedeschi arriverà in Francia con notevole ritardo – sembra aver avuto un ruolo fondamentale. Ben prima della sua traduzione, il libro risulta infatti recepito da studiosi che proprio da questo sembrano aver derivato domande e stimoli per nuovi campi d'indagine.

Victor-Lucien Tapié, che alla fine degli anni Cinquanta, nel testo *Baroque et Classicisme*⁷⁶, disvelerà la componente barocca, bizzarra, non razionale della cultura francese⁷⁷, esplicita fin dalle prime pagine il proprio debito di riconoscenza nei confronti dello storico dell'arte svizzero. A questi riconduce la paternità di molte delle opinioni sul Barocco, e sebbene non manchi di riconoscere la discutibilità di molte di esse, è fermo nell'attribuire allo studioso il merito di aver contribuito a precisare cosa bisogna intendere per Barocco, aprendo la strada alla sua disamina⁷⁸.

Lungi dalle nostre intenzioni voler attribuire a Wölfflin la paternità diretta di tali percorsi storiografici o voler ricondurre a lui ricerche la cui nascita e il cui sviluppo sono connessi alla complessa storia della critica. Vero è però che senza la sua riflessione sarebbe stato difficile pervenire a tale varietà di ricerche.

Se infatti Wölfflin è un pioniere – e spesso il suo nome è associato a tale appellativo, sebbene l'accostamento sia raramente supportato da spiegazioni che vadano al di là della mera ragione di ordine cronologico – lo è perché ha dato identità al Barocco, ha offerto termini per descriverlo, stabilendo nella relazione con il Rinascimento prima e con il Classico poi ulteriori settori di ricerca.

I confini del termine potevano essere estesi fino a includere un periodo compreso tra Michelangelo e Tiepolo, o ristretti a indicare l'arte prodotta a Roma intorno agli anni Trenta del XVII secolo; i termini scelti per descrivere potevano essere caricati di significati culturali, psicologici, o essere utilizzati come aggettivi volti a cogliere unicamente l'aspetto formale; il Rinascimento poteva altresì essere inteso quale termine di una relazione di tipo hegeliano, stabilendo dunque con il Barocco una complessa relazione di appartenenza, o porsi come termine alternativo di un'opposizione dicotomica.

⁷⁵ Nell'*Encyclopédie méthodique*, pubblicata nel 1788, Quatremère de Quincy applicava il termine «barocco» all'architettura, stabilendo la definizione poi ripresa da Milizia nel *Dictionnaire des Beaux-Arts* edito nel 1797.

⁷⁶ V.L. Tapié, *Baroque et Classicisme*, Plon, Paris 1957; ed. cons. Plon, Paris 1972.

⁷⁷ Con un'operazione simile a quella condotta da Nietzsche per la classicità, la Francia prendeva coscienza della dimensione barocca della propria cultura; consapevolezza questa che non poteva non mettere in discussione l'immagine unitaria e coerente che essa aveva costruito di sé.

⁷⁸ Tapié 1972, p. 24. Sarà utile ricordare che mentre Tapié acquisisce l'accezione storica del termine barocco, dimostrando di non apprezzare la declinazione concettuale formulata da Wölfflin nel 1915, tale declinazione sarà fondamentale per Henri Focillon, che ne *La vie des formes* giungerà a riconoscere la fase barocca di ogni stile. H. Focillon, *La vie des formes*, Librairie Ernest Ledoux, Paris 1934.

Indipendentemente da tali soluzioni, a Wölfflin, e al testo del 1888 in particolare, va riconosciuto il merito di aver circoscritto un campo d'indagine, fornito strumenti verbali che permettessero di descriverne se non l'essenza quanto meno i caratteri formali, stabilendo termini di confronto destinati a legittimare lo studio del Barocco all'interno della storia dell'arte, e, a partire da tale inserimento, rivedere la veridicità del percorso che la disciplina andava costruendo.

Il testo che nasceva dall'audacia giovanile e che della giovinezza conservava l'apertura lasciava alla storia dell'arte problemi e strumenti. A quest'ultima spettava la responsabilità di indagare l'identità dell'oggetto, il compito di verificare legittimità e margini di applicabilità degli strumenti individuati, rintracciando nelle complesse relazioni indicate il punto a partire dal quale interrogare etichette, categorie e letture storiografiche fissate dalla tradizione.

Da vero pioniere, Wölfflin si era inserito all'interno di un terra pressoché vergine con la prudenza di chi non conosce e vuol capire. Evitando qualsiasi deriva colonialista, aveva derivato dall'osservazione del terreno la consapevolezza del lavoro da farsi, così come aveva stabilito a contatto con la natura di quella terra gli strumenti da adottare. Alla storia dell'arte lasciava in eredità una regione da esplorare e dissodare, così come la responsabilità di ridefinire la geografia della storia dell'arte alla luce di quella scoperta.



1. Alois Riegl (Linz, 1858 - Vienna, 1905).

ALOIS RIEGL
Die Entstehung der Barockkunst in Rom
1908

Arnold Witte

Un testo incompiuto di Alois Riegl (fig. 1) sul Barocco italiano, costituito da parte degli appunti raccolti dall'autore per tre serie di lezioni che egli tenne all'Università di Vienna, fu pubblicato nel 1908 da due suoi studenti, Max Dvorak e Arthur Burda (fig. 2)¹. Infatti, nel 1894-95 Riegl aveva tenuto un corso dal titolo "Storia dell'arte dell'età barocca" incentrato sul nord e il sud dell'Europa. Quattro anni più tardi, nel 1898-1899, l'argomento del corso era stato circoscritto all'«Arte italiana dal 1550 al 1800» e, tre anni dopo, ne era seguito un terzo incentrato questa volta sul periodo 1520-1700. È da questa terza serie di lezioni che proviene, in buona parte, il materiale pubblicato nel 1908, sebbene esso contenga essenzialmente note impiegate in tutti e i tre corsi, anche considerato che Riegl era solito riutilizzare materiali precedenti per le sue lezioni, talvolta con aggiunte o con l'inserimento di frammenti in contesti nuovi².

Gli appunti per i tre corsi sono tuttora conservati presso il Dipartimento di Storia dell'Arte dell'Università di Vienna, che comprende appunto una sezione relativa ai testi, agli appunti per i corsi e ad altro materiale di Riegl, anche se è indubbio che l'archivio non contiene la sua intera documentazione professionale. Nella stesura dei testi Riegl fece ricorso anche al suo archivio fotografico personale, come egli stesso nota nell'ultimo capitolo sulla pittura di *Die Entstehung*, con riferimenti ai numeri di inventario di fotografie provenienti principalmente dalla società Braun, uno degli editori di collezioni fotografiche più prolifici del primo Novecento, con una rappresentanza significativa delle collezioni pittoriche di vari musei³. Tali riferimenti fungevano da promemoria per ciò che Riegl intendeva approfondire. Sebbene sia ormai assodato che Riegl possedeva circa un migliaio di fotografie, nessuna di queste è più disponibile nell'archivio di Vienna.

Si è conservato tuttavia il manoscritto di *Die Entstehung*, rinvenuto all'interno di una cassetta classificata come *Manoscritti di Riegl, cassetta 4: lezioni sul Barocco, 1894-95, 1901-02, Bernini*. Il contenuto conferma ciò che viene affermato nella prefazione di Dvorak e Burda, ovvero che Riegl adottava nel suo lavoro una procedura di costante riorganizzazione e adattamento dei testi che componeva per le lezioni, ben sviluppati e scritti in frasi più o

¹ A. Riegl, *Entstehung der Barockkunst in Rom*, a cura di M. Dvorak e A. Burda, Schroll, Wien 1908.

² A. Witte, *Reconstructing Riegl's Entstehung der Barockkunst in Rom*, in A. Riegl, *The origins of Baroque Art in Rome*, a cura di A. Hopkins e A. Witte, Getty Research Institute, Los Angeles 2010, pp. 38-42.

³ D. Peters, *Fotografie als "technisches Hilfsmittel" der Kunstwissenschaft. Wilhelm Bode und die Fotografische Kunstanstalt Adolphe Braun*, in «Jahrbuch der Berliner Museen». 44, 2002, pp. 167-206.



2. A. Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien 1908, frontespizio della prima edizione (tav. II).

meno complete. Le tre raccolte sono dunque strettamente correlate, in quanto Riegl riutilizzava parte degli appunti per le sue prime lezioni riadattandole per il corso successivo, come si evince dal diverso colore dei fogli utilizzati: carta grigia nel 1894, azzurro pallido nel 1898, bianco nel 1901, con una netta predilezione per il formato in quarto⁴. Spesso recuperava anche la carta: parte delle annotazioni per le lezioni sul Barocco furono scritte, infatti, sul retro delle bozze del suo celebre *Spätrömische Kunstindustrie* del 1901.

La prima raccolta, *Storia artistica del Barocco S(emestre) I(nvernale) 1894/95*, contiene 439 fogli sciolti suddivisi per sottotitolo. Alle prime 219 pagine fa seguito un titolo, *Terzo periodo dell'architettura barocca italiana*, a sua volta seguito a pagina 233 dal titolo *Scultura italiana nel XVII e XVIII secolo*, e poi da una sezione intitolata *Pittura nell'era del Barocco italiano*, dove la numerazione delle pagine riprende ex novo. La quarta e ultima sezione, anch'essa con nuova numerazione, si intitola *Arte tedesca nel Barocco*. Tuttavia, la prima raccolta è incompleta: parte della sezione relativa alla pittura italiana barocca si trova in-

fatti nella seconda raccolta, che chiaramente si può far risalire a diversi momenti nella stesura, essendo costituita da fogli di due colori diversi (grigio e azzurro), chiaro segno che Riegl riutilizzò per il secondo ciclo di lezioni parte degli appunti originariamente utilizzati per il primo. Il materiale relativo alla raccolta del 1894/95 fu parzialmente ripreso negli appunti per il corso del 1898 e le sezioni furono poi nuovamente estrapolate e inserite nella composizione delle note per il seguente terzo ciclo. Il materiale della seconda raccolta costituì inoltre la base del libro a cui Riegl stava lavorando, così come il materiale che fu pubblicato nel 1908.

La calligrafia fitta e minuscola, di difficile lettura, spiega forse perché Burda e Dvorak non trasposero l'intero manoscritto nel libro. Altra motivazione si potrebbe trovare nel fatto che Riegl stesso aveva cominciato a rielaborare le sue scarse annotazioni espandendole in testi veri e propri, ma al momento della sua morte, che giunse inaspettatamente nel 1905, era arrivato soltanto a un terzo del materiale. Il tentativo di riorganizzare gli appunti restanti in una pubblicazione che comprendesse tutti i materiali esistenti fu intrapreso negli anni Sessanta da Karl Maria Swoboda, come indicato da un relativo inventario, ma il progetto fu abbandonato⁵. Per questa ragione *Entstehung der Barockkunst in Rom*, pubblicato nel 1908 (e poi, nuovamente, nel 1923), si concentra esclusivamente sul periodo dal 1520 al 1610 e l'ultimo capitolo riguarda Caravaggio (anche se un capitolo precedente affronta in parte la scuola dei Carracci, con una incursione nel XVII secolo).

Dvorak e Burda decisero dunque di non includere l'ultima parte del manoscritto di questa raccolta, anche se le annotazioni di Riegl per le lezioni non si fermano al 1610 con la morte di Caravaggio e Annibale Carracci. Alla frase conclusiva su Caravaggio contenuta nel libro, «E morì di febbre a Porto Ercole, sulla costa pontina [sic], nel 1609, prima di riuscire a raggiungere Roma, lo stesso anno in cui Annibale Carracci morì a Roma», fa seguito nel manoscritto una disamina dell'influenza di Caravaggio sulla pittura napoletana e nel centro Italia, in cui si citano Bartolomeo Manfredi, Carlo Saraceni, Ribera, Rosa, Preti, Caroselli e perfino, tra gli altri, Gerrit Honthorst. Al termine del manoscritto della seconda raccolta, l'argomento si sposta su Agostino Tassi e si rifà logicamente alla parte di appunti relativa alle lezioni del primo ciclo. Qui l'analisi si estende fino alla fine del XVII secolo: prima la Scuola Romana con i suoi rappresentanti, da Sacchi a Sassoferrato e Maratta, poi la scuola di pittura fiorentina, seguita dalla scuola dell'Italia meridionale con Stanzione, Preti, Giordano e Solimena. Dopo un'ulteriore sezione dedicata alla pittura fiorentina (dove si cita Pietro da Cortona), l'analisi si sposta sul nord Italia con pittori come Bernardo Strozzi, per poi concludersi con una discussione dei veneziani. Quest'ultima sezione affronta pittori come Canaletto, Bellotto, Carriera e Zuccarelli, coprendo un periodo che rientra cronologicamente nel XVIII secolo. Non è dato sapere se Riegl intendesse escludere questa parte dal libro a cui stava lavorando o se, semplicemente, nella riorganizzazione del materiale non fosse ancora giunto a questo punto.

⁴ L'utilizzo di fogli di colore differente viene discusso nell'introduzione di Karl Swoboda e Otto Pächt in Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Böhlau, Graz/Colonia 1966, p. 16.

⁵ Witte 2010, p. 43.

Il libro di Alois Riegl si intitola *Die Entstehung der Barockkunst in Rom: Akademische Vorlesungen* (Le origini dell'arte barocca a Roma: lezioni accademiche) e affronta il periodo che si estende da Michelangelo alla prima fase del Barocco, dunque coincidente con quello che è noto oggi come Manierismo. Questo non dovrebbe sorprendere, in quanto verso la fine del XIX secolo il Barocco veniva spesso utilizzato dagli storici dell'arte di area tedesca per indicare il periodo compreso tra Rinascimento e Neoclassicismo. Questa tradizione si interruppe soltanto con la celebre discussione, nei primi anni Venti del Novecento, tra Pevsner e Weisbach in relazione all'arte della Controriforma, a seguito della quale il Manierismo cominciò lentamente a essere accettato come periodo riferito all'intervallo tra la fine della vita di Michelangelo e il 1580 circa, nonché come stile a sé stante e non meramente transizionale⁶. Tra i principi fondamentali che Riegl riconosceva all'arte di questo periodo (come illustrato nel suo *Kunstwollen*) vi era una crescente soggettività (ovvero il fatto che un'opera d'arte sia giudicata in base al rapporto tra essa e l'osservatore, mettendo così in discussione la posizione secondo la quale esiste uno stile prescrittivo a cui gli artisti devono attenersi), che si ricollegava allo sviluppo di una percezione non più aptica ma ottica dell'opera d'arte, e dunque a una visione non prossimale ma distanziata⁷.

Il libro non disattende inoltre le aspettative nella misura in cui esso affronta gli sviluppi stilistici nell'arte, che Riegl inquadra in discussioni di stampo meticolosamente formalista. Occorre tuttavia ricordare che il formalismo non è una metodologia uniforme e l'approccio di Riegl differiva da sempre e in maniera evidente dal formalismo di Wölfflin⁸. Se quest'ultimo, infatti, elaborava invariabilmente interpretazioni formaliste basate sul confronto di un singolo aspetto delle opere prese in esame, fosse esso il colore, l'illusione della profondità o la prevalenza di linee orizzontali e verticali rispetto alle diagonali⁹, Riegl si focalizzava invece su un'opera in particolare analizzandone tutti gli aspetti in maniera formalista, per poi procedere con la seguente. Altrettanto importante è che Riegl ricorreva spesso all'interpretazione formalista come primo passo per l'analisi di un'opera d'arte, a cui seguiva ad esempio una discussione iconografica, mentre Wölfflin non si spinse mai oltre il piano del formalismo puro. La nostra visione di Riegl come rigido formalista è semplicemente dettata dal nuovo inquadramento della sua opera attribuitogli da Hans Sedlmayr alla fine degli anni Venti del secolo scorso, che a sua volta era inteso a confutare la tendenza a ricondurre le pubblicazioni di Riegl all'essenza della teoria della *Kunstwollen*, come era stato argomentato da Erwin Panofsky¹⁰.

⁶ W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Cassirer, Berlin 1921, e N. Pevsner, *Gegenreformation und Manierismus*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 46, 1925, pp. 243-262; per una panoramica sul Manierismo si veda P. van den Akker, *Looking for Lines. Theories on the Essence of Art and the Problem of Mannerism*, Amsterdam Univ. Press, Amsterdam 2010, in particolare pp. 63-108.

⁷ M. Rampley, *Subjectivity and Modernism. Riegl and the Rediscovery of the Baroque*, in *Framing Formalism: Riegl's Work*, a cura di R. Woodfield, G + B Arts International, Amsterdam 2004, pp. 265-290.

⁸ M. Lurz, *Heinrich Wölfflin. Biografie einer Kunstgeschichte*, Worms 1981, p. 21 fa riferimento ad Arnold Hauser, che già nel 1958 (in *Philosophie der Kunstgeschichte*) notava la fondamentale differenza tra Wölfflin e Riegl nei rispettivi approcci; si veda anche E. Levy, *Baroque and the political language of formalism (1845-1945)*. Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr, Schwabe, Basel 2015.

⁹ H. Wölfflin, *Principles of Art History*, a cura di E. Levy e T. Weddigen, Calif. Getty Research Inst., Los Angeles 2015.

¹⁰ E. Panofsky, *Der Begriff des Kunstwollens*, in «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», 14, 1920, pp. 321-339. Il saggio di Sedlmayr apparve originariamente come introduzione ad Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Filser, Augsburg 1928, pubblicato in inglese come Hans Sedlmayr, *The Quintessence of Riegl's Thought*, in *Framing Formalism* 2004, pp. 11-31.

È proprio l'*Entstehung der Barockkunst* a mostrare che Riegl non era affatto un rigoroso formalista. Tale scritto andrebbe interpretato come primo passo verso un'analisi critica delle fonti contemporanee nel contesto degli studi sul Barocco, attraverso il quale Riegl non solo dà prova di versatilità nei suoi approcci alla storia dell'arte, che combina fino ad assumere una posizione coerente e onnicomprensiva, ma dimostra altresì la sua vasta cultura nell'ambito della storia dell'arte, della storia e dell'archeologia. Il ricorso alle fonti scritte contemporanee, principalmente la letteratura critica dell'arte, ha un ruolo particolarmente importante in tale contesto. Con questa scelta, Riegl si incammina infatti lungo un percorso che più tardi si affermerà come approccio di studio a sé stante nel testo *Die Kunstliteratur* di Julius von Schlosser del 1924. Poiché Von Schlosser erediterà la cattedra che era stata dello stesso Riegl, è logico tentare di ricondurre il suo approccio al contesto viennese per scoprire come la sensibilità per questo genere di fonti cominciò a prendere piede a partire dall'inizio del XX secolo.

Al fine di comprendere la portata innovativa dell'approccio di Riegl, occorre ricordare ciò che i suoi predecessori avevano fatto fino ad allora nell'ambito degli studi sul Barocco. Cornelius Gurlitt aveva viaggiato in tutta Europa per studiare di persona l'architettura monumentale dal XVI al XVIII secolo. La sua opera, pubblicata nel 1887, fornisce un lungo elenco di esempi sulla base dei quali egli tenta di dedurre le caratteristiche stilistiche del Barocco¹¹. Anche Heinrich Wölfflin nel suo *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, pubblicato un anno dopo lo studio di Gurlitt, si limita a un approccio stilistico e formalista nei confronti delle opere stesse, ignorando altre fonti nella sua analisi dello stile del Barocco¹². Nel 1897 August Schmarsow pubblicò *Barock und Rokoko – Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur*. Come il titolo stesso suggerisce, il testo presenta un'indagine dell'impatto dei principi pittorici sulla progettazione architettonica, tentando di spiegare attraverso questa "amalgama" di discipline i principi cardine dello stile barocco in architettura. Occorre notare che entrambi gli studi si incentrano sull'architettura ignorando le altre arti, come sottolinea Strzygowski nel suo studio sugli albori del Barocco nelle opere di Raffaello e Correggio, dunque limitatamente alla pittura¹³. Non a caso, anche lo stesso Strzygowski ricorre a metafore architettoniche per discutere di strutture compositive, il che porta a domandarsi quanto dominante fosse divenuta la prospettiva architettonica negli studi sul Barocco¹⁴.

Il testo di Riegl prende cautamente le distanze da questo strapotere dell'architettura, ma senza focalizzarsi su una singola disciplina, come aveva fatto invece Strzygowski. Questo non significa che Riegl attribuisca alla storia dell'architettura un ruolo di subordine nella

¹¹ C. Gurlitt, *Geschichte des Barockstils in Italien*, Ebner & Seubert, Stoccarda 1887 (Geschichte der neueren Baukunst, vol. 5).

¹² H. Wölfflin, *Rinascimento e barocco: ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, Vallecchi, Firenze 1928.

¹³ A. Payne, *Beyond Kunstwollen: Alois Riegl and the Baroque*, in Riegl 1908, ed. 2010, p. 9.

¹⁴ Si veda in particolare la descrizione dello *Sposalizio* di Raffaello in J. Strzygowski, *Das Werden des Barock bei Raphael und Correggio, nebst einem Anhang über Rembrandt*, Heitz, Strasburgo 1898, p. 17.

sua argomentazione, dato che essa è, a ben guardare, protagonista di gran parte del suo scritto, ma se si considerano i materiali manoscritti tuttora conservati presso l'archivio di Vienna, egli dedica nelle sue lezioni e quindi, almeno nelle intenzioni, nel suo libro ampio spazio alla pittura e alla scultura. Inoltre Riegl non pose mai una disciplina in particolare in capo alle altre, ma tentò invece di comprendere gli sviluppi artistici nei vari ambiti. Anche in questo caso, emerge che Riegl non adottò l'approccio comparativo che si ritrova, in particolare, in Wölfflin, Schmarsow e, in misura minore, anche in Strzygowski, ma optò invece per una attenta considerazione di ciascuna opera in sé.

Come già notato, l'aspetto più fortemente innovativo di Riegl in *Entstehung der Barockkunst* era il ricorso a fonti non limitate all'approccio visivo. Nessuno dei suoi predecessori aveva mai fatto ampio ricorso a informazioni storiche di contesto e anche nel volume che Strzygowski dedicò alla pittura, dove fonti come il Vasari e altri avrebbero potuto essere utilizzate, l'importanza della critica contemporanea viene sistematicamente sottovalutata o del tutto ignorata. Colpisce quindi particolarmente il fatto che Riegl abbia deciso di inserire un breve capitolo all'inizio del suo libro nel quale si sofferma esclusivamente sulle varie pubblicazioni del XVI-XVIII secolo relative alle biografie degli artisti. Questo capitolo, intitolato *Quellen* (Fonti), fu inserito però forse non da Riegl stesso, ma da Burda e Dvorak durante la revisione dei suoi appunti. Non sappiamo con sicurezza dove l'autore stesso prevedeva questo paragrafo; molto probabilmente fu pensato però per la parte introduttiva del libro. Tale sezione comprende una breve riflessione sulle fonti (intese qui come "fonti scritte") utili allo studioso di storia dell'arte nell'analisi del periodo barocco, come esplicitato da Riegl. Egli comincia con un'osservazione sulla ricchezza dei materiali contenuti negli archivi privati della stessa Roma, di cui Riegl era probabilmente venuto al corrente durante il suo soggiorno presso l'Istituto Storico Austriaco nella capitale tra il 1884 e il 1887¹⁵.

Nel suo *Entstehung*, tuttavia, Riegl affronta senza indugio la questione delle fonti scritte, facendo riferimento in questa sezione a Vasari, Baglione, Bellori, Passeri, Baldinucci e Malvasia, scelta che all'osservatore moderno può apparire alquanto ortodossa e, per certi aspetti, comprensibile in quanto essi erano ben noti ai contemporanei. Tuttavia, il riferimento a queste fonti da parte di Riegl va al di là della pratica abituale della maggior parte dei suoi colleghi studiosi di storia dell'arte, da cui differisce in due sensi. Innanzitutto, Riegl collega l'intero genere e il suo sviluppo tra il XVI e il tardo XVII secolo alla linea generale di argomentazione del libro, affermando che la proliferazione di questa tipologia di pubblicazioni nel periodo in esame era dovuta a una maggiore soggettività da parte dell'osservatore, e dunque al dischiudersi di una molteplicità di prospettive sullo stile da parte tanto degli artisti che dei critici. Vasari, afferma Riegl, era in grado di argomentare in maniera coerente sulla produzione artistica del XVI secolo in buona parte dell'Italia fino alla morte di Michelangelo, fornendo un'interpretazione "oggettiva" dell'evoluzione artistica quale fenomeno naturale legato a una logica interna, che veniva meno, però, mano a

mano che si afferma la "soggettività" del Barocco. Riegl rileva inoltre la stessa "oggettività" vasariana anche nell'attenzione che egli dedica alle varie discipline, mentre tutti i suoi successori esprimeranno una preferenza per l'una o per l'altra.

Riegl continua la discussione delle fonti con Baglione, le cui *Vite* si limitano prima al contesto romano, per poi adottare un'impostazione alternativa che si affida alla successione dei Pontefici, che Riegl giudica leggermente confusa ma, al tempo stesso, molto adatta al periodo: «Presentandosi in guisa di nobile romano, Baglione si propone di illustrare al visitatore, per cinque giorni, gli artisti e le opere d'arte di Roma secondo un'impostazione che riflette la successione dei Papi e la morte degli artisti nei relativi periodi di papato. Che bizzarria! Questa suddivisione illustra l'apertura mentale di Baglione riguardo alla metodologia più corretta da utilizzare»¹⁶. In conseguenza di ciò, nell'analisi delle opere d'arte dello stesso Riegl nel suo libro seguente, il ruolo del mecenatismo diventa elemento ricorrente, molto più di quanto non lo fosse nelle opere dei suoi predecessori.

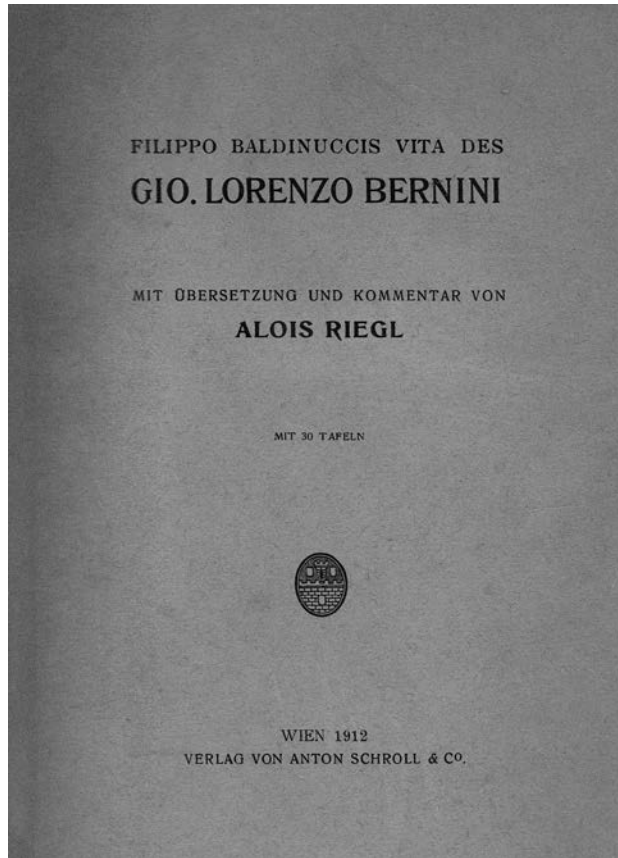
Nella sua lunga discussione di Bellori, Riegl affronta l'approccio soggettivo da varie prospettive, partendo innanzitutto dall'ambito circoscritto del contesto romano e decidendo di non soffermarsi su tutti gli artisti ma soltanto su alcuni, esplicitando una particolare preferenza estetica. Questo è indice, inoltre, del pluralismo stilistico che si era ormai affermato all'epoca, soprattutto considerando che uno degli artisti più affermati del tempo, Bernini, viene da Bellori completamente ignorato. Riegl sottolinea come Bellori, a ben guardare, non descriva artisti suoi contemporanei, in quanto tutti quelli citati erano già morti nel 1670, anno in cui fu pubblicato il suo libro. In ultimo, egli evidenzia come Bellori stesso non fosse un artista ma un critico, andando ad aggiungere così una voce nuova al coro dei cronisti del tempo. Continua la sua disamina delle fonti contemporanee con Passeri, che pare avere adottato una sorta di posizione intermedia tra la preferenza estetica e l'elencazione delle biografie di tutti gli artisti, formulando giudizi sulle opere descritte, e conclude con Baldinucci e la sua *Vita di Bernini*, le *Notizie* e il *Cominciamento*. Per Riegl quest'ultimo autore indica chiaramente che il dominio romano sulle arti stava volgendo al termine nel tardo Seicento. Se si considera che gli appunti di Riegl per le sue lezioni contengono, a loro volta, digressioni relative ad altre città italiane e alle rispettive produzioni artistiche (Firenze, Napoli e Venezia), si può dedurre che questo potesse riflettersi anche sull'impostazione che egli aveva immaginato per il suo libro, senza riuscire a realizzarla.

L'apprezzamento e l'analisi di Riegl per queste fonti primarie non si limita però all'*Entstehung der Barockkunst*, in quanto in relazione alle sue lezioni sul Barocco egli tenne anche un seminario sul Bernini nel 1902¹⁷. Tale seminario si basava sulla biografia di Filippo Baldinucci, pubblicata nel 1682, che consisteva principalmente in una (parziale) traduzione e un commento critico. In tal senso, insieme ai suoi studenti, Riegl interpretò le fonti a vari livelli, dalla struttura letteraria e argomentativa al contesto storico generale e al valore

¹⁶ Riegl 1908, ed. 2010, p. 104.

¹⁷ H. Tietze, *Alois Riegl*, in *Neue Österreichische Biographie 1815-1918*, vol. VIII, Wiener Drucke, Lipsia/Zurigo/Vienna 1935, p. 144.

¹⁵ Witte 2010, p. 48.



3. A. Riegl, *Filippo Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini*, Wien 1912.

informativo delle varie opere d'arte discusse. Gli appunti raccolti per questo seminario furono poi rielaborati da Riegl allo scopo di tradurli in una pubblicazione che, ancora una volta, apparve postuma ad opera dei suoi studenti, in questo caso Arthur Burda (che aveva già curato la pubblicazione dell'*Entstehung*) e Oskar Pollak (fig. 3)¹⁸. È interessante notare che Pollak, che partecipò attivamente alla stesura di questa pubblicazione, sarebbe diventato uno degli storici dell'arte più prolifici proprio con riferimento alle fonti contemporanee nel contesto della storia dell'arte. Pollak morì prematuramente nel 1915 sul fronte italo-austriaco durante la prima guerra mondiale e la sua opera, basata su manuali del XVII secolo e su studi approfonditi da lui compiuti a Roma, sarà pubblicata postuma da Ludwig Schudt (*Le guide di Roma*, 1930) e Dagobert Frey (*Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, 1928 e 1931).

In realtà, nonostante i suoi insegnamenti e le sue pubblicazioni, Riegl suscitò e promosse l'interesse verso le fonti primarie anche al di fuori dei riferimenti meramente fattuali nello

studio sul Barocco. Il suo approccio seguiva le orme dei suoi predecessori all'Università di Vienna, Rudolf von Eitelberger e Albert Ilg, i quali diedero vita nel 1871 alla serie *Quellenschriften für Kunstgeschichte*. La maggior parte di queste pubblicazioni erano tuttavia raccolte di fonti e si limitavano al periodo che si concludeva con il Rinascimento, in quanto il Barocco non godeva ancora di particolare apprezzamento. Fu pertanto Riegl che, per primo, diede la stura a un approccio critico verso i contenuti di queste pubblicazioni relativamente al periodo Barocco, analizzandone la struttura argomentativa e mostrando come le biografie degli artisti fossero una fonte importante anche per altri aspetti relativi alla storia dell'arte, tra cui il contesto culturale. L'influenza su larga scala di questo nuovo approccio si sarebbe fatta sentire nei decenni a venire. In realtà, nel 1928 Jacob Hess notò, in un articolo sulle biografie del Passeri, che fu Riegl ad attirare l'attenzione su questa fonte in particolare e Julius von Schlosser riprese tale soggetto e ne fece un sottogenere autonomo per lo studio della storia dell'arte, in particolare nel suo *Die Kunstliteratur: Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte* del 1924¹⁹.

La discussione di Riegl relativa alle fonti primarie, in particolare in relazione alle vite degli artisti tra Cinquecento e Seicento, diede vita a un nuovo approccio verso il Barocco, anche se il suo contributo fu presto trascurato. Infatti, non solo il suo libro sul Barocco fu ampiamente ignorato dai contemporanei che, come Wölfflin, speravano di riuscire a imporre il proprio nome, ma l'approccio di Riegl e il suo concetto di *Kunstwollen* furono deliberatamente ridotti a mero formalismo. Il fatto che *l'Entstehung der Barockkunst in Rom* sia soltanto un frammento della pubblicazione concepita dal suo autore rende ancora più difficile intuirne l'interpretazione del Barocco in un momento così importante per la storiografia del periodo, ma questo non implica che non si possa tentare di coglierne lo spirito. Un'attenta disamina di un solo frammento del libro, ovvero il capitolo introdotto sulle fonti contemporanee, mostra quanto innovativo sia stato il suo contributo per il settore. In ultimo, non bisogna dimenticare che tale volume fu il risultato di una serie di lezioni che si rivolsero a un pubblico vasto e che, quindi, ebbero senza dubbio un impatto sui giovani studiosi e sui colleghi dell'Università di Vienna, alcuni dei quali, come Pollak e Schlosser, si impegneranno a sviluppare ulteriormente questo approccio nelle loro opere successive.

¹⁸ A. Riegl, *Filippo Baldinuccis Vita des Gio. Lorenzo Bernini*, a cura di A. Burda e O. Pollak, Schroll, Wien 1912.

¹⁹ J. Hess, *Die Künstlerbiographien des Giovanni Battista Passeri. Eine quellenkritische Untersuchung zum römischen Barock*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 5, 1928, p. 8: «Die Notwendigkeit dieses wichtige Zeugnis soweit als möglich auf seine ursprüngliche Gestalt zurückzuführen, hat schon Alois Riegl betont».



1. Hermann Voss (Luneburgo, 1884 - Monaco di Baviera, 1969) © Getty Images.

HERMANN VOSS *Die Malerei des Barock in Rom* 1924

Valeria Di Giuseppe Di Paolo

Si veniva così abbozzando nel Voss un vero «conoscitore», direi, «all'italiana», ricordando la grande traccia segnata dal Cavalcaselle e dal Morelli, ma ora rivolto ad epoche ch'essi avevano trascurate, che dico, spregiate. (R. Longhi 1966, p. 18)

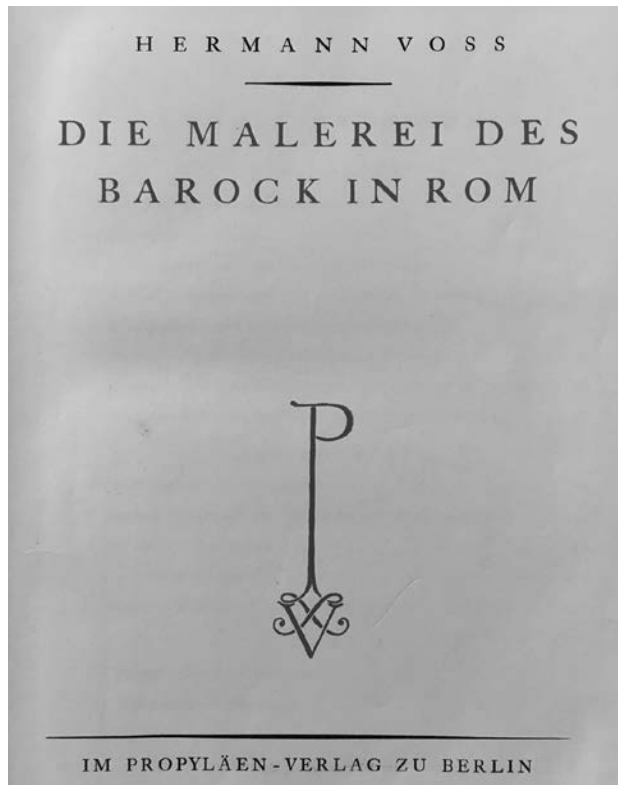
Circa settantacinque anni separano la pubblicazione di *Die Malerei des Barock in Rom* di Hermann Voss (Luneburgo, 1884 - Monaco di Baviera, 1969; figg. 1, 2)¹, edito a Berlino nel 1924 e considerato ancor oggi un testo significativo sulla pittura romana del Seicento e del Settecento, dall'edizione italiana per i tipi di Neri Pozza Editore, a cura di A.G. De Marchi, dove è trattato come un classico e quindi privo di apparato critico². Gli artisti coinvolti, da Caravaggio a Mengs, sono attivi a Roma per circa due secoli cosicché il vasto materiale assemblato è classificato cronologicamente per sezioni tematiche, impianto già sperimentato in *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* pubblicato a Firenze nel 1920, dove lo studio sul Barocco trova una sua prima elaborazione teorica ma da cui prende le distanze per un più stretto rapporto tra testo e illustrazioni³. Nonostante l'uscita del volume sulla pittura tardorinascimentale preceda temporalmente l'ambizioso progetto sul Barocco, e vada inteso pertanto come una sorta di anticamera per metodo e cronologia, una particolare attenzione di Voss verso la pittura barocca era già emersa in contributi scientifici di rilievo noti in Italia, soprattutto afferenti il Settecento veneziano, come il saggio su Jacopo Amigoni del 1918 recensito positivamente da Roberto Longhi⁴. Alla densa introduzione Voss lega il suo pensiero in modo inequivocabile; in questa sede egli affronta con grande impegno intellettuale dal generale al particolare questioni teorico-filosofiche e metodologiche ricucendo il lavoro alle problematiche formali e di stile poste dalla critica tedesca tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Pertanto varrà

¹ Hermann Voss fu allievo di Henry Thode, direttore dell'Istituto Städel di Francoforte e professore a Heidelberg. Nel 1907 Voss si trova all'Istituto tedesco a Firenze; nel 1912 è assistente al Museo di Lipsia; nel 1923 è nominato Ispettore al Kaiser-Friedrich Museum di Berlino e poi del Museo di Wiesbaden; tra il 1942 e il 1945 è direttore della galleria di Stato di Dresda. Cfr. J. Southorn, ad vocem *Voss Hermann [Georg August]*, in <https://dictionaryofarthistorians.org/vossh.htm>; G. Ewald, *Hermann Voss*, in «The Burlington Magazine», 112, 1970, pp. 540-541; R. Longhi, *Hermann Voss e la pittura italiana*, in *Hommage a Voss*, a cura di V. Bloch, Impr. Strasbourgeoise, Strasburgo 1966, pp. 17-25, pp. 22-23.

² H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Im Propyläen-Verlag, Berlin 1924. L'edizione italiana è preceduta da quella inglese del 1997, a cura di T. Pelzel, neanche questa critica.

³ H. Voss, *La pittura del Tardo Rinascimento a Roma e a Firenze*, con un saggio di R. Longhi e una nota editoriale di F. Abbate; note filologiche di F. de Luca e C. Restaino, Donzelli Editore, Firenze 1994.

⁴ R. Longhi (recensione), H. Voss, *Jacopo Amigoni und die Anfänge der Malerei des Rokoko in Venedig*, in «L'Arte», 23, 1920, p. 95.



2. H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1924, frontespizio della prima edizione (tav. III).

la pena nel ripercorrerla per sommi capi individuare i tratti di originalità che si affiancano alla dominante influenza esercitata dalla *Methode der Kunstgeschichte* di Hans Tietze⁵. Tuttavia è dalla lettura del testo nella sua integrità, nella scelta del catalogo ragionato delle opere di ciascun artista, che si comprenderanno meglio la posizione e il metodo dello storico dell'arte allineati alla moderna critica filologica d'arte.

Il testo nel contesto

Il processo di revisione della valutazione negativa del Barocco in opposizione all'Antico e al Rinascimento nella cultura tedesca d'origine dell'autore era relativamente giovane negli anni Venti, ma poteva ormai contare su posizioni e costruzioni teoriche diversificate che alimentavano il dibattito storiografico sull'argomento innestato, parrebbe, dall'arrivo dell'*Altare di Pergamo* nelle collezioni statali di Berlino per un meccanismo di analogia formale e stilistica, come ripercorso brillantemente da Alina Payne⁶. Archeologi, architetti

e storici dell'arte erano chiamati ad interrogarsi sulla validità dei precedenti costrutti di winckemanniana memoria, rinsaldati dai pregiudizi espressi da Burckhardt sullo «stile discutibile» dell'epoca. La riabilitazione storiografica, già avviata da tempo prima in architettura, poi in scultura, e più lentamente in pittura⁷, esigeva delle risposte su problematiche complesse, quali erano la natura, i fattori, la cronologia e lo stile del Barocco, più semplicemente, una definizione che garantisse empiricamente a quel segmento storico-artistico una precisa fisionomia in rapporto alle epoche contigue.

Su impulso delle innovative teorie relative al problema della forma in rapporto alle stili espresse da Wickhoff, Wölfflin e Riegl, Voss con una decennale esperienza museale e una vocazione assai diversa metteva a punto la sua idea di Barocco, sensibilmente variata dal punto di vista metodologico, proponendone una lettura critica personale a partire da nuovi percorsi d'analisi orientati da elementi di giudizio connessi ai caratteri costitutivi dell'opera d'arte. Il primo indicatore della volontà di superare gli assetti della critica contemporanea tedesca in direzione di una maggiore specificità è indubbiamente offerto dalla scelta di dedicarsi esclusivamente alla pittura.

Alla vasta estensione cronologica in linea con una concezione storiografica di tipo evolutivista, si contrappone la scelta di una geografia circoscritta, l'Urbe, che riducendo il campo d'indagine ad uno specifico contesto culturale permetteva un approccio senz'altro più inclusivo, ma inevitabilmente altrettanto riduttivo. La restrizione operata, che eleva l'ambiente romano a centro sovrano senza tenere conto della ricchezza di scambi con altri poli culturali vivaci e dinamici, Venezia, Genova, Bologna e Napoli sul lungo arco temporale, comporta la perdita di importanti e gravide connessioni per gli sviluppi artistici della pittura dei secoli XVII e XVIII. Eppure il carattere eterogeneo dell'arte di quella peculiare ma indeterminata epoca storica era stato il motore della *Mostra della pittura italiana del Seicento e Settecento a Palazzo Pitti* del 1922, con 1054 opere in catalogo, che Voss conosceva bene come testimonia Longhi⁸, ma con cui volutamente non dialoga opponendo alla «pittura italiana», cui pure spesso si richiama nella prefazione, quasi come ambigua alternativa, una «pittura barocca romana»⁹.

La centralità di Roma come sede del Papato, già individuata da Burckhardt nel *Der Cicerone* e presentata da Wölfflin come nodale per il significato che si andava attribuendo all'arte barocca europea accomunata dall'egida del cattolicesimo, trovava una concreta sistemazione nel pensiero estetico di Riegl in *Barockkunst in Rom* (1908; II edizione del 1923), tuttavia nell'opera incompiuta l'austriaco mostrava la necessità di calibrarne il peso con la presenza di altri centri, come Bologna legata alla capitale papale dalla comune appartenenza allo Stato Pontificio¹⁰. Voss, invece, eludendo il loro peso nel quadro generale della pittura di quei secoli voleva dimostrare come la pittura barocca a Roma, analizzata dalle origini al pieno sviluppo con Pietro da Cortona (fig. 3), fino al lento declino a fronte dell'avanzare del neoclassicismo, considerato come ultima espressione originale della pit-

⁵ Tietze pubblicava la *Methode der Kunstgeschichte* nel 1913 a Lipsia, nel cui Museo il giovane Voss aveva da poco preso servizio. La posizione di Voss nell'introduzione al libro risente molto della rilettura di Riegl ad opera del Tietze, di cui mutua perfino il lessico. Sulla *Methode* si veda R. Marchi, *Hans Tietze e la storia dell'arte come scienza dello spirito nella Vienna del primo Novecento*, in «Arte lombarda», 110-111, 1994, pp. 55-66.

⁶ A. Payne, *Portable ruins. The Pergamon Altar, Heinrich Wölfflin, and the German art history at the fin de siècle*, in «Res», 53-54, 2008, pp. 168-189.

⁷ A. Riegl, *The origins of baroque art in Rome* (1923), traduzione a cura di A. Hopkins, A.A. Witte, Getty Research Institute, Los Angeles 2010. «So literature on italian painting is in precarious situation» (p. 98).

⁸ Longhi 1966, p. 20.

⁹ Cfr. *Mostra della pittura italiana del Seicento e Settecento a Palazzo Pitti*, catalogo della mostra (Firenze), a cura di N. Tarchiani, Bestetti & Tumminelli, Roma 1922.

¹⁰ Riegl 1908, ed. 2010.



3. P. da Cortona, *Trionfo della divina provvidenza*, 1633-1639, Roma, Palazzo Barberini.

tura italiana, rappresentasse i tratti essenziali di un'arte nazionale, la lente attraverso cui leggere l'intero fenomeno.

Voss è debitore dell'approccio metodologico innovativo messo a punto da Riegl per diverse ragioni, innanzitutto per la trattazione autonoma del Barocco, ormai disgiunto dal Rinascimento grazie al superamento del giudizio di un'arte barocca come mera espressione di decadenza dei valori classici, poi per l'analisi concreta delle opere d'arte nel loro contesto culturale, finalmente slegata da immutabili schematismi, quindi diversamente dai simboli di pura visibilità impiegati da Wölfflin, ma soprattutto per l'uso dei documenti e delle fonti contemporanee¹¹. Sull'esempio di Riegl la trattazione del Voss tiene conto della storiografia artistica anche locale, come Baglione, Mancini, Passeri, Bellori, Baldinucci e De Dominici, che richiama frequentemente e in maniera critica in ordine alla dialettica di natura estetica, ovvero come fonte primaria per la verifica delle attribuzioni stilistiche; anche l'opera di Lanzi per una storia dell'arte italiana con moderno senso critico secondo l'autore; delle guide di Roma, il Titi ad esempio che offre un solido appoggio per la redazione dell'elenco toponomastico in calce ad ogni biografia. Accanto al costante richiamo alle fonti compaiono gli aggiornamenti della letteratura artistica contemporanea, di cui si avvale per inquadrare alcuni artisti, le voci del Thieme-Becker o i saggi di recente pubblicazione con aggiustamenti e smentite.

Il metodo storiografico di Riegl, applicato alla lettura formale dell'opera d'arte in cerca di continue risponderne tra le trasformazioni generali dello stile e quelle operate individualmente dall'artista è un modello per Voss, tuttavia nella recensione alla traduzione di Riegl della *Vita di Gio. Lorenzo Bernini* scritta dal Baldinucci il tedesco lascia intendere che i ragionamenti dell'autorevole studioso austriaco per il carattere seminariale e incompiuto dei testi difficilmente possono essere considerati come veri punti di riferimento per il progresso della ricerca¹². La questione, che si era posto lo stesso Riegl nei confronti della critica precedente, ossia di definire in maniera sufficientemente chiara e coerente la natura del Barocco e le ragioni come le dinamiche del suo sviluppo, non trovava argomentazioni esaustive perché in sostanza, secondo il Voss, le speculazioni accademiche edite postume rimandavano a sé stesse senza possibilità di una proficua oggettivazione. Su questa ipotesi di lavoro procede il Voss che ragiona evidentemente anche sulla forma letteraria ed editoriale con cui organizzare e presentare la documentazione testuale e figurativa, come valida base per ulteriori sviluppi della ricerca, in quanto così dichiarato nella prefazione. Agli interrogativi essenziali posti al centro degli interessi dalla coeva critica d'arte tedesca sullo sviluppo storico dello stile nelle arti figurative Voss offre la sua chiave di lettura: l'opera d'arte come estrinsecazione dell'atto creativo all'origine di ogni trasformazione del gusto. Nel mutato quadro storico-culturale e a seguito della riconsiderazione storiografica e critica del Seicento a partire dagli studi caravaggeschi cui lo stesso autore contribuì, Voss adotta una cronologia diversa, spostando ad inizio secolo le origini del Barocco:

¹¹ *Ibidem*, p. 53. Riegl condusse ricerche archivistiche presso l'Archivio Vaticano dal 1884 al 1887, ma la discussione sulle fonti non trova spazio nel testo.

¹² H. Voss (recensione), *Filippo Baldinucci Vita des Gio. Lorenzo Bernini. Mit Übersetzung und Kommentar von Alois Riegl. Aus seinem Nachlasse herausgegeben v. Arthur Burda unnd Oskar Pollack*, Anton Schroll & Co., Wien 1912, in pp. 254-256. Ringrazio il dott. Michele Nicolaci per il paziente e generoso aiuto nella traduzione di alcuni brani in lingua tedesca.

«Se sul palcoscenico della storia compare una nuova forza vivente, allora l'intero equilibrio viene messo in questione, a prescindere dal fatto che le possibilità dell'ultimo ciclo si siano esaurite o meno. Se il nuovo è più forte, allora l'equilibrio artistico precedente soggiace in ogni caso ad una trasformazione dinamica radicale, che aspira a sottomettere se stessa, con forza uniforme e differenziata per ciascuna, la totalità delle funzioni»¹³.

L'operazione critica di disgiunzione della pittura dalle altre arti e la conoscenza affinata di ciò che prima non era considerato se non in rapporto sfavorevole con la tradizione favoriscono il tentativo di una nuova periodizzazione. Lontana appare l'idea riegliana di Michelangelo come padre del Barocco (e Correggio per la pittura), il tardo Rinascimento e il Manierismo, oggetto dell'opera edita nel 1920, concludono pienamente un ciclo «particolare» e autonomo, mentre Caravaggio e Annibale Carracci reagendo in modo diverso agli esiti della pittura contemporanea sono considerati gli iniziatori di una «trasformazione dinamica radicale» attraverso due direttrici cui corrispondono in sostanza gli assi portanti della visione del Barocco di Voss: da un lato il Merisi crea immagini drammatiche e spirituali e dà un'interpretazione soggettiva, «intuitivo-sensibile» della Natura, premessa agli sviluppi in senso edonistico del Barocco¹⁴, dall'altro Annibale Carracci riforma la pittura monumentale di tradizione rinascimentale avviando un discorso sul rapporto tra pittura e architettura che vedrà nel Barocco maturo il prevalere della prima sulla seconda. La definizione e l'uso del termine Barocco non sono univoci né coerenti, ma si modulano sulle due argomentazioni attraversando diacronicamente i due secoli¹⁵.

Nella via di fuga dal «più schietto materialismo dogmatico» l'autore ridisegna il contesto culturale attraverso le singole personalità o i raggruppamenti (le scuole e i seguaci) nel processo di identificazione del mutamento stilistico con l'espressione peculiare dell'individuo «singolo o collettivo» che con intenzionalità asseconda un forte impulso artistico e condiziona il gusto di un'epoca¹⁶; con questo principio, che si fa esplicito nelle premesse e

trova riscontro nell'elaborazione critica in testo, Voss si distanzia dalla ricerca wölffliniana di una legge sovraindividuale delle forme e degli stili e relativamente dal *Kunstwollen* di Riegl, con significative oscillazioni di senso nel tempo, per abbracciare il pensiero di Tietze sullo stile inteso come il risultato di «relazioni concrete tra le singole opere d'arte, trasmesse per mezzo degli artisti»¹⁷. Tuttavia mentre nella prospettiva psicologica e culturale dell'arte «genetica» il Tietze riteneva possibile soltanto lo studio dei grandi artisti in grado di sopportare i condizionamenti di tutta un'epoca, in polemica con Riegl – e qui il Voss si sente più vicino invece – che considerando ogni opera un irrinunciabile documento di stile in qualche modo le equiparava, la comprensione della storia dell'arte attraverso la critica nella sua interezza si compie per l'autore soprattutto tramite lo studio dei «minori», di cui dà conto anche il ricchissimo apparato illustrativo del volume.

L'autore polemizza sia con la scelta irresponsabile e arbitraria assunta da buona parte della critica che aveva creduto di poter dare dignità storiografica a un'epoca escludendone altre, sia con «la storia dell'arte senza nomi», interpretata come il risultato di un livellamento del gusto estetico da parte di critici incapaci¹⁸. Come il Tietze, e in opposizione alla oggettività di Riegl, Voss ritiene fondamentale l'empatia con la storia, l'osservazione di essa e dei fenomeni artistici con un approccio soggettivo in grado di cogliere l'unicità e l'irripetibilità di ogni tipo di documento storico-artistico e di far rivivere il passato in una *Lebendige Kunstgeschichte*¹⁹.

Pertanto tale ordine di pensiero ha ricadute sulla selezione operata, non sempre mossa da un giudizio di qualità o da una misurazione oggettiva del valore specifico del dato (sia esso un artista o un dipinto) per una corretta sintesi dello sviluppo artistico interno a quel determinato segmento storico. Nella prefazione l'autore, quasi alla ricerca di una legittimazione del proprio metodo, è costretto a giustificare alcuni criteri adottati:

«[...] è necessario distinguere tra pittura nazionale italiana (in cui rientrano anche artisti non italiani che si attengono più o meno alla maniera italiana) e un'arte prodotta da artisti stranieri operanti nell'ambito sovranazionale della chiesa cattolica, il cui carattere, nonostante tutte le suggestioni venute dall'ambiente romano, rimane originale, cioè non italiano»²⁰.

Consapevole dei rischi che una tale scelta avrebbe comportato agli occhi degli specialisti, e le obiezioni non tardarono a giungere, l'autore precisa che il realismo neerlandese o il classicismo razionale della pittura francese non vengono inclusi nella vicenda poiché i tratti distintivi nazionali di questi due movimenti prevalgono su quelli della pittura romana del

modo, non consiste nel fatto che il vedere umano doveva progredire necessariamente in questa determinata direzione e non in un'altra, ma piuttosto nella superiorità, fondata nella natura, di quell'unica forza individuale che agisce e decide, e che è in grado di costringere tutte le altre alla sua legge, cioè alla necessità interna del suo sviluppo».

¹⁷ *Ibidem*, pp. 37-41.

¹⁸ *Ivi*.

¹⁹ *Ibidem*, p. 13. «Qualunque conoscenza dei fatti storici è piuttosto, necessariamente, un atto spirituale, che comprende i momenti della scelta e dell'ordine, della chiarezza e dell'analisi, momenti perciò della valutazione soggettiva». L'espressione «*lebendige Geschichte*» è nel saggio di Longhi del 1966.

²⁰ *Ibidem*, p. 9.

¹³ Voss 1924, ed. 1999, p. 41.

¹⁴ Il concetto di un diverso sentire la Natura, qualificante la pittura Meridionale da Caravaggio a Cades e Cavallucci, orienta scelte significative, determinando ad esempio l'inclusione di Salvator Rosa e viceversa la perdita di Poussin o Dughet. Sull'argomento, si vede pure l'introduzione (pp. 62-63). Esso trova un parallelo nella musica di cui Voss era studioso appassionato ed esperto.

¹⁵ Così il *San Bennone* di Saraceni è «dal punto di vista coloristico, uno dei risultati più straordinari del Barocco romano, di una ricchezza intensa e di una splendida armonia», (p. 88); un ponte tra la pittura rinascimentale veneziana e la sensibilità «neoveneta» del Barocco, secondo l'intuizione longhiana; oppure in riferimento agli affreschi in sant'Andrea della Valle Domenichino «è il primo a risolvere un impegno monumentale del genere in senso tutto barocco», non riferendosi all'aspetto puramente stilistico ma mettendo in campo altri fattori, come la capacità dell'opera d'inserirsi e conquistare gli spazi preesistenti, e di lui ancora sui pennacchi con gli Evangelisti Voss apostrofa la capacità di «intensificare la "cadenza" architettonica», dando slancio alla cupola rispetto al ritmo longitudinale della navata (pp. 248-249).

¹⁶ Voss 1924, ed. 1999, p. 39. «Ciò che si presenta sotto spoglie extraindividuali come "stile del tempo" o come "spirito del tempo" è solo l'individuale al massimo grado, poiché solo grazie a questa qualità ha potuto riportare la vittoria sulle individualità inferiori che sono rimaste passive. Se nell'ambito di una certa fase dello sviluppo artistico europeo un determinato stile prende il sopravvento in più luoghi o addirittura ovunque, allora è certo che non ne sono responsabili un qualche "sentire del tempo" o una qualche trasformazione del vedere che "è nell'aria", ma una forza creatrice particolare, che è stata in grado di lanciarsi nella creazione di una forma, elevandosi sulle restanti forze. La "conformità a leggi", ovvero la naturale organicità di una curva di sviluppo generale che si produce in questo

Seicento. Nella recensione apparsa su «L'Arte» nel 1927 Vincenzo Golzio inevitabilmente lamentava le gravi omissioni di Reni e Guercino²¹; sul tema ritornava anche Longhi nel saggio del 1966 dove più sottilmente si interrogava sul peso di certe altre assenze, come Elsheimer che con Saraceni e i Pynas costituiscono il tramite da Caravaggio a Rembrandt, o i Bamboccianti e Cerquozzi «che fuori di Roma non s'intenderebbero per il verso giusto», e ancora il Reni²². Se il bolognese non è trattato autonomamente con un proprio profilo biografico come auspicato, Voss ne ragiona intorno a Domenichino sul nodo critico degli affreschi di San Gregorio Magno al Celio e in rapporto a Carlo Maratti cogliendone l'enorme peso, mentre il Barbieri è appena citato fuggacemente per Mola di cui nel 1910 lo studioso pubblicava l'atto di battesimo²³. Ma ancora si potrebbe dire di Rubens, la cui interpretazione burckhardtiana come ideale equilibrio tra pittura del Nord e del Sud procedeva in senso opposto alla ricerca di una incontaminata «romanità» da parte di Voss, o Poussin di cui si avverte «un'influenza limitata» sulla pittura barocca, contrariamente a quanto espresso da Friedländer nel famoso congresso del 1912 (e i contributi furono pubblicati nel 1922), infine Luca Giordano, una dimenticanza già additata da Longhi per gli studi sulla pittura veneziana tra Seicento e Settecento²⁴.

Tra teoria e *connoisseurship*

Come l'autore stesso esplicitava nella prefazione del libro, tra *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* e *Die Malerei des Barock in Rom* un mutamento di prospettiva «in base all'esperienza» aveva trasformato in appena un lustro l'obiettivo della sua ricerca e, di conseguenza, il suo prodotto intellettuale. Si noterà appunto che il ragionamento sullo stile e la descrizione delle opere d'arte, ancora troppo intrisi dei giudizi degli storiografi antichi, perdono ogni residuo di astrattezza, ancorandosi ad una lettura diretta dell'opera e dei suoi dati materiali, ma soprattutto essendo il campo d'indagine quasi inesplorato, se non per pochissimi brillanti frammenti, il Voss poteva orientare la sua ricerca primitiva su questioni attributive. Le schede e le illustrazioni, classificate secondo un approccio filologico e comparativo volto all'individuazione del più corretto riferimento autoriale, permettono di seguire agilmente le osservazioni, i confronti e le rettifiche sparse in testo, alcune delle quali molto illuminate rispetto allo stato degli studi coevi²⁵. La teoria si lega alla pratica del conoscitore. Questa «esperienza» che aveva determinato un cambiamento di rotta, come già osservato sopra, si matura tra il 1920 e il 1924 al più tardi.

²¹ V. Golzio (recensione), H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, in «L'Arte», 30, 1927, pp. 97-100.

²² Longhi 1966, p. 21.

²³ H. Voss, *Di Pierfrancesco Mola, pittore e incisore comasco*, in «Rivista archeologica dell'antica provincia e diocesi di Como», 50, 1910, pp. 177-209.

²⁴ Longhi 1918, p. 461. «La verità sul Settecento italiano non sarà conosciuta che quando saranno intelligentemente chiarite le relazioni di parentela fra i napoletani e i veneti del tempo; e una delle strade alla verità, sarà precisamente lo studio dell'enorme parte avuta da Luca Giordano nella formazione di tutto il Settecento italiano e forse anche straniero».

²⁵ Di seguito alcuni esempi di nuove attribuzioni: il *San Rocco* di Saraceni a Capodimonte, allora ritenuto di anonimo; la *Pietà* di Guillaume Courtois dell'Accademia di san Luca, precedentemente ascritta al fratello Jacques battaglia; l'*Assunta* di sant'Ignazio, erroneamente assegnata a Pozzo e restituita a Mazzanti. Da notare parimenti alcune correzioni posteriori al catalogo di Voss, tra le più vistose il lotto costruito attorno alla figura di Amorosi, oggi in blocco riconducibile a Monsù Bernardo grazie a Longhi (1938), o il *Contratto Nuziale*, riferito a Ghezzi e invece opera di Gaspare Traversi.

Contestuale è il passo di una lettera di Voss a Wilhelm von Bode del 25 luglio 1921 in cui lo storico dell'arte tedesco descriveva Roberto Longhi come un giovane critico pieno di talento e «un vero e buon conoscitore non senza influenza» e confidava che dal loro immminente incontro si sarebbero potute schiudere per lui delle porte²⁶. Pur essendo già note ad entrambi le rispettive ricerche, molte delle quali di interesse comune come i caravaggeschi o lo studio delle collezioni delle raccolte romane, una corrispondenza epistolare dovette precedere quell'incontro, segno di un dialogo corrente, come tramanda Longhi a proposito della disputa sul primato di alcune correzioni al corpus dei Gentileschi padre e figlia²⁷. Ancora il critico d'arte italiano ricordava a distanza di anni il loro «solidale silenzio» sull'*Amor Sacro e Amor Profano* di Baglione, allora ancora assegnato al Caravaggio, che portò a un traguardo comune, il non esporre il quadro alla mostra fiorentina del 1922. L'ammirazione di Voss per Longhi era indubbiamente ricambiata; quest'ultimo, sconfortato ad un certo punto dagli orientamenti principali della critica, avrebbe affermato:

«Mi ritrovavo pressoché solo nella ricerca; e nessun aiuto mi sentivo a fianco se non fosse quello dei rarissimi che lavoravano seriamente a campi contigui, e cito Lionello Venturi, Hermann Voss e Gabriel Rouchès...»²⁸.

Il lungo rapporto professionale, basato su un affine intendimento del senso e degli scopi della ricerca storico-artistica, non mancò di attraversare feconde controversie in una serrata dialettica tra giganti, ad esempio sui dipinti del Van Baburen a San Pietro in Montorio o sul caso macroscopico dell'Amorosi-Keilhau. Le posizioni divergenti, frutto di percorsi, riflessioni e opportunità di ricerca significativamente distanti, diventavano occasioni per esercitare il comune metodo della «controprova storica», ossia il ricorso ai confronti filologici, atti a supportare lo stile quando esso fosse stato ritenuto insufficiente a comprovare da ambedue le parti l'univoca paternità dell'opera d'arte²⁹.

Longhi sembra trovare nel Voss un interlocutore capace e acuto per gli studi sul primo Seicento, anche se certamente non ne condivideva la scelta di includere i Caravaggeschi nel deprecato Barocco³⁰, mentre Voss, ancorché citando unicamente «l'esempio berensoniano», trovava in Longhi un modello a cui ispirarsi. Così l'autore «rinunciando ai dettagli eruditi» compieva con ugual metodo quello sforzo di esplorazione e riscoperta su di una cronologia più avanzata, il secondo Seicento, «poiché in nessun campo della storia

²⁶ K. Iselt, «Sonderbeauftragter des Führers?». *Der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884-1969)*, Böhlau Verlag, Köln Weimar Wien 2010, p. 184, nota 109.

²⁷ R. Longhi, *Giunte e varianti ai due Gentileschi 1920-1921*, in *Il Palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di F. Frangi, C. Montagnani, Electa, Milano 1995, pp. 185-186. La lettera precede pertanto la voce biografica di Orazio Gentileschi del Voss apparsa in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler* nel 1920.

²⁸ *Ibidem*, p. 175.

²⁹ Longhi 1995, p. 184. «Ci dispiace che il Voss non abbia ancora creduto di accettare la nostra assegnazione; ciò che ci costringe a indugiare in confronti con un poco di tedio, e tuttavia non senza utilità per fissare il metodo della controprova storica per raggiungere, per altra via, il nome del Gentileschi che si rivela subito, quanto a pittura».

³⁰ R. Longhi (recensione), E. Bergner, *Das barocke Rom*, in «L'Arte», 1920, p. 89. «Quanto alla pittura, la trattazione è anche più fugace. Sono esclusi di proposito tutti i pittori che fan capo a Caravaggio, compreso il maestro; e su ciò non troviamo nulla a ridire, poiché anche noi non sapremmo come farli ragionevolmente rientrare nel grande aggregato concettuale che risponde al nome di «Barocco». [il corsivo è nostro].

dell'arte si usa giocare così spensieratamente con i nomi come nel caso dell'arte barocca italiana»³¹.

Nel catalogo ragionato delle opere sono affrontati con rigore filologico questioni spinose, come il problema dell'autografia attraverso il discernimento di originali, repliche e copie; il rapporto tra il maestro e la scuola, ovvero con i liberi seguaci e gli imitatori, puntualizzando per la prima volta almeno per i cortoneschi e i maratteschi i fattori peculiari, le analogie e le differenziazioni con sottili sfumature. Le annotazioni manoscritte sul retro del materiale fotografico, appartenuto all'autore e oggi conservato presso l'Archivio dell'Istituto Olandese di Firenze, che si intensificano non a caso a partire dagli anni Venti, consentono di seguire gli spostamenti e di avere un'idea delle opere viste, tantissime tra musei pubblici, collezioni private e mercato antiquario, ma anche di immergersi nel metodo del «vero conoscitore», per usare le parole di Longhi, che si interroga sulle attribuzioni e ne verifica l'attendibilità, che scova perduti pittori costringendoli a rientrare nelle vicende artistiche con nuovi equilibri, che svela il carattere pluralistico della grammatica pittorica barocca liberando i giudizi da simboli, schemi e condizionamenti, con l'obiettivo ultimo di restituire una attendibile ricostruzione storica di un fenomeno semisconosciuto a quel tempo.

Quando Longhi alla fine dei suoi giorni, riconoscendo Alessandro Casolani in una fotografia di un dipinto sottoposto alla sua attenzione da un padre cappuccino, chiedeva ad Antonio Boschetto di prendere i volumi di *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, dove nella pagina di destra del brano dedicato al pittore si sarebbe trovato il disegno preparatorio, ci fornisce la più alta testimonianza del valore e dell'enorme potenziale degli scritti d'arte del Voss³². La validità del suo modello storiografico va ben oltre i progressi della ricerca. È ancora evidente nella lunga eco di quelle pionieristiche ricerche, come evidenziava già Antony Blunt a proposito del *Baroque Painting in Rome* di Ellis Waterhouse apparso nel 1937: l'autore dichiarava nell'introduzione di aver contratto un grande debito verso lo storico dell'arte tedesco e al contempo ne diffondeva la conoscenza in ambito anglosassone ancor prima di Wittkower; ma da qui, o forse ancor prima, inizia un'altra storia, quella della ricezione del libro lunga quasi un secolo³³.

³¹ Voss 1924, ed. 1999, pp. 10-11.

³² A. Boschetto, *La collezione di Roberto Longhi*, Firenze 1971, p. XIII, cit. in S. Benassai, *Roberto Longhi. L'occhio del conoscitore*, in *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Vallecchi Spa, Firenze 2009, pp. 69-84, p. 80.

³³ E. Waterhouse, *Baroque Painting in Rome. The Seventeenth Century*, Macmillan & Co Ltd., London 1937, VII. «[...] in modern times we have only one book, Dr. Hermann Voss's "Die Malerei des Barock in Rom", which covers the whole field in any detail. My debt to Dr. Voss's book is very great». Cfr. A. Blunt (recensione), E.K. Waterhouse, *Baroque Painting in Rome*, in «The Burlington Magazine», 71, 1937, pp. 47-48.



1. Denis Mahon (Londra, 1910-2011) © Getty Images.

DENIS MAHON
Studies in Seicento Art and Theory
1947

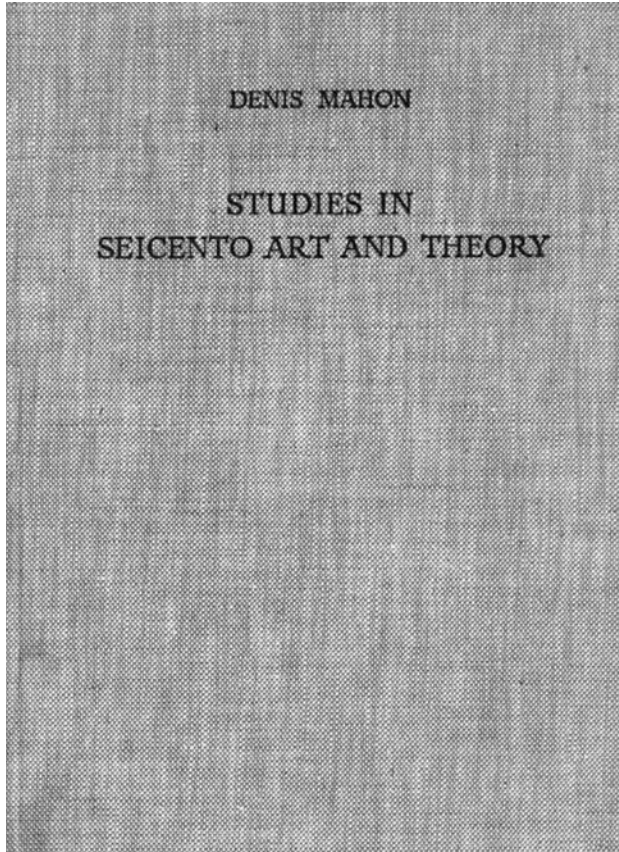
Andrea Bacchi

Pochi testi sono stati più influenti di *Studies in Seicento Art and Theory*, pubblicato da Sir Denis Mahon (fig. 1) nel 1947, per la riscoperta e la rivalutazione del Barocco italiano. E, si badi, con questo si intende proprio sottolineare come il volume del grande studioso inglese costituisca anche e prima di tutto un'appassionata lettura, frutto di un pieno apprezzamento, dei valori più squisitamente "barocchi" della pittura italiana dell'inizio del XVII secolo, e nello specifico dell'opera di Guercino, e non solo, più in generale, un testo cruciale per lo studio del Seicento (come il titolo potrebbe suggerire, e come gli *Studies*, effettivamente, sono davvero). Quando diede alle stampe quel memorabile libro, infatti, Mahon era da dieci anni uno dei protagonisti di quel movimento di studiosi anglosassoni (o naturalizzati anglosassoni) che stava riportando faticosamente in auge l'arte del Seicento italiano, ed egli, dedicandosi essenzialmente alla messa a fuoco della figura di Guercino, il cui stile «underwent a remarkable *volte-face*» (dalla prima fase "barocca" a quella "classicista")¹, aveva da subito tradito le sue simpatie nei confronti del primo, "vero Guercino". E, come è noto, la tesi argomentata dallo studioso negli *Studies* era quella secondo cui nel Seicento «Though the prevailing artistic language was the baroque, the predominant art theory was strongly accentuated in the opposite direction, towards the classic,» così che «in modifying the baroque style of his early years Guercino does in fact approach more closely to the classic point of view of the majority of the theorists»². Secondo Mahon, insomma, la teoria dell'arte era sempre, per sua natura, ma soprattutto nel XVII secolo, normativa e retrospettiva, e di conseguenza ostile alle tendenze più innovatrici dell'arte: una posizione, come si è detto, che nasceva fondamentalmente da un'incondizionata adesione ai principi figurativi del Barocco. La tesi degli *Studies*, nella sua interezza, ha avuto enorme e duraturo successo, forse soprattutto in Italia; basti qui, come esempio, citare quanto si leggeva ancora nel 1986, nel manuale di storia dell'arte in uso nei licei scritto sotto la direzione di un altro pioniere degli studi sul Barocco, ovvero Giuliano Briganti: «Nella seconda metà del secolo la struttura intellettuale della teorica classica consolidandosi vincolò gli artisti di quella tendenza a rigide regole figurative e contemporaneamente assunse, ad esempio a Roma, nell'ambito dell'Accademia di San Luca, il carattere di opposizione ai nuovi principi barocchi»³. D'altronde la forza delle argomentazioni di Mahon è stata riconosciuta anche dai suoi detrattori, che, da subito, non mancarono di sollevare dubbi sulla netta contrapposizione fra arte e teoria che costituisce il nodo vitale degli *Studies*: nel 1984, in un altro testo commentato in questo stesso volume, Elizabeth Cropper riconosceva che «This view is not easily altered, for Mahon's work continues to exert a powerful

¹ D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, The Warburg Institute, London 1947, p. 2.

² *Ivi*, p. 3.

³ *Storia dell'arte italiana*, diretta da C. Bertelli, G. Briganti, A. Giuliano, 3 voll., Electa, Milano 1986, III, p. 285 (testo di Lilli Ghio).



2. D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, prima edizione (tav. IV).

influence that reaches well beyond the study of Guercino himself»⁴. Un libro davvero fondativo, quindi, capace di stimolare un dibattito che non può ancora dirsi chiuso.

Mahon, nato nel 1910, si formò nei *colleges* di Eton e del Christ Church di Oxford, in un momento in cui la storia dell'arte, in Inghilterra, non era ancora una disciplina accademica (egli si laureò in storia). Ma ad Oxford egli cominciò da subito ad interessarsi alla storia dell'arte, sotto gli informali insegnamenti di Kenneth Clark, *curator* all'Ashmolean Museum⁵; fu lui a indirizzarlo allo studio del Seicento italiano, indicandogli come mentore Nikolaus Pevsner, che insegnava al Courtauld Institute di Londra. Pevsner, a sua volta, suggerì a Mahon, come oggetto delle sue ricerche, un

⁴ E. Cropper, *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton University Press, Princeton 1984, p. 5.

⁵ Proprio Clark, alcuni anni più tardi, nel 1957, in una lettera a Bernard Berenson avrebbe scritto a proposito della mostra *Art Treasures of Great Britain*, di Manchester, commemorativa di quella tenuta un secolo prima nella stessa città, «Nothing new, except in the 17th century where the infatigable Mahon has furnished two rooms with his favourites [...] Like all monomaniacs he has irresistible powers of persuasion, & I foresee the National Gallery buying nothing but seicento for years to come. You know that they give a stiff price for the enormous Guido from the Liechtenstein, which a few years ago one could have paid a firm of contractors to take away» (*My dear BB. The letters of Bernard Berenson and Kenneth Clark, 1925-1959*, a cura di R. Cumming, Yale University Press, New Haven-London 2015, p.451). Si trattava della monumentale *Adorazione dei pastori* acquistata nel 1957 dalla National Gallery.

grande pittore di quel secolo che, a differenza di Caravaggio, dei Carracci, ma anche di Guido Reni e di Pietro da Cortona, non era stato indagato a fondo⁶. L'esordio dello studioso, sulle pagine del «Burlington Magazine», fu quindi con le *Notes on the Young Guercino*, in due numeri (*Cento and Bologna* e poi *Cento and Ferrara*), nel 1937. Mahon si metteva da subito sulle orme del saggio pionieristico di Matteo Marangoni, *Il vero Guercino*⁷, decidendo di focalizzare la sua attenzione nei confronti del «vero» Guercino, quello della produzione giovanile, di prepotente irruenza, coloristica e compositiva; il Guercino barocco, insomma. Interessato prima di tutto all'analisi formale, Mahon negli anni seguenti cominciò però ad occuparsi sempre più a fondo di letteratura artistica, con l'obiettivo di illuminare meglio lo sviluppo stilistico dei pittori studiati: nel 1946, sempre sul «Burlington», compariva il primo saggio dedicato a Nicolas Poussin, l'altro grande amore di Mahon, nel quale era centrale l'analisi di alcuni passaggi delle *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini (a cui ci si riferiva ancora con il generico termine di *Trattato*)⁸. Ma in quei dieci anni nei quali lo studioso non diede alle stampe quasi nulla, la ricerca era proseguita incessante su Guercino e sul suo «remarkable *volte-face*» che, per Mahon, costituiva un nodo cruciale per la comprensione di tutta la storia della pittura del Seicento in Italia.

Gli *Studies* imposero Mahon come uno dei protagonisti nel campo degli studi sull'arte del XVII secolo, ma furono anche il primo e l'ultimo saggio monografico pubblicato dallo studioso nella sua lunga carriera. In seguito egli curò o partecipò all'organizzazione di numerose mostre (la sua felice collaborazione con Cesare Gnudi diede un impulso essenziale alla serie di esposizioni bolognesi dedicate ai maestri del Seicento, a partire da quella del 1956 sui Carracci), scrisse saggi della lunghezza di testi autonomi (il suo *Poussiniana* nella «Gazette des Beaux Arts» del 1962, ad esempio), con Nicholas Turner diede alle stampe il catalogo dei disegni di Guercino a Windsor Castle (Cambridge University Press, Cambridge 1989) e affiancò Luigi Salerno, con un'assistenza continua, nella compilazione del catalogo dei dipinti dello stesso Guercino (Bozzi, Roma 1988). Ma, fondamentale, Mahon apparteneva ad una generazione di studiosi che amava il taglio del saggio per rivista, o, appunto, il catalogo di mostra: anche da questo punto di vista egli era davvero un *connoisseur* dello stesso stampo di Roberto Longhi (del quale era più giovane di una generazione). E gli stessi *Studies*, infatti, come denunciato con onestà già dal titolo, si presentano sostanzialmente come una raccolta di quattro lunghi saggi che potrebbero anche avere esistenza autonoma, e di questo lo studioso quasi si scusava fin dalle prime righe dell'introduzione: «hence the rather disjointed shape of this book»⁹. Tutti e quattro gli *studies* hanno un'importanza notevole nella storia della critica sull'arte del Seicento, ed erano in realtà strettamente legati l'uno all'altro, tanto nel serrato rapporto fra esame del dato figurativo e della letteratura artistica relativa, quanto nella tesi di fondo che si è già anticipata, sottesa a tutti gli affondi.

La prima parte del libro, dalla quale aveva preso le mosse tutta la ricerca, era appunto volta ad analizzare e spiegare la svolta stilistica di Guercino: svolta che era stata già riconosciuta fin dal Seicento, fondamentale da Giovanni Battista Passeri e da Francesco Scannelli. Nel 1920 Marangoni, accogliendo quello che era divenuto ormai un luogo comune, aveva addebitato tale svolta

⁶ M. Kitson, *Sir Denis Mahon. Storico dell'arte e collezionista*, in *Alla scoperta del barocco italiano: la collezione Denis Mahon*, a cura di G. Finaldi, M. Kitson (catalogo della mostra, Londra-Bologna 1997-1998), Marsilio, Venezia 1998, pp. 12-13.

⁷ M. Marangoni, *Il vero Guercino*, in «Dedalo», I, I, pp. 18-39.

⁸ *Poussin and Venetian painting: a new connexion*, in «The Burlington Magazine», 88, 1946, pp. 15-20, 37-42.

⁹ Mahon 1947, p. 1.

all'influenza esercitata da Reni su Guercino. La nuova tesi formulata da Mahon nel 1947 nasceva da quella che era stata una grande scoperta dello studioso, ovvero l'individuazione di un frammento del perduto *Trattato* di Giovanni Battista Agucchi che, stampato nel 1646 come parte della prefazione di Giovanni Antonio Massani alla raccolta di incisioni carraccesche *Diverse Figure...* (Roma, Lodouico Grignani), aveva «the rare distinction of having escaped the notice of Dr. Von Schlosser in his monumental and invaluable book on art literature [*Die Kunstliteratur*, Schroll, Wien 1924]»¹⁰. Secondo Mahon i primi segnali della svolta stilistica di Guercino, già individuabili nella pala per San Pietro con il *Seppellimento di Santa Petronilla* (1621-1623; oggi ai Musei Capitolini), come in fondo era stato riconosciuto a partire da Jacopo Alessandro Calvi nel 1808¹¹, sarebbero stati da imputare all'influenza esercitata sul Barbieri da Domenichino e dallo stesso Agucchi, ovvero dalla cerchia di cultura classicista (il termine, comunemente impiegato per definire uno dei principali orientamenti culturali e stilistici dell'arte del Seicento, è in uso solo a partire dall'inizio del XIX secolo)¹², favorita dai Ludovisi al tempo del pontificato di Gregorio XV. La seconda parte degli *Studies* era quindi dedicata all'analisi del testo di Agucchi, riconosciuto come una delle fonti più importanti per la teoria dell'Idea poi pienamente articolata da Giovanni Pietro Bellori nella famosa conferenza pronunciata all'Accademia di San Luca nel 1664 (e data alle stampe come prefazione alle *Vite* del 1672). La terza parte era incentrata sulla stessa Accademia di San Luca, e sulla sua presunta influenza sulle arti, drasticamente ridimensionata da Mahon. Nella quarta, infine, lo studioso puntava a demolire la cosiddetta lettura eclettica dell'arte dei Carracci, negando che alla base della riforma della pittura portata avanti nell'informale accademia fondata a Bologna nel 1582 ci fosse un disegno programmatico, teorico, mirato alla creazione di una temperata mescolanza delle migliori qualità dei maggiori pittori del primo Cinquecento (fondamentalmente Raffaello, Tiziano, Correggio, come rappresentanti esemplari delle scuole romana, veneziana e lombarda). Minimo comun denominatore dei quattro saggi, quindi, era la convinzione che «the theory was above all literary and interpretative rather than artistic and creative»¹³: il talento del giovane Guercino sarebbe stato frenato e inibito dall'influenza di Agucchi; la costruzione teorica dell'Idea di quest'ultimo si sarebbe come sclerotizzata in quella, ancora più influente nella seconda metà del Seicento, di Bellori; l'ambiente dell'Accademia di San Luca, sostanzialmente non ostile a Caravaggio all'inizio del secolo, si sarebbe progressivamente tramutato in un baluardo del classicismo per l'ingresso nell'istituzione di Bellori e soprattutto per il gemellaggio con l'Académie Royale di Parigi, assai più strutturata nelle sue regole e rigidamente orientata in senso anti-barocco e anti-caravaggesco; la lettura eclettica dei Carracci, infine, sarebbe stata un'invenzione *ex post facto*, riconducibile fondamentalmente a un altro teorico, Johann Joachim Winckelmann, il primo, nel 1763, a impiegare in un contesto storico artistico il termine di 'eclettismo' utilizzandolo proprio per i Carracci¹⁴. Nonostante Mahon sentisse quindi la necessità quasi di scusarsi del carattere eterogeneo degli *Studies*, questi erano così organicamente interconnessi l'uno con l'altro, che Rensselaer

W. Lee, nella sua recensione del 1951, scriveva subito, giustamente: «The form of the book is novel, having no beginning, middle and end in the classic sense; instead the argument unfolds from subject to subject by a kind of organic process as the author follows the vital and heavily freighted track of his investigation»¹⁵. Quella forma, peraltro, non era del tutto nuova, ed aveva anzi un precedente di assoluto rilievo in un'altra raccolta di *Studies*, quelli in *Iconology* di Erwin Panofsky (Oxford University Press, New York 1939), un protagonista del Warburg Institute prima del suo passaggio negli Stati Uniti, ed un punto di riferimento proprio per il Mahon che ricostruiva la storia della teoria dell'Idea (il libro di Panofsky dedicato a quel tema era del 1924; Teubner, Leipzig). Anche gli *Studies in Iconology* erano formati da una serie di saggi del tutto indipendenti, ma pensati anche per mostrare organicamente tutte le potenzialità interpretative del metodo iconologico.

Il libro di Mahon venne recensito, molto positivamente, da Giulio Carlo Argan sulle pagine del «Burlington Magazine» nel 1954 (notevole in particolare il giudizio sulla IV parte del testo – «The book ends with an excellent study aimed at confuting the traditional 'misinterpretation' of Annibale Carracci as a classicist and eclectic» – da leggersi anche in rapporto ad un famoso e sfortunato saggio di Carlo Ludovico Ragghianti del 1933, già attaccato duramente da Longhi nel 1935 e stroncato da Mahon nei suoi *Studies*, che faceva dei Carracci non solo degli eclettici, ma dei 'critici' *tout court*)¹⁶, e da Sergio Samek Lodovici in «Emporium» nel 1948 (dove si sottolineava, lucidamente, «l'uso della strumentazione wölffliniana» da parte dell'autore)¹⁷. Ma fu soprattutto la già citata recensione di Lee, lunga ed articolata, apparsa in «The Art Bulletin» ad aprire davvero quello che si sarebbe rivelato un annoso dibattito. Lo studioso accoglieva sostanzialmente le tesi avanzate da Mahon nei primi due saggi degli *Studies*, sollevava qualche dubbio in merito ai *distinguo* operati dall'autore intorno all'epiteto "accademico", ritenendo invece Federico Zuccari, Agucchi e Bellori tre teorici, tutti parimenti accademici, e per questo ostili a Caravaggio, e soprattutto rigettava quella che era stata la decostruzione integrale del cosiddetto eclettismo dei Carracci. In questo senso, dopo una serrata disamina delle fonti (Lomazzo, Domenichino), ma anche dell'evoluzione e affermazione di quella teoria tra Sette e Ottocento, Lee concludeva perentorio: «But the real evidence that the Carracci were well disposed to the concept of eclecticism is furnished by their works, the eclectic character of which was generally recognized from the beginning of the seventeenth century»¹⁸. Si trattava, a ben vedere, della più dura critica che si potesse muovere a Mahon, uno studioso che da subito aveva affiancato alla sua pratica della storia dell'arte quella del collezionismo, addestrando e affinando il proprio occhio alla stregua di un conoscitore puro. Lee, infatti, affermava che erano le opere dei Carracci, al di là di tutta la letteratura critica fiorita intorno ad esse, a dimostrare come i tre grandi pittori (Annibale ed Agostino *in primis*) avessero perseguito quell'ideale di perfezione basato sullo studio dei maestri del pieno Rinascimento che le fonti già seicentesche gli attribuivano. Ma lo studioso tradiva poi la sua mancata, piena rivalutazione dell'arte dei Carracci, e il significato

¹⁵ R. Lee, recensione a D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, in «The Art Bulletin», 33, 1951, p. 204.

¹⁶ G.C. Argan, *Guercino and Art Theory* – recensione a D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, in «The Burlington Magazine», 92, 1950, p. 87; C.L. Ragghianti, *I Carracci e la critica d'arte nell'età barocca*, in «La Critica», XXXI, 1933, pp. 65-74, 223-233, 382-394; sulla difficile ricezione dell'articolo di Ragghianti cfr. R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese*, in «L'Archiginnasio», XXX, 1935, pp. 125-126; Mahon 1947, pp. 124-125, nota 51.

¹⁷ S. Samek Lodovici, recensione a D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, in «Emporium», 108, 1948, p. 262.

¹⁸ Lee 1951, p. 211.

¹⁰ *Ivi*, p. 114.

¹¹ J.A. Calvi, *Notizie della vita e delle opere del Cavaliere Gio. Francesco Barbieri detto il Guercino da Cento* (Bologna 1808), in C.C. Malvasia, *Felsina pittrice: vite dei pittori bolognesi* (Bologna 1678), 2 voll., Guidi all'Ancora, Bologna 1841, II, p. 287.

¹² R. Wellek, *The term and Concept of 'Classicism' in Literary History*, in *Aspects of the Eighteenth Century*, a cura di E.R. Wasserman, John Hopkins Press, Baltimore 1965, pp. 105-128.

¹³ Mahon 1947, p. 6.

¹⁴ *Ivi*, pp. 213-214.

ancora sostanzialmente negativo assegnato all'aggettivo "eclettico", suggerendo un confronto fra gli affreschi della Galleria Farnese e quelli della Stanza della Segnatura, e concludendo che al confronto dei secondi, nei quali rifulge il «power of individual genius in what appears to be an unpremeditated unity of style», i primi, «in spite of its originality, its energy, and its elements of new naturalism, has not the same uncontrived unity»¹⁹.

Mahon rispondeva a Lee, proprio su «The Art Bulletin», nel 1953 in un articolo il cui titolo tornava a ribadire il nodo centrale degli *Studies: Art Theory and Artistic Practice in the Early Seicento: Some Clarifications*. Sul primo punto lo studioso inglese poteva facilmente far valere le proprie ragioni: era impossibile assimilare le posizioni di Zuccari a quelle di Bellori, e l'avversione del primo a Caravaggio non si reggeva sulle stesse (solide) basi teoriche del secondo. In merito all'eclettismo dei Carracci, Mahon tornava ad analizzare le fonti seicentesche, in particolare la spinosa lettera di Domenichino ad Angeloni pubblicata da Bellori, e concludeva trionfalmente definendo il ciclo di Annibale nella Galleria Farnese «one of the outstanding monuments of European painting»²⁰. Il vero nodo della questione, rimaneva così eluso: il riconoscimento dell'eccezionale qualità, pittorica e poetica, del capolavoro di Annibale non poteva virtualmente chiudere il discorso su quelli che erano stati i possibili presupposti teorici sottesi all'operare dei tre Carracci.

Mahon, peraltro, tornava sullo stesso problema in un articolo fondamentale, sempre del 1953, pubblicato sulle pagine del «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes». La nascita e affermazione di quella lettura dei Carracci era analizzata con argomenti e materiali nuovi (la comprovata dipendenza di un passo chiave dell'orazione di Lucio Faberio ai funerali di Agostino da un brano di Giovanni Paolo Lomazzo; l'esame della posizione di Francesco Scannelli e Pietro da Cortona su un tema che, già nel Seicento, aveva accumulato opinioni diverse e in contrasto tra loro) e attraverso una più approfondita disamina delle postille carraccesche alle *Vite* di Vasari. In merito all'opera pittorica vera e propria dei Carracci, Mahon sottolineava prima di tutto come la riforma messa in atto dai tre maestri fosse stata già perfettamente compiuta prima del trasferimento di Annibale e Agostino a Roma, prima cioè che la componente raffaellesca potesse davvero unirsi a quelle lombarda e veneta nella loro presunta mistura "eclettica": il Barocco era nato a Bologna fin dagli anni Ottanta del Cinquecento.²¹ Ma il dibattito vero e proprio doveva ancora entrare nella sua fase più intensa: la straordinaria

influenza del libro di Mahon del 1947 si misura attraverso la perdurante reazione che ad esso si registra a partire dagli anni Settanta. Charles Dempsey, che aveva esordito negli anni Sessanta con alcuni saggi sui Carracci e Poussin (ovvero gli stessi temi cari a Mahon), nel 1977 diede alle stampe un breve saggio monografico, *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style* che nasceva come una sorta di lunga recensione alla monografia su Annibale di Donald Posner (Phaidon, New York 1971), ma si configurava come un attacco, punto per punto, alle tesi esposte negli *Studies* di Mahon. Proprio in quell'anno, tra l'altro, il volume del 1947, ormai fuori catalogo, veniva ripubblicato in anastatica negli Stati Uniti dalla Greenwood Publishing Press²². Per lo studioso americano, sostanzialmente, i Carracci avrebbero fin dall'inizio portato avanti la loro riforma della pittura, basata sullo studio dal naturale ed un nuovo uso del colore, coniugando teoria e pratica: quanto riportato dalle fonti successive, a partire da Faberio e da Agucchi (i due autori avevano scritto entro il primo decennio del Seicento) avrebbe perfettamente rispecchiato i reali intendimenti di Agostino e soprattutto di Annibale. Mahon e Dempsey erano però d'accordo almeno su un punto: la pittura barocca era nata molto prima dell'arrivo di Annibale a Roma, la *Pietà* dei Cappuccini di Parma, del 1585, poteva essere indicata come la prima compiuta espressione di uno stile che avrebbe dominato, con varianti e declinazioni diverse, almeno un secolo e mezzo di pittura italiana; per Mahon quel linguaggio era il frutto di un'istintiva reazione al Manierismo portata avanti da Annibale, per Dempsey la realizzazione di una teoria dell'arte sviluppata in un dialogo serrato con le fonti della letteratura specialistica cinquecentesca, Vasari *in primis*. La profondità e densità del discorso critico messo in campo da Dempsey non possono essere qui adeguatamente riassunte; d'altronde al confronto Mahon/Dempsey è dedicata gran parte della tesi di dottorato di David M. Stone del 1988, *Theory and Practice in Seicento Art: the Example of Guercino* (advisors Sydney Freedberg e Konrad Oberhuber), un altro testo il cui titolo riconferma ancora una volta quale fosse il nocciolo del discorso critico di Mahon, e quanto il dibattito che esso aveva innescato fosse acceso in quegli anni. Stone, infatti, prendeva anche in considerazione gli studi più recenti della Cropper, allieva di Dempsey al Bryn Mawr College, e poi sua moglie dal 1975, che già nel 1971 aveva pubblicato un articolo, sul Journal del Warburg, teso a indagare il rapporto pratica/teoria nel Seicento a partire da un'angolatura tutta diversa, quella di un artista che certo sembrava prima di tutto un teorico, Pietro Testa²³. In quel primo saggio, nato dalla ricerca di dottorato condotta sotto la guida di Dempsey, la Cropper non citava mai gli *Studies* di Mahon, né un altro saggio celebre dello studioso inglese che occorre qui ricordare. Sebbene infatti l'oggetto del presente intervento sia fondamentalmente il libro del 1947, l'importanza degli *Studies* risiede proprio nell'essere il nocciolo duro dal quale tanta parte del dibattito critico sul Seicento italiano si è originato, coinvolgendo campi affini ad Agucchi, Guercino e i Carracci. Nel 1965 Mahon aveva pubblicato, negli studi in onore di Walter Friedländer, il lungo articolo *A Plea for Poussin as a Painter*²⁴, che compariva, nello stesso volume, dopo il contributo dell'altro grande specialista del pittore francese, Sir Anthony Blunt, dal titolo

¹⁹ *Ivi*, p. 212.

²⁰ D. Mahon, *Art Theory and Artistic Practice in the Early Seicento: Some Clarifications*, in «The Art Bulletin», 35, 1953, p. 232. Nella celebre e discussa lettera pubblicata da Bellori, Domenichino scriveva: «Mi adoperai nel distinguere e far riflessione alli maestri e maniere di Roma, di Venezia, di Lombardia, ed a quelli ancora della Toscana [...]. Non so se sia il Lomazzo che scriva che il disegno è la materia ed il colore la forma della pittura; a me pare tutto il contrario, mentre il disegno dà l'essere, e non vi è niente che abbia forma fuori de' suoi termini precisi [...] ed infine il colore senza il disegno non ha sussistenza alcuna. [...] Dice ancora che a fare un quadro perfetto sarebbe Adamo ed Eva, l'Adamo disegnato da Michel Angelo, colorito da Tiziano; l'Eva disegnata da Raffaello e colorita dal Coreggio: or veda V.S. dove va a cadere chi erra nei primi principii» cfr. G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Roma 1672), a cura di E. Borea, con introduzione di G. Previtali, Einaudi, Torino 1976, pp. 371-372 (in nota, Evelina Borea commentava: «Si noti il vigore con cui Domenichino esprime il proprio dissenso dalla posizione del Lomazzo; da stentare a credersi che secoli dopo lo si sarebbe bollato dell'accusa di sistematico eclettismo», rimandando poi significativamente alle relative pagine degli *Studies* «su tutta la questione del presunto eclettismo dei Carracci e scolari»).

²¹ I dipinti del periodo bolognese di Annibale erano indicati da Mahon: «among the first buds of the baroque style in Europe», cfr. D. Mahon, *Eclecticism and the Carracci: Further Reflections on the Validity of a Label*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 16, 1953, p. 334.

²² Sia detto per inciso, anche il libro di Dempsey sarebbe stato rieditato molti anni dopo, con una nuova introduzione, a cura del The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies di Villa I Tatti, nel 2000.

²³ E. Cropper, *Bound Theory and Blind Practice: Pietro Testa's Notes on Painting and the Liceo della Pittura*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 34, 1971, pp. 262-296.

²⁴ D. Mahon, *A Plea for Poussin as a Painter*, in *Walter Friedländer zum 90. Geburtstag: eine Festgabe seiner europäischen Schüler, Freunde und Verehrer*, a cura di G. Kauffmann e W. Sauerländer, De Gruyter, Berlin 1965, pp. 113-142.

(sempre significativo) *Poussin and His Roman Patrons*²⁵: alle ricerche, sempre più numerose, che indagavano il Poussin teorico attraverso affondi iconografici e iconologici, e ricostruzioni erudite degli interessi coltivati nel suo circolo di committenti e amici, Mahon reagiva con un richiamo all'ordine, un invito a studiare Poussin per quella che in ultima analisi era la sua grandezza, ovvero la sua pittura. Ancora più di Guercino, evidentemente, il *peintre philosophe* per eccellenza rappresentava il *case study* classico per indagare i rapporti fra arte e teoria, e si è già detto come anche Dempsey si interessasse da subito al maestro francese, immediatamente seguito dalla sua promettente e brillante allieva: nel 1996 Cropper e Dempsey avrebbero infine pubblicato, a quattro mani, il libro *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting* (Princeton University Press, Princeton), il cui titolo non deve ingannare, ed aveva sempre un valore programmatico. I due studiosi portavano avanti il loro discorso teso a non leggere l'arte del Seicento secondo quelle contrapposizioni, ancora wölffliniane, classico/barocco e teoria/pratica, e così l'amore per la pittura di Poussin non era in contraddizione con i protagonisti a cui erano intitolati i quattro capitoli del libro, nell'ordine Vincenzo Giustiniani, Cassiano dal Pozzo, Montaigne, e i poeti (primo fra tutti Giovanni Battista Marino): gli *Studies* di Mahon, naturalmente, venivano citati nell'introduzione come esempio paradigmatico dell'approccio al quale Cropper e Dempsey reagivano²⁶. Si trattava senza dubbio di un indirizzo di ricerca che avrebbe dato nuova linfa agli studi, basti pensare alle recenti e convincenti indagini sulla teoria dell'arte di Gian Lorenzo Bernini, artista "barocco" per eccellenza (e quindi, secondo certi schemi del passato, naturalmente ostile ad ogni teorizzazione), ai quali proprio la Cropper apriva con decisione nel 1988²⁷.

Ma torniamo indietro alla seconda metà degli anni Ottanta, perché nel 1987, sempre Cropper e Dempsey pubblicavano su «The Art Bulletin» una disamina intorno agli studi sul Seicento (*The State of Research in Italian Painting of the Seventeenth Century*) che andava subito al cuore delle questioni care tanto ai due professori della John Hopkins University quanto a Mahon, loro primo bersaglio privilegiato: «The concepts of "classic" and "baroque" are indeed products of Romantic movement»²⁸. La svolta negli studi novecenteschi su quei temi era appunto segnata dalla pubblicazione, nel 1947, degli *Studies*: «A whole volume might be written about Mahon's passionate thesis (which he himself has recently reconsidered), depending as it does on a fabric of arguments concerning the concepts of baroque, classicism, romanticism, formalism, center and periphery, and a host of other issues»²⁹. A quarant'anni dalla sua pubblicazione, quel libro era ancora materia davvero infiammabile³⁰; e d'altronde l'invito a scrivere «a whole volume» sulla tesi di Mahon era già stato raccolto da Stone, che l'anno dopo discusse il suo Ph.D. Cropper e Dempsey toccavano

nel loro articolo vari temi (la letteratura recente su Caravaggio, ad esempio), e tornavano ad affrontare Mahon in merito ad un problema, l'affidabilità della *Felsina pittrice* di Carlo Cesare Malvasia (Davico, Bologna 1678) come fonte per gli artisti biografati, che era per loro centrale in tutta la ricostruzione del programma teorico che sarebbe stato sotteso alla riforma dei Carracci. Reagendo ad un recente contributo di Roberto Zapperi che aveva apportato elementi nuovi, assai importanti, per liberare l'autore bolognese dalla cattiva fama di falsario che lo accompagnava da tempo³¹, Mahon era tornato a ribadire come Malvasia, in molti casi, non potesse essere una credibile «source for sources»³². Su quel punto, già negli *Studies* del 1947, egli era stato inequivocabile, quasi *tranchant*: «in his enthusiasm for pressing, *coûte que coûte*, a piece of reasoning on which he is engaged at a particular moment, Malvasia has no qualms about contradicting another of his own arguments elsewhere in his massive work – so it is hardly possible to accuse him of having any very clear or comprehensive views on aesthetics»³³. E si trattava di un punto essenziale per il problema della lettura in chiave eclettica dei Carracci: il celebre sonetto di Agostino Carracci pubblicato per la prima volta da Malvasia, nel quale in forma poetica quella sorta di ricetta veniva prescritta perentoriamente, era già stato bollato come una falsificazione in passato, e Mahon si era detto assolutamente favorevole a quella tesi (allo stesso modo si era pronunciato Roberto Longhi pochi anni prima)³⁴. Era naturale che proprio il patriarca della storiografia artistica bolognese dovesse finire al centro di quel dibattito, e fin da quel momento, a fianco di Dempsey e Cropper, nel partito pro-Malvasia, militava Giovanna Perini. L'anno successivo, sempre su «The Art Bulletin», la studiosa pubblicava un importante contributo, che proseguiva in quel lavoro di riabilitazione dello storico avviato dalla stessa Perini nel 1984, quando per la prima volta Malvasia era stato messo in rapporto diretto con i Bollandisti³⁵. Gli *Studies* di Mahon non venivano mai citati nell'articolo del 1989, ma il recente contributo *Malvasia as a Source for Sources* era indicato come l'esempio principe delle «long-standing, die-hard misconceptions [...] that still require vindictory replies»³⁶. Se si insiste su questo punto è perché il lungo lavoro intrapreso da Dempsey, e poi persino con maggiore vigore dalla Cropper, per rovesciare quanto sostenuto da Mahon nei suoi *Studies* ha finito per polarizzarsi proprio intorno all'opera di Malvasia: possiamo assegnare alle fonti della letteratura artistica del Seicento, *Felsina pittrice* in testa (ma con essa, naturalmente, sono il *Trattato* di Agucchi, le *Vite* di Bellori, e via dicendo), il compito di guidarci per comprendere i reali intendimenti e gli obiettivi degli artisti della loro epoca o delle generazioni immediatamente precedenti? In particolare, sull'autenticità di alcuni testi pubblicati da Malvasia (oltre al sonetto di Agostino, si devono ricordare le lettere di Annibale a Ludovico del 1580, o quella di Raffaello a Francesco Francia) il dibattito durerà ancora a lungo, perché in assenza degli originali (che difficilmente verranno mai alla luce, ammesso che siano davvero esistiti) prove incontrovertibili a loro favore o sfavore non se ne possono produrre; e sarà quindi interessante leggere quanto verrà scritto in proposito nei volumi di prossima pubblicazione della monumentale edizione in inglese, tradotta e annotata sotto la direzione della Cropper

²⁵ Ivi, pp. 58-75.

²⁶ E. Cropper, C. Dempsey, *Nicolas Poussin: Friendship and the Love of Painting*, Princeton University Press, Princeton 1996, pp. 4-6.

²⁷ «Testa's, Poussin's, Du Fresnoy's, and even Bernini's statements and practical investigations of the traditions and means of their art denote the creative participation of theory in practice, rather than the study of theory in abstraction»; «Panofsky's comment that "the 'painterliness' of the Baroque was rarely acknowledged, even when represented by Bernini" loses its force in the light of the fact that seventeenth-century Italian Classicism was an ideal with ethical and even political foundations, but not a single style», cfr. Cropper 1988, pp. 8 e 160.

²⁸ E. Cropper, C. Dempsey, *The State of Research in Italian Painting of the Seventeenth Century*, in «The Art Bulletin», 69, 1987, p. 494.

²⁹ Cropper-Dempsey 1987, p. 495.

³⁰ «Inflammable material», così Ellis Waterhouse aveva definito *Officina Ferrarese*, nella recensione sul «The Burlington Magazine», 68, 1936, pp. 150-151.

³¹ R. Zapperi, *The summons of the Carracci to Rome: some new documentary evidence*, in «The Burlington Magazine», 128, 1986, pp. 203-205.

³² D. Mahon, *Malvasia as a Source for Sources*, in «The Burlington Magazine», 128, 1986, pp. 790-795.

³³ Mahon 1947, p. 38, nota 39.

³⁴ Ivi, pp. 208-212; Longhi 1935, p. 126.

³⁵ G. Perini, *L'epistolario del Malvasia - Primi frammenti: le lettere all'Aprosio*, in «Studi seicenteschi», 1984, pp. 183-230.

³⁶ G. Perini, *Carlo Cesare Malvasia's Florentine Letters: Insight into Conflicting Trends in Seventeenth-Century Italian art Historiography*, in «The Art Bulletin», 70, 1988, p. 281, nota 72.

dal CASVA di Washington, della *Felsina pittrice*. Da parte sua la Perini, coinvolta nel progetto del CASVA, ha già pubblicato sonetto di Agostino e lettere di Annibale nell'edizione da lei curata degli *Scritti dei Carracci*³⁷; altre voci, tra cui quella particolarmente autorevole di John Shearman, hanno continuato a parlare se non di vere e proprie contraffazioni, almeno di interventi di interpolazione, da parte di Malvasia³⁸. Ad ogni modo già Stone, nel 1989, pur apprezzando in molte parti il testo di Dempsey del 1977, non poteva fare a meno di essere scettico di fronte alla completa fiducia accordata dall'autore ad ogni notizia riportata da fonti anche di molto successive ai fatti che si intendeva ricostruire (la *Felsina pittrice* vide la luce quasi un secolo dopo la nascita dell'Accademia dei Carracci)³⁹.

Al bilancio steso da Cropper e Dempsey in merito allo stato della ricerca sul Seicento italiano seguì subito, sempre sulle pagine di «The Art Bulletin» un acceso dibattito. Richard Spear, *Editor* della rivista (e straordinario specialista di Domenichino, Reni e Caravaggio; qualcuno bene informato sui fatti, insomma)⁴⁰, decise di pubblicare la netta stroncatura di Diane Russell, che rimane peraltro un monito per tutti noi storici dell'arte («Dempsey and Cropper's essay on Italian 17th-century painting is also to be regretted. It is extraordinarily self indulgent in its repetition of material and arguments plentifully published by them elsewhere; and it is remarkable evidence of the parochialism that is suffocating this discipline»)⁴¹, ma anche la più articolata risposta di Posner, che coglieva nel segno sottolineando come la convinzione dei due studiosi, secondo cui «the question of the [interpretation] of sources [is] the most important single issue now facing current work in Italian seventeenth-century art» tanto che chi non l'affrontava «fails to face the challenge of the painters as expressed in their work» non era davvero «widely shared»⁴². Mahon aveva affrontato lo studio della teoria dell'arte nel Seicento italiano partendo dalla pittura, da Guercino, e aveva portato avanti un discorso che teneva insieme tanto l'analisi delle opere pittoriche quanto quello delle fonti; l'accento si era ora spostato decisamente sulle seconde. I toni della discussione poi si alzavano, e nella successiva risposta di Cropper e Dempsey tradivano una completa difficoltà di dialogo («Donald Posner's letter is simply awful, and we cannot comprehend either his reasons for writing it or Professor Spear's for publishing it»)⁴³. E non era finita lì; nel 1989 prendeva la parola Stephen Pepper (con annessa risposta) e il discorso tornava a focalizzarsi sull'uso che Malvasia aveva fatto delle sue fonti, gli interventi operati sulle lettere dei pittori: ma naturalmente non si raggiungeva nessun accordo⁴⁴. Su un punto, al di là di ogni discussione, Cropper e Dempsey avevano assolutamente ragione: se quello delle fonti (soprattutto sui Carracci e la loro scuola) non era l'argomento di maggiore

importanza per lo studio del Seicento italiano, era certo uno della massima attualità. Oltre alla tesi di dottorato di Stone, si deve qui citare almeno il libro di Carl Goldstein, con un titolo ancora una volta rivelatore, *Visual Fact over Verbal Fiction: a study of the Carracci and the criticism, theory, and practice of art in Renaissance and Baroque Italy* (Cambridge University Press, Cambridge 1988), che puntava ad affrontare il tema sulla teoria dei Carracci a partire dallo studio dei loro disegni, confessando una sostanziale sfiducia nel resoconto delle fonti («Verbal Fiction»). Al di là della sua ricezione, il testo di Goldstein era un'altra attestazione della fertilità del dibattito innescato dagli *Studies*: i numerosi contributi di Gail Feigenbaum si sono posti sulla stessa linea di ricerca che ha privilegiato l'analisi dei disegni dei Carracci⁴⁵. Se nella sua recente monografia su Annibale, Clare Robertson ha praticamente glissato su tutto il dibattito intorno al vero o presunto eclettismo dei Carracci⁴⁶, la Cropper ha acutamente messo a fuoco le radici culturali e storiografiche che portarono prima alla nascita di quella etichetta e, poi, a quel suo valore dispregiativo che finì per impedire a Mahon una serena analisi di quella problematica⁴⁷: probabile, infatti, che per lo studioso (come per altri della sua generazione, si pensi a Longhi)⁴⁸ la rivalutazione di Annibale passasse anche per la liberazione del pittore dall'infamante accusa di eclettismo⁴⁹. Aldilà della discussione sull'opportunità o meno di impiegare questo termine in relazione ai Carracci, resta fondamentale e tutt'altro che risolta un'altra questione e cioè se le scelte stilistiche dei tre pittori bolognesi scaturivano da un'autonoma e consapevole costruzione teorica e quindi se spettava a loro la messa a fuoco della complessa struttura intellettuale che ritroviamo soprattutto negli scritti di Agucchi. A tale proposito non dobbiamo mai dimenticare come già a partire dal secondo Cinquecento la necessità di confrontarsi con i grandi modelli di inizio secolo, spesso mescolandoli fra loro, non implicava

⁴⁵ Si vedano in particolare G. Feigenbaum, *Practice in the Carracci Academy*, in «Studies in the History of Arts», 38, 1993, pp. 58-76 (in part. p. 62) e G. Feigenbaum, *When the Subject was Art: the Carracci as Copyists*, in *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, a cura di G. Perini, Bologna 1992, p. 308: «With our modern concepts of genius and originality; our inclination to regard the institution of the academy through history as a conservative and repressive force; and with the spectre of the Carracci's «eclecticism» scarcely vanquished, we are not surprisingly uneasy with the notion that these artists might indeed be guilty of slavish imitation». Si veda anche C. Robertson, *Federico Zuccari's Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati: Drawing in Theory and Practice*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 39, 2009/10, pp. 187-223, in part. pp. 193 e 213 (sebbene i temi trattati fossero quelli sui cui Mahon aveva per primo puntato l'attenzione, né la Feigenbaum dell'articolo del 1993 né la Robertson citavano mai gli *Studies*, a conferma di una sostanziale «sfortuna» del libro del 1947 a partire dai primi anni Novanta). Sul rapporto dialettico fra teoria e pratica (e le divergenti posizioni di Mahon e Cropper/Dempsey) si veda anche J. Bell, *Introduction*, in *Art History in the Age of Bellori: Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-century Rome*, a cura di J. Bell, T. Willette, Cambridge University Press, Cambridge 2002, pp. 41-44.

⁴⁶ Al tema la studiosa dedica comunque alcuni passaggi discutendo le postille di Annibale, cfr. C. Robertson, *The Invention of Annibale Carracci*, Silvana, Cinisello Balsamo 2008, in part. pp. 54-67.

⁴⁷ E. Cropper, «La più bella antichità che sappiate desiderare»: *History and Style in Giovan Pietro Bellori's "Lives"*, in *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, a cura di P. Ganz, M. Gosebruch, Harrassowitz in Komm., Wiesbaden 1991, in part. pp. 146-150 (si tratta di un contributo fondamentale anche e soprattutto per la storia della teoria dell'idea).

⁴⁸ Si vedano a questo proposito anche le lucide considerazioni di Tomaso Montanari, che pur mettendo in evidenza (anche sulla scorta del saggio della Cropper citato alla nota precedente) i rapporti di Mahon e Longhi con l'eredità del pensiero wölffliniano e panofskyano, e quindi rilevando i limiti della loro condanna della teoria eclettica, ha comunque definito gli *Studies* un «libro ancor oggi indispensabile», cfr. T. Montanari, *Bellori, trent'anni dopo*, in G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (Roma 1672), a cura di E. Borea, con introduzione di G. Previtali (Torino 1976), 2 voll., Einaudi, Torino 2009, II, pp. 659-661.

⁴⁹ E. Cropper, *The Domenichino Affair: Novelty, Imitation, and Theft in Seventeenth-century Rome*, Yale University Press, New Haven 2005, p. 103.

³⁷ *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*, a cura di G. Perini (con introduzione di C. Dempsey), Nuova Alfa, Bologna 1990, pp. 150-153 e 172.

³⁸ J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, 2 voll., Yale University Press, New Haven 2003, II, pp. 2476-2479; e, più di recente, anche M.E. Massimi, *Malvasia, Carlo Cesare*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 68, Roma 2007, p. 301; S. Vitali, *L'uso delle fonti nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: una riconsiderazione*, in «Valori Tattili», 5/6, 2015, pp. 67-75.

³⁹ Stone 1989, p. 79.

⁴⁰ In merito ad esempio al mai sopito dibattito sull'eclettismo dei Carracci si legga, di Spear, *Domenichino*, 2 voll., Yale University Press, New Haven 1982, I, pp. 33-34.

⁴¹ On the «State of Research» series, in «The Art Bulletin», 70, 1988, p. 138.

⁴² D. Posner, *On The State of Research in Italian Baroque Art*, in «The Art Bulletin», 70, 1988, p. 138.

⁴³ E. Cropper, C. Dempsey, *On The State of Research in Italian Baroque Art: reply*, in «The Art Bulletin», 70, 1988, p. 139.

⁴⁴ D.S. Pepper, E. Cropper, C. Dempsey, *Discussion: An Exchange on the State of Research in Italian 17th-century Painting*, «The Art Bulletin», 71, 1989, pp. 305-309.

tuttavia che gli artisti diventassero dei teorici così come indicato esplicitamente da Ragghianti e, con ben altra attrezzatura critica, anche da Dempsey. Nel caso dei Carracci il più forte elemento di novità sembra infatti rimanere il longhiano “ritorno alla natura”.

È chiaro, insomma, che la discussione aperta da Mahon sui Carracci (sul loro cosiddetto eclettismo, su quanto Malvasia aveva scritto su di loro) sia stato il tema sul quale maggiormente la critica successiva si è confrontata⁵⁰. Lo stesso Mahon, lo si è visto, era tornato a intervenire su quel punto in almeno due occasioni. Non si deve dimenticare, però, che l'apporto più significativo offerto dal libro del 1947 allo studio del Seicento rimane la ‘scoperta’ (sebbene si trattasse di un testo già edito nel Seicento) del frammento del *Trattato* di Agucchi. Anche sullo scritto del bolognese, peraltro, Mahon ribadiva le sue posizioni nel 1953, in un articolo nel quale si sottolineava come la vera influenza del *Trattato* e la sua stroncatura di Caravaggio si sarebbe registrata solo nella seconda metà del secolo⁵¹. A correggere in parte il tiro è stata poi Silvia Ginzburg, che ha cercato di contestualizzare meglio Agucchi nel suo tempo, cercando di sottrarlo al semplice ruolo di precursore di Bellori al quale proprio il suo riscopritore, Mahon, aveva un po' finito per ridurlo⁵². Eppure proprio sulla possibile incidenza di Agucchi nella scena artistica romana dei primi venti/trenta anni del Seicento stava forse il punto maggiormente critico dell'impianto teorico degli *Studies*: la tesi argomentata nelle prime due parti del libro del 1947, sostanzialmente, era infatti quella secondo cui Guercino, a Roma tra il 1621 e il 1623, sarebbe stato influenzato proprio da Agucchi, e di conseguenza da Domenichino. La svolta, rispetto a quella che era stata la ricostruzione dello svolgimento artistico del Barbieri proposta da Marangoni, non stava tanto nell'individuazione del momento in cui quel cambiamento avrebbe avuto luogo (o fosse stato gradualmente avviato), poiché già per lo studioso italiano il *Seppellimento di Santa Petronilla* costituiva il *turning point* della carriera di Guercino, quanto piuttosto nell'indicare il binomio Agucchi-Domenichino, e non Reni, come l'agente scatenante di quella svolta. In un altro volume di studi in onore di Walter Friedländer, e quindi sempre nel 1965, Posner suggeriva una lettura più sfumata di quella vicenda: non c'erano elementi per sostenere che Agucchi avesse davvero quell'influenza nella cerchia dei Ludovisi, e questi si erano in realtà dimostrati tanto favorevoli a Guercino quanto ad un altro protagonista del primissimo Barocco, Lanfranco. Il Barbieri, insomma, aveva sì cominciato a virare stilisticamente verso un eloquio più misurato, nella sua pala per San Pietro, ma si trattava di un percorso personale, nel quale Roma e i suoi modelli, tanto l'Antico quanto Raffaello, dovevano aver pesato⁵³. Nel 1968, recensendo la prima memorabile mostra monografica sul maestro di Cento organizzata a Bologna da Mahon con Gnudi⁵⁴, Posner arrivava addirittura a retrodatate gli inizi di quel cambiamento,

sostenendo che fin dal 1618 Guercino aveva cominciato ad abbandonare la stupefacente libertà esecutiva e compositiva dei suoi primi capolavori, testimonianze clamorose di un Barocco nato lontano da Roma⁵⁵. Da parte sua, nel 1991, nelle pagine del catalogo dell'altra grande esposizione dedicata a Guercino (Bologna, Francoforte, Washington), Mahon rispondeva al saggio di Posner del 1965, riconoscendo l'importanza cruciale di Lanfranco, ma continuando a sottolineare il ruolo chiave del binomio Domenichino-Agucchi: il primo poteva anche non essere stato più favorito dai Ludovisi rispetto a Guercino e Lanfranco, ma rimaneva, tra quelli, il pittore prediletto da Agucchi, e questi doveva senz'altro essere stato chiamato a dare un suo parere in merito a modelli e disegni preparatori approntati dal Barbieri per un'opera così importante come quella pala per San Pietro⁵⁶. Nessun accenno, comunque, alla possibilità che Guercino si fosse avviato già ad un cambiamento stilistico ancora prima dell'arrivo a Roma, e che quello non fosse imputabile direttamente ad un'influenza subita nell'Urbe. Ma quella, che era la tesi centrale degli *Studies*⁵⁷, scricchiolava sempre di più. Stone, nel 1989, dopo aver rilevato ancora una volta come la lettura stilistica dell'evoluzione di Guercino, condotta da Mahon, fosse ancorata al metodo wölffliniano, e citando quanto scritto da Ann Sutherland Harris nella sua monografia su Sacchi, affermava una volta per tutte, che per uscire dall'*impasse* della sterile contrapposizione classico/barocco, si doveva ribadire la validità della categoria “Baroque classicism”⁵⁸. Le osservazioni di Stone erano quanto mai pertinenti: Guercino, a Roma, aveva subito un cambiamento in fondo assai meno pronunciato di quello di Annibale venti-trenta anni prima, e soprattutto non era mai divenuto «statuino» (aggettivo, anzi dispregiativo, caro a Malvasia) quanto Domenichino. L'uso di un colore caldo, sebbene in tonalità più chiare, ma sempre immediatamente riconoscibili, e sue precipue, avrebbe caratterizzato tutto il resto della carriera di Guercino, mai incline ad un classicismo di natura antiquaria. Insomma, il cambiamento c'era stato, risaliva proprio al momento dell'esecuzione del *Seppellimento di Santa Petronilla*, ma non poteva dirsi né squisitamente reniano (Marangoni) ma neanche domenichiniano (Mahon). E nessun elemento indicava chiaramente in Agucchi il motore di quel progressivo mutamento linguistico⁵⁹.

Con l'esclusione, in fondo ovvia, di Luigi Salerno, che nel catalogo ragionato dell'opera di Guercino, scritto con l'assistenza scientifica di Mahon, accoglieva quanto lo studioso inglese aveva sostenuto a più riprese a partire dal 1947, nessuno in quegli anni andava a prendere posizione a favore degli *Studies*. Nell'edizione inglese del catalogo della mostra Guercino 1991-1992, Sybille Ebert-Schifferer pubblicava un lungo saggio dal titolo “*Ma c'hanno da fare i precetti dell'oratore con quelli della pittura?*”: *Reflections on Guercino's Narrative Structure*, uscendo finalmente dalle secche di un dibattito nel quale non entravano da tempo in gioco elementi nuovi. La studiosa puntava

⁵⁰ Kitson 1998, p. 15.

⁵¹ D. Mahon, *On Some Aspects of Caravaggio and His Times*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», 11, 1952/53, pp. 33-44, in part. p. 36.

⁵² S. Ginzburg Carignani, *Domenichino e Giovanni Battista Agucchi*, in *Domenichino*, a cura di C. Strinati, A. Mignosi Tantillo e R. Spears, (catalogo della mostra, Roma 1996-97), Electa, Milano 1996, pp. 121-137, in part. p. 125.

⁵³ D. Posner, *Domenichino and Lanfranco: the Early Development of Baroque Painting in Rome*, in *Essays in Honor of Walter Friedländer*, a cura di W. Cahn, M. Franciscono, Augustin in Komm, New York 1965, pp. 145-146. Simile era la posizione di Wittkower, che pur sottolineando la svolta stilistica di Guercino seguendo la lettura di Mahon, non aveva parlato di un'influenza diretta sul pittore di Agucchi e/o Domenichino, cfr. R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750* (Harmondsworth 1958), Einaudi, Torino 1972, ed. 1993, p. 70.

⁵⁴ *Il Guercino I. Catalogo critico dei dipinti*, a cura di D. Mahon, saggio introduttivo di C. Gnudi, Alfa, Bologna 1968; *II Catalogo critico dei disegni*, a cura di D. Mahon, Alfa, Bologna 1969.

⁵⁵ D. Posner, *The Guercino Exhibition at Bologna*, in «The Burlington Magazine», 110, 1968, pp. 596-607 (p. 600).

⁵⁶ D. Mahon, *Catalogo critico*, in *Giovanni Francesco Barbieri: il Guercino 1591-1666*, a cura di D. Mahon (Bologna 1991), Nuova Alfa, Bologna 1991, pp. 148-149.

⁵⁷ L. Salerno, *I dipinti del Guercino*, Bozzi, Roma 1988. Emblematico del rapporto che univa i due studiosi un disegno realizzato da Alessandro Marabottini per la cui segnalazione ringrazio Michela di Macco. La vignetta che ritrae i due studiosi alla esposizione romana del Seicento del 1956, mostra Mahon e Salerno come Don Chisciotte e Sancho Panza, con sir Denis in armatura, ma armato di ombrello e cartella (fig. 3). Il disegno è stato pubblicato nel catalogo *La collezione Marabottini*, a cura di C. Grisanti, S. Petrillo, C. Zappia, De Luca, Roma, 2015.

⁵⁸ Stone 1989, pp. 166-168 e 395.

⁵⁹ È utile ricordare come anche L. Steinberg, *Guercino's "Santa Petronilla"*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», 35, 1980, pp. 223-224, esprimesse molti dubbi in merito ad una possibile influenza di Agucchi su Guercino, e sulla reale consistenza della svolta stilistica del 1622-1623.



3. A. Marabottini Marabotti, *Denis Mahon e Luigi Salerno come Don Chisciotte e Sancho Panza alla mostra del Seicento Europeo*, particolare, 1956, Perugia, Museo Collezione Alessandro Marabottini.

l'attenzione sulle strutture narrative messe in atto da Guercino a partire non tanto dal suo soggiorno romano, quanto dagli anni Quaranta, nel momento in cui è sempre più forte la sensazione, davanti alle tele del maestro, di trovarsi di fronte ad una vera e propria messa in scena, dalla quale lo spettatore è tagliato fuori. L'artista, cioè, non punta più a un coinvolgimento emozionale diretto, facendo rivivere una scena storica, con impeto drammatico, tanto da abolire la separazione tra spazio pittorico e spazio dell'osservatore, come accadeva nei primi capolavori del periodo bolognese, si pensi al *Sansone catturato dai Filistei* (1619; New York, Metropolitan Museum); gli "affetti" dei protagonisti sono ora espressi con una chiarezza nuova, quasi si impartisse una lezione morale allo spettatore. L'Ebert-Schifferer, quindi, chiamava in causa le regole della retorica, da sempre un preciso parametro di riferimento per la letteratura artistica⁶⁰. La tesi avanzata nel 1992 è stata in qualche modo ripresa e sviluppata da Shilpa Prasad nel suo catalogo della piccola mostra dedicata a Guercino al Timken Museum di San Diego, *Guercino: stylistic evolution in focus* (2006), in cui la svolta stilistica del pittore, e soprattutto le opere a partire dagli anni Quaranta/Cinquanta, le stesse sui cui puntava l'attenzione l'Ebert-Schifferer, sono state lette in rapporto al teatro contemporaneo, e quindi all'espressione degli affetti in scena. E così lo stesso Mahon, nel 2003, oltre cinquant'anni dopo gli *Studies*, smussava le sue posizioni, praticamente accantonando l'ipotesi di un'influenza diretta, certa, di Agucchi su Guercino (sebbene egli continuasse a sostenere che in quella direzione, l'intendente bolognese, avrebbe indirizzato il pittore, se gli fosse stato richiesto): la composizione

più pacata del *Seppellimento di Santa Petronilla* rispetto ad una pala giovanile del maestro, quale *La vestizione di San Guglielmo* (1620; Bologna, Pinacoteca Nazionale) poteva essere il semplice risultato di un ripensamento autonomo del proprio stile, da parte del pittore, nel momento in cui questi era chiamato ad intervenire in un luogo così augusto ed ufficiale come la basilica petrina⁶¹. La teoria, ovvero Agucchi, non veniva più chiamata direttamente sul banco degli imputati a dare ragione dell'abbandono, da parte di Guercino, del linguaggio barocco⁶². In quell'occasione Mahon sentiva ancora necessario ribadire come, tanto nel 1947 quanto nel 1968 (al tempo della prima mostra monografica bolognese), le opere della piena maturità e poi della vecchiaia di Guercino non fossero ancora ben note, né tutte restaurate, e questo ne aveva ostacolato il loro apprezzamento (già al tempo della mostra del 1991 lo studioso aveva cominciato a rivalutare l'eloquio del Barbieri più tardo)⁶³. D'altronde, come si è detto in apertura, Mahon era un uomo che aveva vissuto sul campo, anche in veste di collezionista, quella eroica riscoperta del Barocco negli anni Venti e Trenta, e non poteva arrivare a rivedere del tutto le sue posizioni⁶⁴.

Il testo del 1947 rimane forse, in qualche modo, un *unicum* nella tradizione degli studi sulla letteratura artistica: sebbene innegabilmente una pietra miliare di questa tradizione, anzi la sua vera pietra fondativa per quanto riguarda l'arte del Seicento, si trattava di un testo scritto da uno studioso che era prima di tutto un grande conoscitore e come tale un amante appassionato di quei dipinti che rimanevano il primo e il più importante oggetto delle sue indagini. Nella sua già citata risposta alla recensione di Lee, Mahon, nel 1953, scriveva: «Seicento painting is full of unsolved problems of every sort and kind, among which various aspects of relationship between brush and pen are not the least important»⁶⁵. A quei problemi lo studioso continuò a interessarsi per tutta la sua vita, ma per lui rimase ferma la necessità che i testi fossero sempre uno strumento per meglio comprendere la pittura, e mai l'oggetto stesso dell'indagine. Molte volte quell'insegnamento è stato disatteso dalle successive generazioni di studiosi. In questo dialogo fra 'pittura' e 'parole' la nostra epoca infatti sembra trovarsi più a suo agio con queste ultime, apparentemente un materiale di costruzione storiografica più solido di quanto non sembri essere l'elusività dello stile pittorico. Negli studi sul Seicento, successivamente al 1947 moltissima attenzione è stata riservata ai testi, come mai prima d'allora; cionondimeno, a distanza di settant'anni, con la consapevolezza – che tanto deve a Mahon – di quale sia il ruolo insostituibile dei testi scritti nella comprensione delle vicende figurative e pur con tutti i distinguo e le eccezioni che ben conosciamo (Boschini in testa), non appare, a parere di chi scrive, definitivamente smentito quanto osservava icasticamente proprio sir Denis e cioè che in quel secolo «the theory was above all literary and interpretative rather than artistic and creative».

⁶¹ *Guercino: poesia e sentimento nella pittura del '600*, a cura di D. Mahon, M. Pulini, V. Sgarbi (catalogo della mostra, Milano 2003), De Agostini, Novara 2003, p. 28. In quell'occasione sarebbe stata pubblicata la traduzione in italiano dell'introduzione al volume del 1947; ma è certo deplorabile che, quando a partire dagli anni Sessanta, l'Einaudi promosse la diffusione in Italia di tanti testi dei vari Erwin Panofsky e Ernst Gombrich (ma si pensi anche alla raccolta *La storia delle immagini* di Fritz Saxl pubblicata dalla Laterza nel 1965 o *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale* di Panofsky uscito da Feltrinelli nel 1971), nessuna casa editrice promosse la traduzione in italiano degli *Studies* di Mahon.

⁶² Louise Rice, da parte sua (*The altars and altarpieces of new St. Peter's: outfitting the Basilica, 1621-1666*, Cambridge University Press, Cambridge 1997, p. 177, cat. 1), non solo non ha più chiamato in causa, per la pala di Guercino, Agucchi o Domenichino, ma ha anche concluso che la lettura di Mahon, tesa a individuare proprio nel *Seppellimento di Santa Petronilla* il momento di svolta del pittore, sarebbe «oversophisticated».

⁶³ Mahon 1991, p. 219.

⁶⁴ Giustamente, infatti, la mostra del 1998 dedicata alla raccolta di Mahon si intitolava *Alla scoperta del Barocco italiano*, non genericamente *del Seicento italiano*.

⁶⁵ Riferimento p. 226.

⁶⁰ S. Ebert-Schifferer, «Ma c'hanno da fare i precetti dell'oratore con quelli della pittura?»: *Reflections on Guercino's Narrative Structure*, in *Guercino: Master Painter of the Baroque*, a cura di D. Mahon (catalogo della mostra, Washington), National Gallery of Art, Washington 1992, pp. 75-110, in part. pp. 91-93 e 104.



1. Roberto Longhi (Alba, 1890 - Firenze, 1970) © Fondazione Roberto Longhi.

ROBERTO LONGHI *Caravaggio* 1952-1968

Liliana Barroero

Man mano che procedo verso la conclusione del mio percorso universitario, come docente avverto sempre più l'urgenza di riproporre ai più giovani alcuni testi con i quali ho avuto un rapporto molto stringente, quali il *Caravaggio* di Roberto Longhi. Non ho avuto la fortuna di conoscere direttamente il grande studioso (fig. 1), ma mi sono formata tra persone che gli sono state vicine, così che posso sentirlo mio maestro e ritenere di avere un'esperienza non soltanto libreria del suo metodo. Naturalmente quando si parla di Roberto Longhi ci si riferisce, per certi versi, a un "segno di contraddizione", per le polemiche che lo hanno visto protagonista e che hanno determinato la formazione di schieramenti, fortunatamente ai giorni nostri meno rigidi se non del tutto messi in discussione, tra gli storici dell'arte. Oggi non ha più senso leggere alla luce di preconcetti di scuola la sua produzione di studioso, nella quasi totalità resa disponibile tramite l'*Edizione delle opere complete*¹. Giuliano Briganti ha sottolineato la «vivificante attualità» del suo pensiero e del suo metodo che «tanti giovani, artisti e critici, provenienti dagli ambienti e dalle scuole più diversi» andavano «con gran gioia riscoprendo» anche dopo la sua morte².

Tra le sue opere ancora attuali, la monografia dedicata a Caravaggio, nell'edizione definitiva del 1968 (fig. 2b) che ne rielaborava una precedente apparsa nel 1952³ (fig. 2a), rimane un testo insuperato, nonostante la mole di studi sullo stesso argomento che l'hanno seguita, ed è il risultato di una ricerca al contempo profonda e stratificata. Nella citata serie delle opere complete, le due monografie sono opportunamente raccolte nel medesimo volume insieme agli scritti di tema caravaggesco per il periodo 1943-1968.

L'edizione del 1968 è stata pubblicata non molto tempo prima della morte di Longhi⁴, tanto da costituirne quasi il testamento scientifico. Anch'io ritengo, con Andrea Bacchi, che questo testo fondamentale meriterebbe di essere tradotto in inglese, in modo da ampliarne ulteriormente la diffusione. Un solo scritto tra quelli dedicati da Longhi a questioni caravaggesche ha avuto una traduzione inglese, per giunta in tempi piuttosto recenti⁵: *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*,

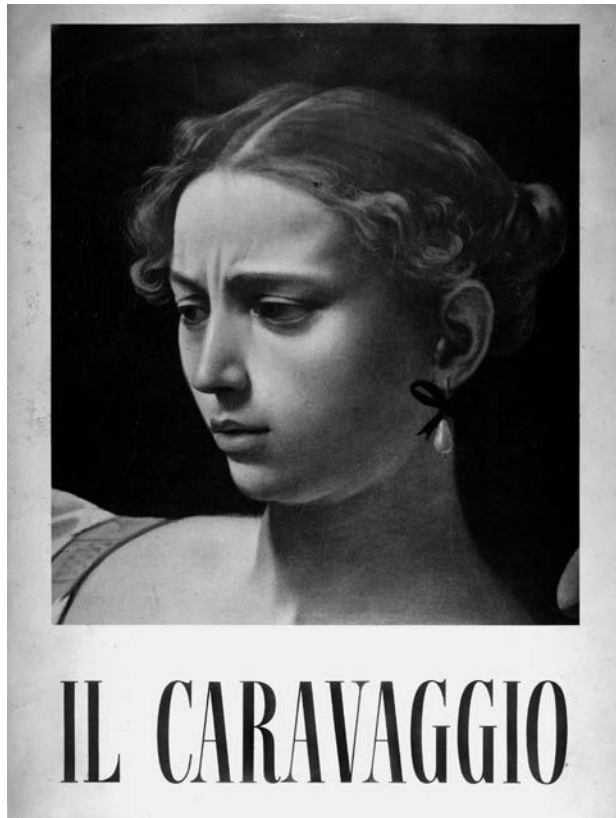
¹ All'*Edizione delle opere complete di Roberto Longhi* (Firenze, Sansoni, 1961-1984; i due tomi dell'XI volume dedicato agli *Studi caravaggeschi* sono però apparsi nel 1999 e nel 2000) vanno aggiunti la *Breve ma veridica storia della Pittura italiana* a cura di A. Banti, Firenze, Sansoni, 1980 e *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926* a cura di F. Frangi, Milano, Mondadori Electa 1995. Un'ampia scelta degli scritti longhiani è quella curata da G. Contini, *Da Cimabue a Morandi*, prima edizione Milano 1973.

² G. Briganti, *La giornata di Longhi*, in *L'arte di scrivere sull'arte. Roberto Longhi nella cultura del nostro tempo*, a cura di G. Previtali, Ed. Riuniti, Roma 1982, pp. 37-46 (38).

³ All'analisi tra le due edizioni G. Contini, *Varianti del "Caravaggio". Contributo allo studio dell'ultimo Longhi*, in *L'arte di scrivere sull'arte* 1982, pp. 66-82, dedica un saggio nel quale sono analizzate le differenze linguistiche tra le due stesure.

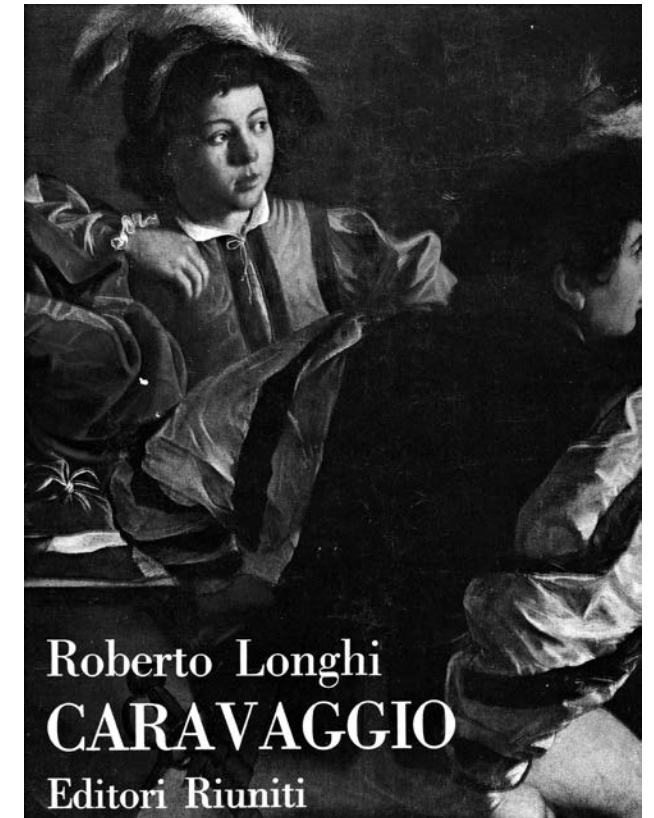
⁴ Longhi scomparve il 3 giugno 1970, due anni dopo la pubblicazione del *Caravaggio* presso gli Editori Riuniti, finito di stampare il 10 agosto 1968.

⁵ *Three Studies. Masolino and Masaccio, Caravaggio and his Forerunners*, Carlo Braccesco, Stanley Moss Book-Sheep Meadow Press, Riverdale-on-Hudson, N.Y., 1996.



2a. R. Longhi, *Il Caravaggio*, Milano 1952, prima edizione (tav. V).

2b. R. Longhi, *Caravaggio*, Roma 1968.



testo del 1943 indubbiamente relevantissimo ma certo non esaustivo ai fini della conoscenza della ricerca longhiana in questo campo. Francis Haskell, segnalando nel 1997 per il «New York Review of Books» la pubblicazione del volume che includeva questo saggio, sottolineava la scarsità di traduzioni degli scritti di Longhi⁶, da lui definito «the most brilliant Italian art historian of our century and a stylist of intoxicating powers»⁷; in precedenza (1983) ne aveva riconosciuto «the extraordinary authority exercised [negli studi caravaggeschi] until his death»⁸.

⁶ Le opere di Longhi tradotte in inglese in effetti non sono molte, e si limitano a: *The Old Spanish Masters from the Contini-Bonacossi Collection. Critical Catalogue edited by Roberto Longhi and August L. Mayer*, Roma 1930; *Italian Paintings*, a cura di Roberto Longhi, Erfurt printed London, s.d.; *Piero della Francesca, Frescoes*, a cura di Roberto Longhi, Batsford, London, 1949; R. Longhi, *Piero della Francesca*; introduction by Keith Christiansen, translation, preface, and notes by David Tabbat, Stanley Moss Book-Sheep Meadow Press, Riverdale-on-Hudson, N.Y., 2000, oltre ai *Three Studies* citati alla nota precedente.

⁷ F. Haskell, *In love with Light*, in «New York Review of Books», 6 febbraio 1997. Si tratta della recensione alle mostre dedicate a Tiepolo, in cui ricorda la celebre stroncatura longhiana della mostra *Cinque secoli di pittura veneta*: «Yet today the exhibition is chiefly remembered for the sparkling and provocative commentary of the fifty-years-old Roberto Longhi, the most brilliant Italian art historian of our century and a stylist of intoxicating powers».

⁸ F. Haskell, *Secrets of Caravaggio*, in «New York Review of Books», 12 marzo 1983 (recensione a tre volumi di tema caravaggesco dovuti a S. J. Freedberg, Alfred Moir e Howard Hibbard): «It is already difficult to convey the extraordinary authority exercised by Roberto Longhi until his death in 1970».

È giunto il momento di fare giustizia del luogo comune secondo il quale il linguaggio di Longhi sarebbe in traducibile perché troppo complesso. Questo può essere vero per una certa parte dei suoi scritti, soprattutto quelli giovanili, nei quali le invenzioni linguistiche danno vita a una scrittura a carattere fortemente letterario, «sostanzioso, istrionico, vetusteggiante»⁹; ma per quanto riguarda la fase degli anni Cinquanta e Sessanta in cui si collocano le due principali redazioni del suo *Caravaggio*, concordo pienamente con Gianfranco Contini che in occasione del convegno tenutosi a Firenze per iniziativa di Giovanni Previtali nel 1980¹⁰, a distanza di dieci anni dalla

⁹ Si veda C. Montagnani, *Glossario longhiano. Saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Pacini, Ospedaletto (Pisa) 1989. Da tener presente anche G. Contini, *Antologia critica su Longhi scrittore*, in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Mondadori, Milano 1973, pp. XXIII-LXIII; M. Gregori, *Il metodo di Roberto Longhi*, in *L'arte di scrivere sull'arte* 1982, pp. 126-140; C. Garboli, *Scritti servili*, Einaudi, Torino 1989 e, più recentemente, A. Mirabile, *Scrivere la pittura: la funzione Longhi nella letteratura italiana*, Longo, Ravenna 2009. A Longhi scrittore accenna anche la bella e ricca voce di S. Facchinetti, *Longhi, Roberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 65, Roma 2005, a.v. Sul metodo di Longhi e il suo rapporto con Pietro Toesca si vedano F. Bellini, *Una passione giovanile di Roberto Longhi: Bernard Berenson*, in *L'arte di scrivere sull'arte* 1982, pp. 9-26; G. Previtali (Previtali 1982a), *Roberto Longhi, profilo biografico*, in *L'arte di scrivere sull'arte* 1982, pp. 141-170 e G. Romano, *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower*, Previtali, Roma 1998, pp. 25-62.

¹⁰ Sul convegno e sulle reazioni all'iniziativa cfr. A. Galansino, *Giovanni Previtali storico dell'arte militante*, numero monografico di «Prospettiva», 2013, pp. 157-159, che restituisce, sulla base di testimonianze dirette e documentate, l'ambiente della scuola di Longhi, le polemiche che coinvolsero gli stessi allievi in vita e anche dopo la morte del comune maestro, in un contesto di eccezionale vitalità.

morte di Longhi, ne definì “classica” la scrittura degli ultimi anni¹¹. «Ciò che così giustamente viene definito l’acutezza critica di Longhi ha spesso come appoggio le immagini scintillanti di una evidente qualità letteraria», ha scritto André Chastel¹².

La ricerca linguistica di Longhi, come ha dimostrato esemplarmente Contini nella relazione al citato convegno mettendo a confronto la monografia del 1952 e quella del 1968¹³, è finalizzata al conseguimento di una sempre maggiore aderenza tra l’opera e la parola scritta. Nell’edizione del 1968 egli rileva, oltre alla rielaborazione («varianti di metodo e di sostanza») di numerosi passaggi della precedente – ovviamente a motivo della mutata posizione di Longhi rispetto a determinate questioni, o per nuove acquisizioni di opere e documenti che lo avevano indotto a modificare le sue opinioni –, l’attentissimo lavoro sulla scrittura, a partire dal titolo: *Il Caravaggio* per la prima edizione, *Caravaggio* – senza l’articolo – per la seconda. Scelta, questa, di sostanza oltre che di forma che, osserva Contini, «mette in rilievo l’irrepetibilità della persona di contro alla serialità evocata dall’articolo»¹⁴. Non solo Longhi sostituisce termini ricercati con altri più semplici (Contini definisce «sliricazione»¹⁵ tale procedimento), ma persegue un processo di decantazione della propria scrittura tramite scelte linguistiche «ritmiche»¹⁶, meravigliosamente funzionali alla comprensione dell’oggetto e che costituiscono la chiave del fascino, inteso in senso profondo e non epidermico, che questo saggio esercita ancora oggi. La prosa di Longhi, scrive, è una «prosa poetica [...] addetta alla resa di oggetti scientifici»¹⁷.

Poco prima di dare alle stampe le monografie per Martello (1951 e 1952)¹⁸, Longhi fonda «Paragone» (1950). Nel primo numero della rivista, l’ormai sessantenne studioso pubblica il manifesto del suo metodo: *Proposte per una critica d’arte*¹⁹. Uno scritto che, nonostante alcuni drastici giudizi, oggi superati, su una parte significativa dell’arte e della critica, a ragione è da molti ritenuto tuttora fondamentale. Il breve testo, nel quale con la sua proverbiale vis polemica Longhi enuncia alcune indicazioni metodologiche che possiamo vedere incarnate, per usare un termine longhiano-caravaggesco, nella monografia, è stato tradotto in francese²⁰ nonostante la densità di scrittura tipica dell’autore. André Chastel, amico di Longhi e profondo estimatore della sua

opera, ha scritto, a proposito delle “stratificazioni” che caratterizzano, tra gli altri, i lavori su Caravaggio, che la struttura dell’insieme degli scritti longhiani è paragonabile a quella di una pala d’altare, con dipinto centrale, predella e scomparti che ne includono le tante stesure²¹, tra loro concatenate. È pressoché impossibile infatti scindere nettamente i due *Caravaggio* di Longhi, tanto sono interconnessi oltre che radicati in tutto l’arco della sua ricerca sul tema.

Il titolo della mia comunicazione al seminario preparatorio per questo volume era *Roberto Longhi, Caravaggio, 1951*. In realtà il 1951 non è né l’anno della prima né quello della seconda edizione del testo, bensì quello della mostra milanese dedicata a Caravaggio e ai caravaggeschi²²: «affermazione di critica in atto»²³ come Longhi stesso la definì, e snodo centrale non solo nella sua ricerca, ma soprattutto negli studi sull’argomento. Longhi, oltre a dirigere mostra e catalogo, ne scrisse l’*Introduzione*. Nonostante l’apparente *understatement* per l’assenza di una precisa titolazione, questa segna un formidabile momento di sintesi del suo pensiero critico e costituisce il nocciolo della monografia, di cui anticipa concetti e nuclei problematici e interi, significativi passaggi.

La mostra milanese rappresentò il punto di arrivo di un quarantennale percorso che aveva visto Longhi impegnato anche sul contesto dei pittori caravaggeschi. Fin dalla sua tesi di laurea (1911) preparata e discussa con Pietro Toesca a Torino, Longhi si era provato nel dipanare l’intricata questione del corpus delle opere del maestro e dei suoi diretti o indiretti seguaci (i suoi precoci articoli su Borgianni, Battistello, Orazio e Artemisia Gentileschi, Saraceni sono un portato di questo suo iniziale cimento nel campo dell’attribuzione). Nella premessa all’edizione economica del *Caravaggio* da lui curata (1982)²⁴, Giovanni Previtali immagina il «solido ricercatore» Toesca gettare sui «giovanili ardori [di Longhi] la gelida acqua dei positivi controlli storici»²⁵. «Cautela, cautela, cautela» era il suo consiglio, che il ventenne «vulcanico allievo, “spiritualista” e “vociano”»²⁶ seguì solo in parte, ma che sortì, secondo Previtali, l’effetto di spingerlo a cercare i precedenti lombardi del Merisi e a dedicare già nella sua dissertazione di laurea «un capitolo [...] ai lombardi *Preparatori del naturalismo*: Lotto, Moretto, Moroni, Savoldo»²⁷. Capitolo che egli avrebbe poi trasformato nella lucida – e oggi incontestata – dimostrazione delle radici della pittura “veridica” di Caravaggio nella tradizione personificata dai maestri lombardi: «Certissimo, che se il Caravaggio vide e “guardò” dipinti, in fanciullezza, questi furono, a Bergamo o a Brescia, i Lotto, i Moretto i Moroni i Savoldo: con la loro umanità più accostante, religiosità più umile, colore più vero, ombre più descritte e curiose e, in tutto, una disposizione a capir meglio la natura delle cose...»²⁸. A questi, in mostra si aggiungereanno, per la sezione degli antecedenti, i cremonesi Campi e la loro «officina di esperimenti curiosi»²⁹ oltre a Simone Peterzano, che già

¹¹ Contini 1982, p. 66.

¹² A. Chastel, *Roberto Longhi, il genio dell’ekphrasis*, in *L’arte di scrivere sull’arte* 1982, pp. 56-65 (60).

¹³ *Varianti del “Caravaggio”. Contributo allo studio dell’ultimo Longhi*. Contini 1982, pp. 66-82.

¹⁴ *Ivi*, p. 67.

¹⁵ *Ivi*, p. 78.

¹⁶ *Ivi*, pp. 80-81.

¹⁷ *Ivi*, p. 81. Subito dopo conclude: «E sia lecito ricavare un’illazione di carattere generale, ed enunciarla in forma elementare, quasi inventando, non ripetendo, un luogo comune. Il bello è funzione del vero; ma dove scoppiasse un divorzio, astrattamente non proponibile, tra bello e vero (perché la carne è debole, la vita incalza, il tempo frapponne ostacoli alla cosiddetta “estrinsecazione”), deve prevalere il vero. Questo insegnamento di fatto che, esposto con tecnica magari esosa, propone l’esame dell’ultimo libro di Longhi, è la norma stessa dello scrittore-scienziato».

¹⁸ La monografia del 1952 era stata preceduta da un’altra, molto più succinta, nel 1951, intesa verosimilmente come accompagnamento alla mostra.

¹⁹ R. Longhi, *Proposte per una critica d’arte*, in «Paragone», 1, 1950, 1, pp. 5-19.

²⁰ *Propositions pour une Critique d’Art*, Paris, Carré 1996, traduzione dall’italiano di Patricia Falguières. In Francia sono state tradotte altre opere di Longhi: *Il Caravaggio* del 1952 a cura dello stesso editore Martello (traduzione di Jean Chuzeville, che già nel 1927 aveva tradotto il *Piero della Francesca*). *À propos de Masolino et de Masaccio*, con una prefazione di André Chastel, è la traduzione dei *Fatti di Masolino e di Masaccio* a cura di Alain Madeleine-Perdrillat (Pandora, Aix-en-Provence, 1981). Nel 1991 è apparso a Brionne, presso G. Monfort, *L’atelier de Ferrare*, traduzione a cura di Claude Lauriol dell’*Officina Ferrarese*; nel 2004 per les Éditions du Regard, Parigi, Gérard-Julien Salvy ha tradotto e annotato la monografia del 1968 (*Le Caravage*).

²¹ Chastel 1982, p. 57.

²² *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi* (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1951), Sansoni, Firenze, 1951; ora in *Edizione delle opere complete*, XI, I, 1999, pp. 59-145 (Introduzione, schede, bibliografia). Si veda anche in questo stesso volume Maria Cristina Terzaghi.

²³ *Fortuna storica del Caravaggio* [conferenza del 1951] in R. Longhi, *Caravaggio*, a cura di G. Previtali, Ed. Riuniti, Roma 1982, p. 172.

²⁴ Longhi 1982. Su questa riproposta della monografia longhiana vedi Galansino 2013, pp. 159-160.

²⁵ Previtali 1982, p. XIII.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Longhi in *Mostra del Caravaggio* 1951, p. XVIII; ora in *Edizione delle opere complete*, XI, I, Firenze 1999, p. 60.

²⁹ *Ibidem*.

negli anni Venti i documenti avevano rivelato maestro di Caravaggio. Recenti scoperte d'archivio hanno precisato che Peterzano risiedette a lungo a Venezia³⁰ (Longhi non poteva ovviamente essere al corrente di queste ultime informazioni, così come ignorava il luogo esatto – Milano e non Caravaggio – e l'esatta data di nascita – 1571 e non 1573 – del Merisi), spiegando così con un ulteriore argomento storico i rapporti di Caravaggio con la pittura veneta. Longhi infatti, che ne aveva dapprima ipotizzato un viaggio a Venezia, successivamente si concentrò sulla formazione lombarda, circoscrivendo i contatti con l'ambiente veneto alla conoscenza delle opere bergamasche di Lotto e all'arrivo a Roma dei *Baccanali* di Tiziano³¹.

Proprio questa ricerca ad ampio spettro, fin dall'inizio condotta affiancando l'indagine su Caravaggio a quella sui pittori caravaggeschi, lo ha portato a espungere dal corpus del maestro e degli artisti della sua cerchia, quasi a ondate che si susseguivano negli anni, opere non pertinenti e a includerne di nuove, spesso rettificando le sue precedenti proposte, e a creare lo straordinario panorama di presenze italiane e forestiere che accompagnano, nella sua riflessione critica, la vicenda del Merisi. Qui Longhi declina magistralmente quanto nel 1950 egli scrive nelle sue *Proposte*, contestando il concetto di opera d'arte come capolavoro assoluto e quindi come *unicum*, che la renderebbe, se fosse tale, incomprendibile come un'entità aliena, un totem, un frutto di magia³². Egli arriva a sostenere che «l'opera d'arte è sempre un rapporto»³³. Non «in» rapporto con qualcosa; essa stessa costituisce un nodo, un intreccio in cui entrano con forza la società, la religione, l'economia, tutto ciò che noi oggi possiamo definire contesto. Straordinaria e in qualche modo provocatoria la sua affermazione, quasi una dichiarazione di intenti, che «il metodo per ricomporre la indicibile molteplicità degli accenni più portanti non è né potrebbe essere in essenza diverso da quello, anch'esso «critico», del romanzo storico: metodo evocativo, polisenso, «trame ténue de tremblants préparatifs»...»³⁴. È un riferimento a Manzoni, che all'inizio (1822) del lungo percorso di elaborazione dei *Promessi Sposi*, scriveva di aver cercato di calarsi il più possibile nella realtà del secolo³⁵ (per inciso, viene spontaneo rilevare che i documenti relativi a Caravaggio venuti alla luce alcuni anni dopo la morte di Longhi hanno rivelato che i nomi dei suoi genitori erano Fermo – ma questo era noto – e Lucia, come i protagonisti della prima versione del romanzo manzoniano... e chissà se Longhi non avrebbe apprezzato questa sorta di «coniunzione astrale»).

L'altro punto fermo delle *Proposte* longhiane è il rifiuto di un modo che allora gli pareva prevalente di fare critica d'arte, disgiunto dalla storia dell'arte, sul quale anche oggi vale la pena soffermarsi: «Si ascrive di solito a pregio, o almeno a distinto carattere, della cultura italiana l'accordo che esisterebbe fra noi circa la perfetta identità di critica e di storia artistica. E sarebbe certo un punto importante se l'accordo esistesse, preventivamente, anche su quel che storia e critica, così conglomerate, abbiano ad essere. Ma dubito che sia così»³⁶. In polemica con Lionello Venturi la

cui *Storia della Critica d'arte*, apparsa pochi anni prima in edizione italiana, ai suoi occhi dava spazio pressoché esclusivamente alle «dottrine filosofiche»³⁷, Longhi rivendica la necessità di mantenere sempre interconnessi il dato storico e quello critico; la «buona critica», sostiene, va cercata nel rapporto diretto con l'opera, ponendosi di fronte all'opera stessa e non guardandola di lontano o di traverso, sotto la lente dell'ideologia³⁸. È una posizione in tutto coerente con il lavoro di quegli anni densissimi su Caravaggio, che lo porta a rifiutare gli «schemi cavati dalle epoche della pittura «stilizzata»»³⁹ e a pronunciare la sua celebre invettiva nei confronti dei teorici seicenteschi, Bellori sopra tutti: «Il Bellori, il Félibien e i loro adepti, gli uomini che hanno oppresso e spregiato tutti i grandi rivoluzionari della pittura moderna»⁴⁰, Caravaggio in primis. «Gran principi – prosegue con veemenza – i sacchi sfiatati della vecchia idea platonica, ora alleatasi al razionalismo cartesiano, i sacchi del decoro, dell'invenzione che porta alla pittura a programma letterario, della composizione in astratto, e simili!»⁴¹ Poco oltre rincara la dose, sostenendo che «nel gesto di Rubens che libera i frati della Scala dal grave incomodo della *Morte della Vergine* del Caravaggio, acquistandola per il Duca di Mantova, c'è più critica che in tutto il Bellori»⁴², negando al povero Bellori – in realtà uno dei più acuti e affascinanti scrittori d'arte del secolo, come Longhi stesso ammette in filigrana⁴³ – quelle capacità di comprendere l'opera che poi *oborto collo* almeno in parte gli riconoscerà, ricorrendo ad alcune sue espressioni per commentare, ad esempio, il *Sacrificio di Isacco*⁴⁴ e la *Maddalena pentita*⁴⁵.

È scontato che le *Proposte* siano state scritte durante la preparazione, che fu certamente lunga e complessa, della mostra del 1951. La grande innovazione dell'evento milanese fu il suo costituire non una «personale» ma un'esposizione «di contesto» – una «affermazione di critica in atto», secondo la già ricordata definizione dello stesso Longhi – nella quale Caravaggio era presentato con i suoi antecedenti e insieme agli artisti vicini a lui o comunque da lui influenzati, fino ad allora

³⁷ «In una storia della critica d'arte scritta recentemente da un italiano, si è pensati di far consistere il compito principale nella dichiarazione e, talvolta, ammetto, nella confutazione, di quella parte delle dottrine filosofiche che, d'epoca in epoca, avrebbe, per dir così, autorizzato il relativo giudizio critico sull'opera d'arte» (Longhi 1950, p. 5). Il riferimento a Venturi è evidente. Il volume di Venturi fu pubblicato per la prima volta negli Stati Uniti (*History of Art Criticism*, E. P. Dutton and Co., New York) nel 1936, poi in Belgio (*Histoire de la critique d'art*, Éditions de la Connaissance, Bruxelles 1938). L'edizione italiana apparve nell'immediato dopoguerra in due stesure ampliate (1945 e 1948, Edizioni U, collana Giustizia e Libertà, Firenze) e successivamente presso Einaudi a partire dal 1964.

³⁸ «Le dottrine procedono in assenza delle opere, o tutt'al più sbirciandole di lontano, la critica soltanto in presenza» (Longhi 1950, p. 5). Longhi conclude sostenendo che «contro le interpretazioni individualisticamente troppo divaganti, insorgerà sempre il controllo continuo, immancabile, dell'opera base e il buon critico, nel suo lavoro, ritorna infatti continuamente alla base dell'opera» (*Ivi*, p. 18). Il concetto della «lettura dell'opera come documento parlante» è espresso da Longhi già nel 1934 (Gregori 1982, p. 129).

³⁹ Longhi 1943, p. 6. Longhi prosegue rilevando che di fronte a Caravaggio la critica «non sapeva come muoversi, quale nuovo schema rinvenire in una pittura così vistosamente priva di schemi».

⁴⁰ Longhi 1950, p. 10.

⁴¹ *Ivi*, p. 11.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Bellori ha ottenuto la giusta riconsiderazione proprio per merito di due allievi diretti di Longhi, Evelina Borea e Giovanni Previtali, che ne hanno pubblicato in edizione critica le *Vite dei pittori, scultori e architetti moderni* (1672) in un volume tuttora esemplare (Einaudi, Torino 1976), così come esemplare è stata la mostra ideata e coordinata da Evelina Borea nel 2000.

⁴⁴ *Mostra del Caravaggio* 1951, p. XXII (*Edizione delle opere complete* p. 63), anche se a suo parere «è detto benissimo, ma senza intenzione di dir bene».

⁴⁵ Longhi 1952, *Edizione delle opere complete*, p. 172.

³⁰ M. C. Terzaghi, *Peterzano, Simone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82, Roma 2015, a.v.

³¹ Previtali 1982, p. XVIII ss.

³² Longhi 1950, p. 16.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 18. L'espressione francese è una citazione da *Aurore* di Paul Valéry.

³⁵ *Ibidem*: «L'impegno assunto dal Manzoni nel 1822: «Io faccio quel che posso per penetrarmi dello spirito del tempo che debbo descrivere, per vivere in esso», è buono anche per noi».

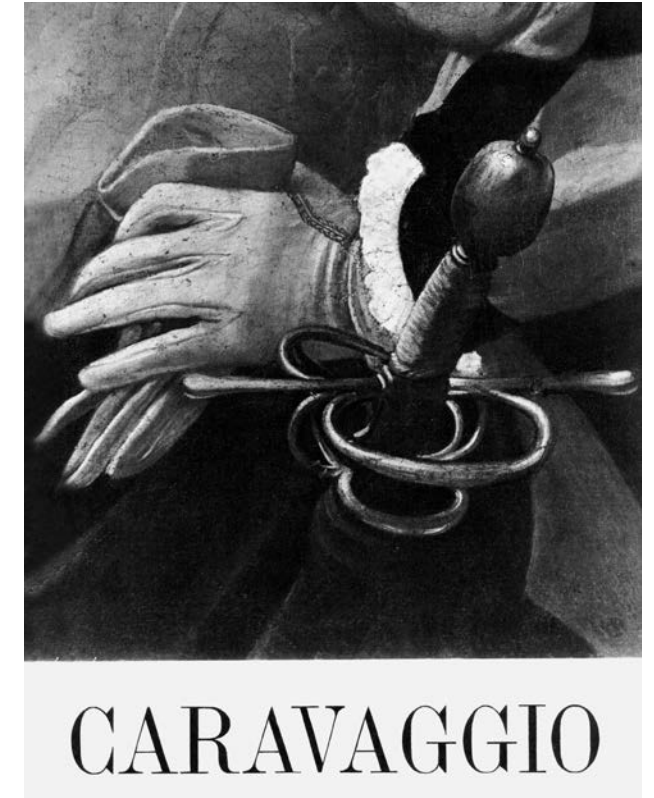
³⁶ *Ivi*, p. 5. Il concetto che «la critica non può essere se non storia» è già presente nella *Breve ma veridica storia della pittura italiana* (1914), come rileva M. Gregori, *Il metodo di Roberto Longhi*, in *L'arte di scrivere sull'arte* 1982, pp. 126-140 (127).

spesso confusi con Caravaggio stesso, in un groviglio che già il Longhi laureando si era impegnato a districare. Rispetto agli esordi della vicenda critica caravaggesca, a distanza di quarant'anni la mostra, grazie ai restauri, ai progressi delle ricerche d'archivio, all'analisi della storiografia antica per opera di una nutrita schiera di studiosi, poteva presentare un panorama che offriva un'eccellente messa a punto di mezzo secolo di studi. Fin troppo facile oggi, per noi, «con l'occhio dei nani appollaiati sulle spalle dei giganti» come scrive Previtali⁴⁶, far pulizia delle attribuzioni sbagliate o quanto meno dubbie.

Giustamente Mina Gregori, riproponendo nel volume *Il Caravaggio e i caravaggeschi di Roberto Longhi*⁴⁷ l'introduzione alla mostra, la fa precedere dagli *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, e intitola la sua presentazione *Una necessaria ristampa*. Necessaria per la validità del metodo, ancora oggi da ritenere esemplare nonostante la fragilità di alcune attribuzioni. Prima di pubblicare il saggio su «Proporzioni», Longhi ne aveva presentato la prima parte al Congresso Internazionale di Storia dell'Arte tenutosi a Londra, al Warburg Institute, nel 1939. La difficoltà determinata dalla scarsità, fino a quella data, delle fonti disponibili (essenzialmente Mancini, Giustiniani, Sandrart, Baglione e Bellori), la confusione attributiva («ad ogni riscoperta di un bel quadro "naturalistico" era difficile non gridare addirittura il nome dello stesso Caravaggio»)⁴⁸, l'incapacità di certa critica di svincolarsi dai consueti parametri per affrontare la lettura di un problema «nuovo» quale quello costituito dalla dirompente personalità di Caravaggio sono i nodi che Longhi discute in quell'occasione, presentando contestualmente le sue principali scoperte. Vi si legge in nuce l'impianto della mostra di cui costituisce «la piattaforma e il preambolo»;⁴⁹ a sua volta, la mostra spiega e prepara le successive monografie.

Subito dopo la mostra infatti, nel 1952, compare *Il Caravaggio* per i tipi dell'editore Martello di Milano. L'anno precedente Longhi aveva pubblicato con il medesimo editore un'altra monografia, molto più succinta (le opere illustrate sono soltanto sette)⁵⁰. A mostra appena conclusa anche Lionello Venturi, rientrato dall'America, dava alle stampe la sua monografia su Caravaggio (fig. 3), con una brevissima ma significativa introduzione di Benedetto Croce⁵¹. Ai rapporti di Longhi e di Venturi con il pensiero di Croce accenna Giovanni Previtali nella sua più volte richiamata introduzione⁵². Anche Venturi – che era di poco più anziano di Longhi, solo cinque anni – aveva

3. L. Venturi, *Il Caravaggio*, Novara 1951.



condotto le sue ricerche sul tema caravaggesco in età molto giovane. I primi scritti da entrambi dedicati a Caravaggio appaiono all'incirca nello stesso momento (quelli di Venturi si collocano nel periodo 1910-1925 e poi si interrompono, Longhi, che inizia con la dissertazione di laurea nel 1911, proseguirà fino alla fine); entrambi si dibattevano nelle medesime difficoltà di distinguere l'opera autografa da attribuzioni tradizionali e di comodo rivelatesi poi infondate. Successivamente Venturi si sarebbe volto ad altri studi, soprattutto durante il soggiorno americano, tanto che questo suo intervento tardivo è parso fermo all'anteguerra⁵³. Ma negli Stati Uniti fu probabilmente fondamentale per lui, e lo stimolò forse a riprendere il suo lavoro su Caravaggio e a pubblicarlo in forma compiuta, l'incontro con Walter Friedländer, dal 1935 al 1942 professore alla New York University, i cui *Caravaggio Studies* sarebbero apparsi a breve distanza (1955) dalle monografie di Venturi e di Longhi⁵⁴.

Non sorprende perciò che nel numero di dicembre dell'«Art Bulletin» del 1953, una lunga e approfondita recensione di Friedländer⁵⁵ le discuta insieme, con alcune considerazioni anche sulla mostra milanese che ovviamente lo studioso aveva visitato. Di qua dall'Atlantico, sul «Burlington

⁴⁶ Previtali 1982, p. XV. L'espressione si riferisce alle ricerche su Caravaggio antecedenti alla mostra: «Mentre infatti il giudizio degli artisti e dei critici fiancheggiatori era basato essenzialmente su alcune opere famose ed autentiche esposte nei grandi musei [...] quello degli esperti, specialisti o accademici che dir si voglia, era costretto a fare i conti anche con un altro mezzo migliaio di dipinti sparsi per chiese e collezioni di cui – come, con l'occhio dei nani appollaiati sulle spalle dei giganti, possiamo oggi sicuramente affermare – non più di un decimo aveva qualche probabilità di appartenere effettivamente al capomaestro, ed i cui caratteri non potevano non stingere in qualche modo sulla sua immagine complessiva» (*Ivi*, pp. XV-XVI).

⁴⁷ Collana di Proporzioni, Firenze 2005.

⁴⁸ R. Longhi, *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*, in «Proporzioni», I, 1943, pp. 5-63, p. 7.

⁴⁹ M. Gregori, *Una necessaria ristampa*, premessa a *Il Caravaggio e i caravaggeschi di Roberto Longhi*, Collana di Proporzioni, Firenze 2005, s.i.p. [ma 1-4], p. 2.

⁵⁰ Ora in *Edizione delle opere complete*, XI, I, pp. 145-157.

⁵¹ L. Venturi, *Il Caravaggio*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1951. La monografia di Venturi era stata completata a mostra ancora aperta, nel giugno del 1951, salvo un'ampia nota aggiunta in bozze (D. Mahon, *Contrasts in Art historical method: two recent approaches to Caravaggio*, in «The Burlington Magazine», XCV, 1953, 603, pp. 212-220, p. 213). Circa gli studi di Venturi su Caravaggio si veda A. Zuccari, *Lionello Venturi e Caravaggio*, in «Annali di Critica d'Arte», 10, 2014, Allegato, pp. 21-38. Per una bibliografia sugli anni americani, L. Iamurri, *Lionello Venturi e la modernità dell'impressionismo*, Macerata 2011, p. 9, nota 3.

⁵² Si veda anche Bellini 1982, pp. 11 e ss.

⁵³ Previtali 1982, p. XXX: «Dal canto suo Lionello Venturi, rientrato dall'esilio americano ed intronato nella cattedra romana, se ne stava ancora, come se nulla fosse successo, al "valore ideale del 'realismo' del Caravaggio"».

⁵⁴ W. Friedländer, *Caravaggio Studies*, Princeton University Press, Princeton 1955.

⁵⁵ W. Friedländer, Recensione a L. Venturi e R. Longhi, in «The Art Bulletin», 35, 1953, 4, pp. 315-318.

Magazine» del giugno del medesimo anno l'aveva preceduta un'ancora più ampia recensione a firma di Denis Mahon, già allora assai impegnato nel campo degli studi sul Seicento e con al suo attivo alcuni rilevanti interventi sul Merisi⁵⁶. Dal tenore dello scritto di Friedländer si può agevolmente dedurre che lui e Venturi erano stati in contatto; Venturi dunque non aveva ripreso *ex abrupto* la sua riflessione su Caravaggio lasciando una cesura tanto ampia, più di venticinque anni, tra i suoi lavori pubblicati in Italia (l'ultimo, un breve testo monografico, è del 1925⁵⁷) e la monografia del 1951. In seguito Longhi prenderà atto degli studi di Friedländer, ma solo in bibliografia, nel suo commento a una serie di immagini pubblicate da Alinari⁵⁸; Venturi ne scriverà su «The Journal of Aesthetics and of Art Criticism»⁵⁹.

Soffermarsi sulla recensione di Friedländer è utile per comprendere le reazioni suscitate dal lavoro di Longhi anche a livello internazionale. Per quanto l'opinione dell'autorevole studioso risulti maggiormente favorevole a Venturi, che a differenza di Longhi aveva scelto di presentare soltanto opere certe e documentate («Venturi is much less driven by his genius than Longhi; he does not seek for adventures and conquests, for discoveries in strange and obscure places of forgotten pictures that could be captured in the name of Caravaggio»)⁶⁰, egli ammette che il metodo di Longhi è «so dazzling, so interesting», benché a suo parere «so dangerous»⁶¹. Definisce Longhi e Venturi «The two outstanding veteran scholars in the field of Caravaggio research»⁶² («the leading pioneers in Italy» secondo Mahon)⁶³ ma riconosce che «Today Roberto Longhi “tiene il campo” and has become the almost dictatorial – tough not always unchallenged – master of Caravaggio philology»⁶⁴. Ne elenca i principali studi sul tema («His interest in Caravaggio and the *Caravag-gisti* ... goes back about forty years») e giustamente li definisce fondamentali.

L'atteggiamento di Friedländer nei confronti di Longhi, come si può vedere, è ambivalente e oscilla tra l'ammirazione e il disappunto. Una severa riserva, ad esempio, è espressa circa la perentorietà, vera o presunta, del pensiero di Longhi, il quale «has stated, with enviable assurance, his views on Caravaggio's artistic provenance, stressing the “blood-and-soil” heritage of Lombard realism, and has peremptorily decreed what we must or must not accept as the authentic *oeuvre* of Caravaggio». Tuttavia fa seguire a questa considerazione, certo piuttosto aspra, parole di apprezzamento per la scrittura di Longhi, il suo stile “alto e letterario” («high literary style»), le numerose e brillanti attribuzioni e *trouvailles*. Con onestà intellettuale rileva che «they [gli scritti di Longhi] also offer many striking insights into the nature of Caravaggio's genius». Riconosce che gli aspetti negativi («many half-truths, and even some incomprehensible misconceptions»)

non inficiano i risultati positivi: «the vigorous impetus Roberto Longhi has given to Caravaggio research remains far more important than the damage done»⁶⁵.

Uno dei problemi che hanno costantemente tormentato Longhi, nella mostra e nella successiva monografia – e che appaiono ancora irrisolti nell'edizione del 1968 – è la questione della Cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi. Sia nei primi studi che nell'opera estrema, la vicenda delle *Storie di S. Matteo* costituisce una vera e propria spina nel “cuore caravaggesco” di Longhi, che aveva proposto una ricostruzione molto alta della cronologia della cappella. Per lui, il primo *S. Matteo* – «che [...] rievoca un pensiero d'ingenuità quasi quattrocentesca»⁶⁶ («ingenuo, arcaistico»), lo definirà più tardi)⁶⁷ – andava collocato a breve distanza dall'arrivo a Roma del pittore ancora adolescente, nel regesto posto intorno al 1588-89, e di conseguenza sarebbe stato eseguito verso il 1590 da un Caravaggio all'incirca diciassettenne (ricordiamo che allora lo si credeva nato nel 1573); mentre i due laterali «meditati e rilavorati» e la seconda versione del quadro d'altare si sarebbero dovuti scalare nell'ultimo decennio, rispettivamente intorno al 1595 e verso la fine del secolo⁶⁸. Ma poco dopo la chiusura della mostra, documenti pubblicati da Denis Mahon spostavano al 1597-1600 la realizzazione del complesso⁶⁹.

Nella monografia, Longhi dovette tener conto dello “stravolgimento” cronologico causato da tali ritrovamenti, la cui inevitabile conseguenza era per di più una ricaduta a cascata sulla ricostruzione della prima attività di Caravaggio; tuttavia si sforzò di accordarli alla sua lettura, ritenendo che «i documenti di San Luigi, anche dopo le nuove e pazienti compulsazioni, non ci forniscono nulla di decisivo»⁷⁰. Ribadisce una cronologia interna differente da quella suggerita da Mahon sulla base delle sue scoperte, osservando che le notizie riguardavano la disputa tra i preti di San Luigi e gli esecutori testamentari del cardinal Contarelli, i Crescenzi, piuttosto che i dipinti stessi, la cui complessa esecuzione non poteva, a suo giudizio, essere costretta in un troppo breve giro di anni: «La vicenda [...] diventerebbe decisamente assurda quando non si rilevasse, con altro metro, che l'esame esterno e persino interno dei due dipinti (con le tante stratificazioni e rifazioni e correzioni, rammentate anche dai vecchi biografi) [e di lì a poco confermate dalle indagini radiografiche]⁷¹ nega risolutamente la possibilità di contrarre in breve spazio quell'ampio e monumentale intervento del Caravaggio»⁷².

⁵⁶ Mahon 1953. La dettagliata discussione di un buon numero di opere presentate nella mostra e in entrambe le monografie costituisce un utilissimo strumento per la conoscenza della “questione Caravaggio” a quella data.

⁵⁷ L. Venturi, *Il Caravaggio: 40 riproduzioni*, Società Ed. d'Arte Illustrata, Roma 1926.

⁵⁸ R. Longhi, *Pitture di venti secoli – Il Caravaggio*, Introduzione e commento a tre album di foto dirette a colori, Alinari, Firenze, s.d. ma post 1955. Ora in *Edizione delle opere complete*, XI, I, pp. 225-239.

⁵⁹ L. Venturi, *Caravaggio Studies by Walter Friedländer*, in «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», 15, 1957, 3, pp. 367-368.

⁶⁰ Friedländer 1953, p. 316. Egli osserva che Venturi «soberly restricts himself to paintings well-known and, in most cases, clearly acknowledged in seventeenth century sources [...]. Thus Venturi has composed a solid and reliable corpus of Caravaggio's *oeuvre*» (*Ibidem*).

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ivi*, p. 315.

⁶³ D. Mahon, *Contrasts in Art historical method: two recent approaches to Caravaggio*, in «The Burlington Magazine», XCV, 1953, 603, pp. 212-220 (212).

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*: «At the same time, however, they contain many half-truths, and even some incomprehensible misconceptions. Still, these negative aspect by no means invalidate the positive ones, and the vigorous impetus Roberto Longhi has given to Caravaggio research remains far more important than the damage done». Mahon (1953, p. 215) dal canto suo riconosce che «Those who, like the reviewer, derive enlightenment and delight from Professor Longhi's evocative approach to the individual work of art will not be disappointed in his book; there are many gems...».

⁶⁶ Longhi 1951, p. XXII.

⁶⁷ Longhi 1952; *Edizione delle opere complete*, p. 177.

⁶⁸ *Mostra di Caravaggio* 1951, in *Edizione delle opere complete*, pp. 70-77.

⁶⁹ Mahon 1951, pp. 286-292. Altri documenti sulla cappella Contarelli vennero in seguito alla luce, Longhi vivente, ad opera di Jacques Bousquet (*Documents inédits sur Caravage. La date des tableaux de la chapelle Saint-Mathieu à Saint-Louis des Français*, in «La Revue des Arts», 1953, 3, pp. 103-105), ancora Mahon (*Die dokumente über die Contarelli-Kapelle und ihr Verhältnis zur Chronologie Caravaggios*, in «Zeitschrift für Kunstwissenschaft», 7, 1953, pp. 183-208) e Herwart Röttgen (*Die Stellung der Contarelli-Kapelle*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XXVII, 1964, pp. 201-207), mentre nel 1952 venivano resi noti gli esiti dei primi esami radiografici (L. Venturi, G. Urbani, *Studi radiografici sul Caravaggio*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei», 349, 1952, Classe di scienze morali, Serie III, V, pp. 37-46).

⁷⁰ Longhi 1952; *Edizione delle opere complete*, p. 176.

⁷¹ Venturi, Urbani 1952.

⁷² Longhi 1952; *Edizione delle opere complete*, p. 177. L'espressione ritorna identica nell'edizione del 1968 (p. 22);

La vicenda critica è nota e quindi se ne segnalano solo alcuni passaggi cruciali: di fronte al dato incontrovertibile che nel 1597-98 le pareti della cappella erano ancora nude, Longhi ipotizza che Caravaggio, protetto dal cardinal Del Monte, lavorasse ai dipinti laterali già da tempo e che attendesse solo l'occasione dell'inadempienza del Cavalier d'Arpino per uscire allo scoperto, completando le due grandi tele⁷³. Naturalmente Mahon contesta tale ricostruzione, avvalendosi anche delle radiografie⁷⁴.

Riflettendo a distanza di trent'anni sul complicato problema, Previtali invita a non respingere in toto l'ipotesi di Longhi e a non assumere pedissequamente come dirimenti le indicazioni fornite dai documenti, soprattutto dopo che la scoperta del contratto con Caravaggio, del 3 luglio 1599, e della nota di pagamento secondo cui i dipinti laterali erano già in loco esattamente un anno dopo (anche se rifoderati e dotati di cornici solo nel dicembre del 1600)⁷⁵ ne restringerebbe l'arco di esecuzione in un anno esatto: un lasso di tempo troppo breve se si considerano i tanti ripensamenti rivelati dagli esami radiografici⁷⁶. La lettura "interna" che Longhi offre delle tele Contarelli, benché non del tutto convincente, è in effetti tuttora intrigante, e non solo per il fascino della scrittura. È difficile non tener conto delle sue argomentazioni, tanto che si potrebbe esser tentati di concludere che i molti ripensamenti potrebbero attestare un'esecuzione concitata a motivo del breve tempo a disposizione e dell'importanza dell'incarico che Caravaggio non voleva disattendere; ma anche suggerire che il contratto del 1599 formalizzasse un accordo stipulato in precedenza, magari solo di un anno o due.

Già dalle prime righe della sua recensione, Friedländer rileva che nella «conception of Caravaggio's art» Longhi e Venturi «differ a great deal. It is illuminating to compare their intentions and methods»⁷⁷. Mahon esplicita già nel titolo della sua recensione (*Contrasts in Art-historical Method*) le differenze tra i due «recent approaches». Stando a quanto Longhi stesso scrive in premessa, la sua monografia ambiva a essere un'opera di divulgazione; per questo motivo, in luogo delle note aveva dedicato ampie didascalie critiche alle opere illustrate. Ma Friedländer – in questo concordando con Mahon – osserva che caso mai «this laudable purpose» andava riconosciuto a quella di Venturi⁷⁸.

La distanza tra le monografie di Venturi e di Longhi è più profonda di quanto Friedländer e Mahon non abbiano rilevato e non si limita a divergenze di cronologie e di attribuzioni (o alla contrapposizione tra il "restrizionismo" dell'uno con l'"espansionismo" dell'altro)⁷⁹, come ha be-

nissimo dimostrato Previtali⁸⁰; bensì sta nella lettura stessa dell'opera e della personalità del Merisi, che Longhi persegue negli anni modificando, alla luce dell'arricchimento a trecentosessanta gradi della sua ricerca, le sue prime interpretazioni, mentre Venturi, la cui monografia costituisce l'ultimo suo intervento sul tema, resta fermo, «come se nulla fosse successo»⁸¹, al «valore ideale del "realismo" del Caravaggio»⁸². Il pensiero di Longhi sulla dibattuta questione realismo-naturalismo era espresso chiaramente nell'introduzione alla mostra: «... Natura, dunque? Comune verità attuale, copiata senz'altro? Il fatto è che se il Caravaggio rifiuta tutte le stilizzazioni storiche precedenti, non rifiuta già lo stile, cioè la poesia. Ed il segreto della rivoluzione poetica del Caravaggio sta, mi sembra, nel nuovo quadrante, a lui particolare, per la luce e per l'ombra»⁸³, precisando più avanti: «Qui è il segreto dello "stile" del Caravaggio, talora infatti chiamato "luminismo", ma che io non chiamerò più così avendo fermamente stabilito di non più usare in critica d'arte [...] parole a desinenza concettuale e perciò inadatte ad esprimere cose che non sono nate come concetti: le opere dell'arte, per l'appunto»⁸⁴. Longhi offre una delle più intense chiavi di lettura dell'opera di Caravaggio, individuandola nella «disperata serietà morale della meditazione caravaggesca su temi di ben più grave momento [rispetto alle proprie vicende biografiche], come la religione e la storia»⁸⁵.

La monografia del 1968 ripropone, pur se profondamente rielaborate, molte delle scoperte e delle considerazioni espresse negli scritti precedenti, ma senza apparati e senza note, per una scelta editoriale che contraddistingue l'intera collana di cui è il numero conclusivo⁸⁶. Nell'edizione Martello però Longhi aveva inserito a commento di ciascuna tavola – dal *Ragazzo con canestro di frutta* della Galleria Borghese alla *Salomè* dell'Escorial⁸⁷ – didascalie storico-critiche, alcune delle quali particolarmente ampie⁸⁸. Sarà Previtali, nell'esemplare edizione del 1982, a rendere possibile, tramite gli apparati nei quali sono incluse anche le didascalie del 1952, una lettura contestualizzata di questo frutto dell'estrema attività dello studioso.

Anche nel *Caravaggio* del 1968 possiamo rilevare alcune criticità. Al di là delle cronologie che i molti ritrovamenti documentari successivi a Longhi hanno consentito di precisare, dipinti quali il *S. Giovanni Battista* di Basilea (nella monografia, tavv. 12 e 13), la *Natura morta* Kress (tav. 19)⁸⁹, il *Suonatore di liuto* di Monaco di Baviera (tav. 41)⁹⁰ ad esempio non sono più oggi ritenuti

⁸⁰ Previtali 1982, in particolare pp. XIV-XV.

⁸¹ Previtali 1982, p. XXX.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Longhi 1951, p. XXII.

⁸⁴ *Ivi*, p. XXIII.

⁸⁵ *Ivi*, p. XVIII.

⁸⁶ Ne apparvero presso gli Editori Riuniti solo quattro numeri: oltre al *Caravaggio* di Longhi, *La Maniera italiana* di Giuliano Briganti (1961), *La Pittura italiana delle origini* di Ferdinando Bologna (1962) e *Il Gotico Internazionale in Italia* di Liana Castelfranchi Vegas (1966).

⁸⁷ Oggi nel Palazzo Reale di Madrid.

⁸⁸ Vedi *Edizione delle opere complete*, XI, I, pp. 201-223.

⁸⁹ Recentemente però, in occasione del seminario *Il mestiere del conoscitore. Roberto Longhi*, tenutosi a Bologna presso la Fondazione Federico Zeri (24-26 settembre 2015, atti in corso di stampa) per iniziativa di Andrea Bacchi e Anna Maria Ambrosini Massari, Anna Ottani Cavina ha comunicato che dopo la pubblicazione del volume Longhi aveva accettato l'attribuzione del dipinto al "Pensionante del Saraceni", figura peraltro da lui stesso creata.

⁹⁰ Friedländer 1953, p. 317, nota 3, osserva ironicamente che nonostante Longhi sostenesse che la sua attribuzione non era mai stata contestata, «in the Milanese *Mostra* where it was exhibited, [il quadro] "non era a veruno piaciuto", to speak with Baglione».

qui Longhi menziona le «recenti radiografie» (p. 25).

⁷³ Posizione ribadita in R. Longhi, *Caravaggio*, Roma 1968, pp. 21-26.

⁷⁴ Mahon 1953, pp. 219-220.

⁷⁵ Per una recente ricognizione dei documenti si veda N. Gozzano, *La cappella Contarelli nei documenti e nella letteratura artistica*, in *La cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi. Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, a cura di N. Gozzano e P. Tosini, Gangemi editore, Roma 2005, pp. 83-108. I pagamenti che si riferiscono al quadro d'altare, affidato a Caravaggio il 7 febbraio 1602 e da lui consegnato il 22 settembre dello stesso anno, non fanno purtroppo luce sulla prima versione, così che anche questo problema resta tuttora aperto.

⁷⁶ Previtali 1982, p. 179, nota 42.

⁷⁷ Friedländer 1953, p. 316.

⁷⁸ *Ibidem*: «The short preface of Longhi's book states that his intention is to "divulge", to popularize, so that Caravaggio's work and character might be easily understood even by those who until now have had little or no contact with the master's art. This laudable purpose is to some degree attained in Venturi's volume, but certainly not in Longhi's».

⁷⁹ Mahon 1953, p. 15: «In the matter of attribution Professor Longhi is an expansionist, and his Caravaggio is very different from the restrictionist edition of Professor Venturi».

di Caravaggio; l'*Andata al Calvario* di Vienna (tav. 28) e la *Madonna col Bambino* della Galleria Corsini di Roma (tavv. 44-45) hanno trovato stabile collocazione nel catalogo di Orazio Gentileschi⁹¹. La persistente diffidenza di Longhi nei confronti di Bellori lo aveva indotto a rifiutare senza appello l'informazione che registrava un'antica attribuzione a Caravaggio del "murale" con *Giove, Nettuno e Plutone* nel gabinetto d'alchimia del Cardinal Del Monte⁹²: un «camerino [...] che un biografo secentesco immaginò stoltamente dipinto dal nostro pittore»⁹³ ma di cui oggi, dopo alcune iniziali resistenze, viene concordemente accettata l'autografia.

Ma rispetto alle tante geniali intuizioni e alle proposte tuttora valide – prima fra tutte la lettura complessiva dell'opera di Caravaggio –, alla mirabile articolazione dell'insieme e all'avvincente struttura narrativa del testo, si tratta di mende marginali. Numerose indicazioni di Longhi sono tuttora condivise. Per citare qualche esempio, a parere di molti infatti è nel vero individuando l'autografo del *Maffeo Barberini* in quello in collezione privata fiorentina (tav. 23) o classificando come copie alcuni dipinti oggi promossi a originali, quali *La chiamata di Pietro e Andrea* di Hampton Court o l'*Incoronazione di spine* già Cecconi. Grazie alla descrizione offerta da Bellori Longhi identifica, pur attraverso copie di modesta qualità, l'idea caravaggesca della *Cattura di Cristo* di cui recentemente si è proposto di riconoscere l'originale nel quadro oggi alla National Gallery di Dublino (che sarebbe molto utile poter confrontare con la versione in collezione privata, sotto sequestro giudiziario per complicate vicende relative alla proprietà). La questione delle copie era infatti fondamentale nella sua ricerca: «Nel caso di una pittura di spinta "veridica" come quella del Caravaggio, una copia, anche diminuita nel *ductus* e impoverita nella materia in confronto all'originale, continua a trasmettere di esso la situazione mentale e quasi morale, il nocciolo di contenuto che si lascia poi reinvestire mentalmente anche della sua integrità di aspetto formale; non dico grammaticale»⁹⁴. Il «discorso [di Longhi] intorno all'opera d'arte, luminoso e preciso», osserva Chastel⁹⁵, ricco di «metafore filate e contrastate che sono il nerbo dell'*ekphrasis* longhiana»⁹⁶, ci fa penetrare «into the nature of Caravaggio's genius», come ammise a suo tempo Friedländer. La lancinante lettura della *Morte della Vergine*⁹⁷, quella in chiave popolare della *S. Caterina* («la principessa di Alessandria non è [...] che una bella "minente" appoggiata alla ruota enorme da "facocchio"») ⁹⁸, o del Bambino della *Natività* di Palermo, «miserando, abbandonato a terra come un guscio di tellina buttata»⁹⁹, sono esempi dell'ineguagliata capacità longhiana di tradurre *per verba* l'essenza dell'opera pittorica. Non a caso André Chastel ha intitolato il suo contributo negli atti del convegno fiorentino «Roberto Longhi, il genio dell'*ekphrasis*»¹⁰⁰. Sarebbe un'impresa umanamente impossibile, oltre che in questa sede inutile, discutere singolarmente le tesi di Longhi e la loro fortuna o sfortuna; esse, come abbiamo osservato, costituiscono

il risultato di decenni di ricerche di cui dà conto la bibliografia curata da Antonio Boschetto¹⁰¹ e completata da Giovanni Previtali¹⁰². Per quanto riguarda gli studi a lui successivi, questi hanno ampliato, al netto delle attribuzioni spurie, il catalogo di Caravaggio con molti numeri, ne hanno chiarito la biografia con ulteriori documenti e avanzato nuove interpretazioni. Molte mostre – una soprattutto, quella di New-York-Napoli del 1985, dal titolo *Caravaggio e il suo tempo*¹⁰³ – sono state organizzate con l'ambizione di farne la "riedizione aggiornata" di quella del 1951, e un buon numero di monografie, scientificamente corredate di note, di schede, di bibliografia e di indici, sono il risultato del tentativo di mettere ordine in un campo che, se è più sgombrato di quello che Longhi si trovò di fronte all'inizio della sua impresa, presenta ancora molte lacune e molte zone d'ombra.

Oggi chi voglia intraprendere la lettura del *Caravaggio* di Longhi dispone di un eccellente strumento, l'edizione curata da Giovanni Previtali, qui più volte citata. Nella densa introduzione egli ricostruisce il percorso di Longhi all'interno della questione caravaggesca, dalle iniziali letture in chiave "formalista" fino alle profondità delle interpretazioni degli anni maturi.

Anna Banti aveva messo a disposizione di Gianfranco Contini, in preparazione del suo contributo al convegno, una copia dell'edizione Martello «fittamente corretta e postillata dall'autore [...] preparata per un'edizione di tipo scientifico»¹⁰⁴. Oltre a rivedere il testo parola per parola e a riscriverne interi passaggi, Longhi aveva cominciato ad apporvi le note e a suddividerlo in paragrafi distinti da tioletti; ma come sappiamo, l'edizione del 1968 non presenta tutte queste modifiche. In quella del 1982 Previtali ha in gran parte realizzato il progetto del suo antico maestro inserendo i tioletti che egli aveva già predisposto al fine di scandire la narrazione secondo quelli che nel suo pensiero costituivano i momenti salienti della vicenda caravaggesca (ad esempio *Le prime prove del Caravaggio allo specchio*, *Invenzione della "natura morta"*, *I primi soggetti sacri*, *Vicenda verosimile di quadri di San Luigi*). Ha inoltre corredato il testo di note essenziali nelle quali sono esplicitate le fonti delle molte citazioni letterarie di cui è intessuto e segnalati i mutamenti di attribuzione e di data e le discussioni in atto; ha recuperato i commenti alle illustrazioni dall'edizione del 1952 e ha aggiunto *ex novo* cospicui apparati bio-bibliografici. Con questi interventi di quello che è stato un allievo a Longhi vicinissimo¹⁰⁵, la lettura di questo saggio «fase estrema di sviluppo del pensiero longhiano e quindi [...] "classico" di un metodo critico che è ancora lungi dall'aver esaurito le proprie potenzialità»¹⁰⁶ può senz'altro continuare a essere proposta.

⁹¹ Nel presentare le due opere, a partire da *Gentileschi padre e figlia* (1916) Longhi vi rileva comunque caratteri fortemente gentileschiani (la *Madonna col Bambino* Corsini stazionò per un certo tempo nel catalogo di Orazio).

⁹² Il camerino è stato in seguito inglobato nella villa romana dei Ludovisi.

⁹³ Longhi 1968, p. 33.

⁹⁴ Longhi 1960, pp. 23-36.

⁹⁵ Chastel 1982, p. 57.

⁹⁶ *Ivi*, p. 58.

⁹⁷ Longhi 1968, pp. 39-40.

⁹⁸ Longhi 1968, p. 20.

⁹⁹ Longhi 1968, p. 44.

¹⁰⁰ Chastel 1982, pp. 56-65.

¹⁰¹ *Bibliografia di Roberto Longhi*, a cura di A. Boschetto, Sansoni, Firenze 1973.

¹⁰² Longhi 1982, pp. 229-245.

¹⁰³ Si veda in questo stesso volume quanto scrive Maria Cristina Terzaghi.

¹⁰⁴ Contini 1982, p. 67.

¹⁰⁵ Sui rapporti di Giovanni Previtali con Roberto Longhi cfr. Galansino 2013, in particolare i capitoli *Con Longhi* (pp. 10-18) e *L'eredità di Longhi* (pp. 157-161).

¹⁰⁶ Previtali 1982, p. XXXVII (*Avvertenza*).



1. Rudolf Wittkower (Berlino, 1901 - New York, 1971)
 © Centro Internazionale di Studi di Architettura A. Palladio, Vicenza.

RUDOLF WITTKOWER *Art and Architecture in Italy 1600-1750* 1958

Giovanna Capitelli

Commissionato nel 1946 a Rudolf Wittkower dall'amico Nikolaus Pevsner per la collana "The Pelican History of Art" della Penguin Books, ideato, montato e scritto tra Londra, Roma, Firenze e New York, edito per la prima volta nel 1958, *Art and Architecture in Italy. 1600-1750* è uno dei libri più influenti fin qui pubblicati sull'arte barocca¹. Pur essendo stato concepito come *survey book*, ossia come una sintesi dei fatti artistici che hanno avuto luogo nella penisola italiana nel corso del Seicento e della prima metà del Settecento, o, meglio, proprio per il suo ampio utilizzo come manuale di storia dell'arte, *Art and Architecture in Italy. 1600-1750* è stato letto, studiato, compulsato da un numero amplissimo di studenti, studiosi, appassionati. Ripubblicato in tre edizioni riviste dall'autore (e in ulteriori tre postume, l'ultima delle quali nel 1999²), edito in numerose ristampe, tradotto in italiano³, spagnolo⁴, francese⁵, il libro ha proposto a molte generazioni un canone dell'arte barocca in Italia, un sistema di valori, una gerarchia

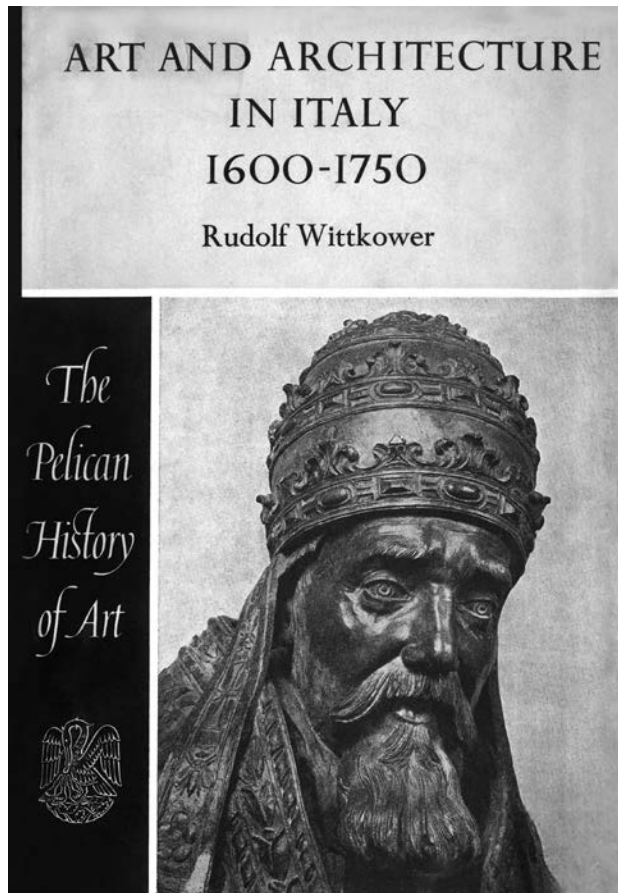
¹ R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex [u.a.], 1958. La discussione su questo libro fondativo è stata recentemente riaperta da Andrew Hopkins, che qui ringrazio per la sua disponibilità, in un bel saggio: A. Hopkins, *Taking the sting out of the baroque: Wittkower, 1958*, in *The baroque in architectural culture, 1880-1980*, a cura di A. Leach, Griffith University, Australia, J. Macarthur, University of Queensland, Australia, M. Delbeke, Ghent University, Belgium, Farnham, Burlington 2015, pp. 151-159. James Ackerman trovò una splendida formula per descrivere questo libro: «un'opera che rappresenta Rudi [Wittkower] come il cittadino esemplare che cerca di semplificare il sentiero del principiante così come quella dello studente competente del soggetto. Preparare l'esame di dottorato senza questo volume sarebbe come viaggiare in Italia con un budget molto limitato», J.S. Ackerman, *Rudolf Wittkower's influence on history of architecture*, in «Sources. Notes in the history of art», 8/9, 1/1, 1989, pp. 87-90, in part. 88 [da ora in poi la traduzione dall'inglese, quando necessaria, è di chi scrive]. Fanno il punto sul libro, sui traguardi raggiunti e sulle debolezze, con lucidità e amore di sintesi: L. Barroero, *Wittkower vent'anni dopo*, in R. Wittkower, *Arte e Architettura in Italia. 1600-1750*, Einaudi, Torino 1993, pp. 8-21 e le belle pagine introduttive di J. Connors e J. Montagu a R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy. 1600-1750*, sesta edizione, rivista da J. Connors e J. Montagu, Yale University Press, New Haven e London 1999, I vol. *The Early-Baroque. 1600-1625 circa*, pp. IX-XVI.

² Ch. Baker, recensione a R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy. 1600-1750*, sesta edizione, rivista da J. Connors e J. Montagu, Yale University Press, New Haven e London 1999, in «The Burlington Magazine», vol. 142, n. 1168, July 2000, p. 454.

³ R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Einaudi, Torino 1972. La prima traduzione italiana del volume viene pubblicata su sollecitazione di Enrico Castelnuovo (grazie a Luca Nicoletti per aver controllato questo dato). Riproposta con qualche miglioria nella seconda ristampa del 1993 (con un saggio di L. Barroero). La traduzione è di cattiva qualità, poco fedele e corruva. La generale incompetenza del linguaggio specifico della storia dell'arte («la luce radente» diventa qui «radiante», p. 93) e una non salda padronanza dell'inglese fa sì che la traduzione incorra in numerosissimi errori d'interpretazione del testo, dall'incipit dell'introduzione alla prima edizione fino alle ultime pagine, rendendo molto faticosi, qualche volta criptici o molto meno eleganti e incisivi, tanti passaggi che risultano invece di chiarezza cristallina nella lingua utilizzata da Wittkower. Sulla cattiva traduzione in italiano si era espresso già M. Praz, *Volte e scale del barocco* [a prop. di R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia, 1600-1750*, Einaudi, Torino 1972], «Il Tempo», 14 giugno 1972 [ripubblicato in *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Mondadori, Milano 1975, nel quarto capitolo dal titolo *Apoteosi della curva*], come mi segnala Liliana Barroero.

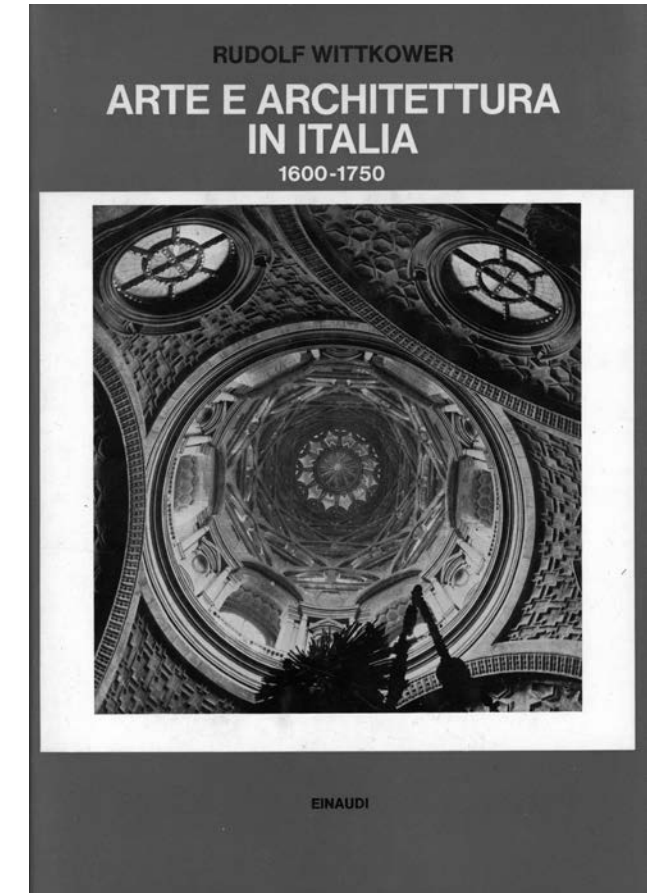
⁴ R. Wittkower, *Arte y arquitectura en Italia, 1600-1750*, Cátedra D.L., Madrid 1979.

⁵ R. Wittkower, *Art et architecture en Italie 1600-1750*, trad. di Claude F. Frisch, Hazan, Paris 1991.



2a. R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, New York 1958, prima edizione (tav. VI).

2b. R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600-1750*, Torino 1972, prima edizione italiana.



delle personalità artistiche, ha stimolato ricerche e riscoperte. Il suo generoso apparato di note, aggiornato con acribia da Wittkower ad ogni possibile occasione ed ora disponibile nell'edizione Connors-Montagu 1999 in tre tomi splendidamente illustrati, rappresenta tutt'oggi un vero e proprio strumento per accedere alla bibliografia di base⁶.

A garantire i quasi sessant'anni di successo del libro ha di certo giocato un ruolo decisivo la straordinaria e del tutto meritata reputazione del suo autore. Nel novero degli storici dell'arte tedeschi di origine ebraica costretti alla diaspora dalla dittatura nazionalsocialista, Rudolf Wittkower è certamente fra quelli che meglio hanno saputo costruire e irraggiare, con il proprio infaticabile lavoro e con una tardiva ma appassionata dedizione alla docenza, una *legacy* profonda e persistente e nella cultura europea e in quella statunitense. Come Erwin Panofsky, che approda negli Stati Uniti nel 1933, anche questo studioso, nato a Berlino nel 1901 ma trasferitosi a Londra nel 1933, deciderà

⁶ Un raffronto a campione fra le tre edizioni riviste dall'autore (1958, 1965, 1971) permette di rilevare l'enorme sforzo di aggiornamento compiuto dallo studioso nell'apparato delle note. Qui egli spesso corregge il tiro di certe sue forzature retoriche sulla scorta dei nuovi contributi emersi. Per esempio, a proposito del profilo di François Duquesnoy, gli studi di Jennifer Montagu lo conducono a smorzare in nota, già nella seconda edizione del 1965, la distanza tra questo artista e il rivale Algardi.

nella maturità di traslocare oltreoceano per dirigere uno dei più importanti dipartimenti di Storia dell'arte del mondo, quello della Columbia University di New York, città nella quale morirà nel 1971, e nella quale, accanto a Meyer Schapiro, contribuirà a rifondare gli studi di storia dell'arte della East Coast⁷. La delusione di non avere ricevuto il giusto riconoscimento di una cattedra di storia dell'arte nella sua nazione adottiva (la cattedra di Oxford allora vacante sarà assegnata a Fritz Saxl) lo condurrà a una semina impreveduta, forse, ma certo molto fruttuosa negli Stati Uniti d'America. Se dunque la vita di Wittkower si svolge in larga parte lontano dalla Germania, la formazione dello studioso è tutta tedesca. A Berlino frequenta architettura (per un anno), psicologia (per un

⁷ Su Rudolf Wittkower si vedano in particolare: A. Payne, *Rudolf Wittkower*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, che è la traduzione in italiano di A. Payne, *Rudolf Wittkower (1901-1971)*, in *Klassiker der Kunstgeschichte*, vol. 2 *Von Panofsky bis Greenberg*, a cura di U. Pfisterer, Beck, München 2008, pp. 107-123 (Beck'sche Reihe 1783); A. Payne e B. Toscano, *Rudolf Wittkower*, in *Architettura e storia dell'arte-un dialogo difficile*, a cura di S. Frommel, Libro Co, San Casciano (FI) 2007; R. Krautheimer, *Rudolf Wittkower (1901-1971)*, in *Obituaries*, a cura di S. Ginzburg, Electa, Milano 2008, pp. 148-153; D. Rosand, *Making Art History at Columbia: Meyer Schapiro and Rudolf Wittkower*, <http://www.columbia.edu/cu/alumni/Magazine/Fall2003/witt.schapiro.html>; D.M. Reynolds, *The Writings of Rudolf Wittkower. A Bibliography*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1989. Particolarmente interessante per l'interpretazione che offre del ruolo di Wittkower nella *Warburgkreis* è il saggio di G. Romano, *Rudolf Wittkower in Storie dell'arte*, Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali, Donzelli, Roma 1998, pp. 65-92.

semestre) e archeologia (per un semestre); a Monaco di Baviera segue i corsi di storia dell'arte di Heinrich Wölfflin; chiude il suo iter universitario di nuovo nella città prussiana, dove sceglie di laurearsi con il celebre medievista Adolph Goldschmidt con uno studio su Domenico Morone, un pittore veronese del Quattrocento allora misconosciuto, attivo nella cerchia di Andrea Mantegna⁸. L'interesse per l'arte italiana, sviluppato in occasione della tesi, conduce il giovane Wittkower a collaborare tra il 1923 e il 1927, come borsista della Biblioteca Hertziana di Roma, al completamento della *Michelangelo-Bibliographie* (1510-1926), edita nel 1927, lavorando accanto al direttore Ernst Steinmann che ne è il responsabile. Il rilievo e l'entità della sua collaborazione a questa magistrale impresa, allora celebrata come una fatica di Ercole [*Herkulesarbeit*], è testimoniato anche nella co-curatela del volume che gli viene riconosciuta da Steinmann nel frontespizio della pubblicazione, con prassi desueta⁹. Da questa esperienza egli dovette trarre quel rispetto, quasi un culto, per l'apparato bibliografico, che declina coscienziosamente in particolare nelle note di *Art and Architecture in Italy. 1600-1750*.

In questi anni romani, preziosi per continui sopralluoghi, contatti, accesso diretto alle fonti, consuetudine e pratica del rigore, Wittkower redige numerose voci per l'*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* (il cosiddetto "Thieme-Becker"), prende parte attivamente alla revisione della guida Baedeker di Roma e del Lazio (edita nel 1927), introducendo nuovi positivi parametri di giudizio nei confronti dei monumenti dell'età barocca¹⁰.

Sono questi i tempi cruciali in cui prendono avvio i suoi studi sul Seicento. Nasce allora l'impresa de *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini* (pubblicato nel 1931), che rappresenta il suo felice debutto nell'analisi delle testimonianze artistiche barocche, filologicamente fondante e fondativo¹¹. Gli è già accanto Margot Holzmann, sposata nel dicembre del 1923 e di lì divenuta Margot Wittkower, più tardi sua compagna di ricerche, coautrice di uno fra i suoi più importanti titoli: *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'antichità alla Rivoluzione francese* (1963), e destinataria della dedica di questo volume.

Lo studio della cultura figurativa del XVII secolo si apre, dunque, per Wittkower a Roma, negli ambienti della Biblioteca Hertziana in via Gregoriana, tra il 1923 e il 1927, quando con Eric Brauer affronta l'impegnativo compito di catalogare il corpus dei disegni di Bernini¹². Va sottolineato come a quell'altezza cronologica l'interesse per la cultura figurativa barocca italiana ed europea fosse precipuamente tedesco e guardato con malcelato sospetto da molta parte della comunità internazionale degli studiosi¹³. Un sapido episodio occorso a Roma, narrato da Margot Wittkower, offre un'idea, macchiettistica forse ma quanto mai rivelatrice, del contesto in cui questi studi si

svolgevano a quell'altezza cronologica, contesto che si rivela tutt'altro che sereno. Sulla scena troviamo l'autorevole Bernard Berenson in visita alla Biblioteca Hertziana, nel momento in cui viene accompagnato dal direttore Steinmann al tavolo di lavoro sul quale sono dispiegate in disordine le foto dei disegni di Bernini su cui Wittkower e Brauer stavano lavorando. Il celebre rinascimentalista esamina le riproduzioni con disgusto, lasciandole persino nella posizione ribaltata in cui molte di esse si trovavano, e commenta: «When I look at these, I feel physically sick»¹⁴ [«Quando guardo queste cose, mi sento male fisicamente»]. Wittkower sarebbe rimasto, nello specchio della testimonianza della moglie, turbato e molto infastidito da questo acido commento dell'autorevole collega e ne avrebbe fatto tesoro come exemplum in negativo su come trattare i più giovani studiosi.

Il ritorno a Berlino, dove risiede dal 1927 al 1932 (ma nel 1930 è di nuovo a Roma), è per Rudolf Wittkower nel segno di un crescente disagio. Insegna per un anno accademico a Colonia come *Privatdozent* ed è protagonista di una violenta polemica con Hans Sedlmayr, dalle simpatie filonaziste, intorno alla recensione che quest'ultimo aveva pubblicato di un volume su Carlo Fontana, polemica in cui il giovane Wittkower prende fieramente partito per una storia dell'arte attenta ai fatti contro una alla ricerca di astratti principi formali¹⁵.

Nel 1933, come conseguenza lancinante delle leggi razziali che proibiscono agli Ebrei di occupare impieghi pubblici, Wittkower è costretto a lasciare la sua città e a trasferirsi a Londra, in ciò facilitato dal fatto che suo padre è inglese e che pertanto egli può beneficiare della nazionalità britannica. Qui viene accolto come borsista al Warburg Institute, che nel 1934 ha appena aperto le sue porte a Londra, ed entra a far parte della sua vivace comunità intellettuale, giocando un ruolo rilevante nella prima stagione di questa importante istituzione. A lui si deve la prima riorganizzazione della caotica collezione fotografica di Aby Warburg¹⁶.

Gli oltre venti anni che lo studioso trascorre nella capitale britannica sono incredibilmente intensi e produttivi. Nel 1937 è già co-editor, con Edgar Wind, del neofondato «The Journal of the Warburg Institute» (che poco dopo sarebbe divenuto «The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes»), nel 1938 cura con Tancred Borenius il catalogo della collezione di Sir Robert Mond, conosciuto all'Hertziana. Lavora su Palladio, Leon Battista Alberti, Lord Burlington, e su molti quesiti iconologici, pubblicando a spron battuto articoli e recensioni di libri, soprattutto sulla rivista del suo istituto, ma anche su riviste specializzate americane¹⁷. Accanto all'impegno profuso nella ricerca, egli accosta quello nell'insegnamento della storia dell'arte. Dal 1950 in pianta stabile, ma già molto prima attraverso seminari e conferenze, la Slade School, spazio dedicato alla formazione degli artisti, ne è teatro, fornendogli un'esperienza che rafforza ed espande il suo talento comunicativo, già molto apprezzabile nella sua prosa.

⁸ Da ora in avanti per la bibliografia di R. Wittkower si veda D.M. Reynolds, *The Writings of Rudolf Wittkower. A Bibliography*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1989.

⁹ S. Ebert-Schifferer, *Ernst Steinmann (1866-1934): der Gründungsdirektor des Instituts*, in *100 Jahre Bibliotheca Hertziana. 1. Die Geschichte des Instituts 1913-2013*, Hirmer, München 2013, pp. 36-61.

¹⁰ Si veda il recente N.T. Parsons, *Worth the Detour: A History of the Guidebook*, The History Press, New York 2013, capitolo 9, sul ruolo di Wittkower nell'evolversi dell'atteggiamento nei confronti dell'età barocca nella guida Baedeker, già sottolineato da David Watkin.

¹¹ *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, a cura di H. Brauer e R. Wittkower, Keller, Berlin 1931 (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana); S. Ebert-Schifferer, *Ernst Steinmann (1866-1934): der Gründungsdirektor des Instituts*, in *100 Jahre Bibliotheca Hertziana. 1. Die Geschichte des Instituts 1913-2013*, Hirmer, München 2013, pp. 36-61.

¹² Ebert-Schifferer 2013, in part. nota 236, p. 260.

¹³ Si veda per una panoramica degli studi molto avvertita a tal riguardo: E. Levy, *Baroque and the Political Language of Formalism (1845-1945): Burckardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr*, Schwabe, Basel 2015.

¹⁴ *Partnership and Discovery: Margot and Rudolf Wittkower*, interviewed by Teresa Barnett, Art History Oral Documentation Project, compiled under the auspices of the Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994, p. 79 (consultabile on line <https://archive.org/details/partnershipdisco00witt>)

¹⁵ R. Wittkower, *Zu Hans Sedlmeyrs Besprechung von F. Coudenhove-Erthal: Carlo Fontana*, in «Kritische Berichte», 3-4, 1930-31, 1931-32, pp. 142-145. Per un intelligente affondo sulla vicenda, che non è certo di poco momento, si veda Levy 2015, pp. 314-316, e 345.

¹⁶ Su questa straordinaria congiuntura londinese si veda, anche per la bibliografia precedente, il bel saggio di N. Mann, 'Two-Way Traffic: the Warburg Institute as a Microcosm of Cultural Exchange between Britain and Europe', in *The British Contribution to the Europe of the Twenty-First Century*, a cura di B. Markesinis, Oxford-Portland Oregon 2002, pp. 93-104. Desidero ringraziare Nicholas Mann per avermi fornito il testo.

¹⁷ Reynolds 1989.

In questo ventennio britannico i suoi soggiorni in Italia sono costanti. Dall'intervista rivolta nel 1992 a Margot Wittkower, un emozionante *oral document* conservato presso il Getty Center for the Arts and Humanities, apprendiamo che la coppia viaggia in quegli anni lungo tutta la penisola, intraprendendo anche itinerari fin lì poco battuti¹⁸.

I difficili anni del secondo conflitto mondiale non interrompono la frenetica attività scientifica di Wittkower anzi sono per lui particolarmente forieri di lavoro. Gli interessi già molto ramificati dello studioso si moltiplicano. L'assenza forzata dall'Italia fa sì che si amplino le occasioni di studiare argomenti britannici, più facilmente controllabili attraverso sopralluoghi e accesso diretto delle fonti. In tale contesto si spiega il progetto *British Art in the Mediterranean*, un tentativo di *global art history* prima dell'avvento dei *post-colonial studies*, cominciato con Saxl nel 1941 con una piccola mostra al Warburg Institute.

Durante il secondo conflitto mondiale, lo studioso risiede in una villa fuori Londra, a Denham, nel Buckinghamshire, custode materiale e spirituale con Hugo Buchthal dei volumi della Warburg Library, lì messi in salvo dai pericoli del conflitto armato¹⁹. In questa villa arrangiata a biblioteca termina di scrivere il volume su *Architectural Principles in the Age of Humanism* (che uscirà nel 1949), che è ancora oggi considerato uno dei suoi più imperituri contributi, insegna, e in solitaria comincia a lavorare al catalogo dei disegni dei Carracci a Windsor (1952), volume ancora oggi pietra miliare degli studi.

Rientrato a Londra, nel 1946, come si è accennato in incipit, riceve dall'amico Pevsner la commissione del volume *Art and Architecture in Italy. 1600-1750* per la collana "The Pelican History of Art", una delle più ambiziose imprese di divulgazione scientifica mai intraprese²⁰. Orienta questa scelta editoriale la comprovata competenza di Wittkower sull'argomento, e in particolare i suoi studi su Gianlorenzo Bernini, artista del quale nel 1955 pubblicherà la sua esemplare monografia, densa e fondativa: *Bernini: the Sculptor of Roman Baroque*. Pur avendo cominciato a lavorarci nel 1950²¹, gli ci vuole molto tempo per completarlo.

Art and Architecture in Italy. 1600-1750 sarà dunque un libro atteso per oltre un decennio, fra nervosismi e qualche tensione con Pevsner legata al ritardo della sua consegna all'editore: un libro ideato e pubblicato in Europa, i cui materiali sono frutto di una lunga esperienza di studio, di una conoscenza capillare di opere e cantieri, di documenti e fonti. È da ritenersi un libro fondativo anche e – direi – soprattutto per la lingua in cui è scritto, l'inglese, e conseguentemente per il ruolo che esso ha saputo svolgere nel traghettare molti degli esiti degli studi germanofoni nel mondo delle pratiche storico-artistiche e della didattica universitaria della disciplina, declinandoli tuttavia attraverso il filtro della ricerca positiva, basata su dati e fatti verificabili sulle opere e sui documenti²².

¹⁸ *Partnership and discovery* 1994, in part. la p. 319 della trascrizione dell'intervista.

¹⁹ Particolarmente dettagliato e in qualche passaggio commovente è il racconto che di questo periodo offre Margot Wittkower in *Partnership and discovery* 1994, p. 156-166.

²⁰ S. Harries, *Nikolaus Pevsner. The Life*, London 2011, p. 563; S. Slive, *Nikolaus Pevsner's Contribution as Editor of the Pelican History of Art Series*, in P. Draper, *Reassessing Nikolaus Pevsner*, London 2004, pp. 73-86, in part. pp. 82-83; S. Harries, *Pevsner and Penguin*, in *Reading Penguin. A Critical Anthology*, a cura di W. Wootten, G. Donaldson, Cambridge 2013, pp. 48-63.

²¹ Nella premessa alla prima edizione Wittkower dichiara di aver dettato una prima bozza di ampie parti del manoscritto nell'estate del 1950 (Wittkower 1958, ed. 1972, p. XXVI). Cfr. anche Hopkins 2015, in part. pp. 156-157.

²² A tal riguardo si veda in particolare R. Wittkower, *Art History as a Discipline*, in *Winterthur Seminar on Museum Operation and Connoisseurship*, Winterthur 1961, pp. 55-69.

La pragmatica chiarezza e l'onestà intellettuale rappresentano le qualità che ancora oggi maggiormente colpiscono di questo lavoro. Sin dalla premessa alla prima edizione l'autore annuncia le decisioni prese in merito all'articolazione del volume, dà conto delle scelte operate nella distribuzione delle pagine da dedicare ai singoli argomenti, discute la periodizzazione prescelta così come gli ambiti della produzione artistica esaminati con maggiore dettaglio.

Le prime pagine indicano finanche i nomi e i campi di produzione degli artisti privilegiati in qualità di protagonisti nello storytelling: la statuaria di Bernini, in primis, le architetture e le decorazioni di Pietro da Cortona, gli edifici di Borromini, così come quelli di Guarini, Juvarra e Vittone, che declinano un nuovo interesse per il Piemonte espresso dagli studi più aggiornati.

In queste prime battute si avverte l'urgenza di Rudolf Wittkower di giustificare alcune delle assenze più vistose presenti nel suo lavoro (l'effimero barocco e la scena teatrale, l'arte dei giardini e l'urbanistica), lacune di cui l'autore è ben consapevole; così come il desiderio di disegnare il perimetro della cronologia delle esperienze artistiche di cui affronta l'analisi dettagliata, suggerendo, draconianamente, come è necessario fare quando si procede a una sintesi, il punto di chiusura della storia che intende narrare nel fenomeno europeo del Neoclassicismo e, pertanto, negli anni '50 del Settecento.

È lo stesso Wittkower ad indicarci le tappe della storia degli studi che costituiscono la genealogia del suo volume, sia nell'apparato delle note che successivamente alla pubblicazione del libro. Lo fa in un intervento offerto nell'aprile del 1960 al celebre convegno dell'Accademia dei Lincei su *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini*, nel quale lo studioso esamina il panorama degli studi moderni sulla storia dell'arte barocca in Italia, distinguendone tre fasi²³. Si tratta di un lucido esercizio di storia della storia dell'arte, che ci permette di impossessarci dell'ottica con cui Wittkower osservava il lavoro dei suoi precedenti.

La prima fase, da lui definita dei pionieri, va dal 1887 alla prima guerra mondiale. È rappresentata dalle opere di Gurlitt, Wölfflin, Schmarsow, Riegl ed è contrassegnata dal ripudio dello stigma di arte decadente per l'arte barocca, dall'elaborazione di categorie della visione e di criteri psicologici. Vi è compresa anche la monografia su Bernini di Frascetti, monumento degli studi positivisti italiani.

La seconda fase, il rinascimento delle indagini sul Seicento, coincidente con il periodo fra le due guerre, vede la pubblicazione delle ricerche di Longhi, Marangoni, Fiocco, Muñoz, De Logu, Brinckmann, Voss, Weisbach, Bodmer, Posse, Pevsner, Frey. Nella visione di Wittkower, questa fase è caratterizzata da un imprevedibile, e pertanto felice, ampliamento degli studi che contraddice «i veti di Benedetto Croce e l'opposizione militante di autorità di prestigio mondiale del calibro di Berenson». All'arte barocca si applicano metodi positivistici e si trapianta il metodo del purvisibilismo, così come, specie da parte dei tedeschi, si fa strada una riflessione sulle «chiarificazioni metodologiche».

La terza fase, che Wittkower ritiene per molti versi deludente, è costituita dagli studi grosso modo del dopoguerra. Di fronte a una massa di documenti concreti, l'enfasi sulle attribuzioni, sull'analisi formale e sull'evoluzione stilistica, avrebbe impedito – riteneva lo studioso – un rapido progresso in altre direzioni. «Parlare di indagine storica senza affrontare una piena valu-

²³ R. Wittkower, *Il Barocco in Italia*, in *Manierismo, Barocco, Rococò: concetti e termini*, atti del convegno (Roma, Accademia dei Lincei, 1960), Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1962, pp. 319-327, in part. p. 319. Il saggio viene ripubblicato in inglese nella premessa al catalogo della mostra allestita a Detroit nel 1965: R. Wittkower, *Introduction in Art in Italy. 1600-1700*, catalogo della mostra (Detroit, 1965), a cura di F. Cummings, Detroit 1965.

tazione dei documenti esistenti sembrerebbe una contraddizione in termini»²⁴, scrive deluso. Wittkower lamenta infatti la scarsità di edizioni critiche delle fonti (con l'eccezione di quelle svolte sulle opere di Ridolfi, Sandrart, Passeri e del recente Mancini di Marucchi-Salerno, da lui stesso sollecitato), registra le poche monografie pubblicate sugli artisti di questa stagione, la prevalente attenzione nei confronti del Seicento rispetto al Settecento (con l'eccezione di Venezia), la predilezione per la storia della pittura a scapito di quella dell'architettura e della scultura, lo scarso lavoro compiuto sui disegni e sulla committenza. Nella premessa alla terza edizione, nel 1971, Wittkower spiegherà come la situazione degli studi si era completamente ribaltata, e come l'età barocca avesse ricevuto ampia attenzione critica.

Come ha osservato acutamente Andrew Hopkins, Wittkower è certamente in debito, forse più di quanto faccia capire al lettore o in misura verosimilmente maggiore di quanto lui stesso fosse consapevole, nei confronti di libri come la *Geschichte des Barockstiles in Italien* di Gurlitt (1887), o *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern* di Brinckmann (1919), o *Die Malerei des Barock in Rom* di Voss (1925) o *Barock Malerei in den romanischen Ländern* di Pevsner (1928)²⁵. Studiosi di rango come Alina Payne hanno persino suggerito che il testo di Gurlitt, che non fu mai tradotto in inglese, sia «così profondamente assorbito in quello di Wittkower che non c'è più nessun bisogno di leggerlo»²⁶. Tuttavia *Art and Architecture in Italy. 1600-1750*, pur poggiando come un nano sulle spalle dei giganti, offre una prospettiva molto diversa al lettore da quelle stabilite dai suoi precedenti, Gurlitt in primis: una prospettiva che va difesa come autonoma e di imprescindibile peso nel formarsi un giudizio odierno sul libro.

Nel suo volume Wittkower sa, infatti, di dovere «to prune the garden of history not only of dead but, alas, also from much living wood»²⁷ («sfrondare il giardino della storia non solo di abbondante legna secca, ma anche di molti rami verdi»)²⁸. A tal riguardo è forse utile riportare le parole dell'autore, densissime di senso di responsabilità e di consapevolezza critica: «I availed myself of the historian's right and duty to submit to his readers his own vision of the past» («valendosi del diritto e dovere dello storico di presentare ai lettori la propria visione del passato»)²⁹. Per riuscire in questo complesso obiettivo lo studioso è dunque consapevole di dover offrire una veduta a volo d'uccello e non dell'intero panorama:

I tried to give a bird's eye view, and no more, of the whole panorama and reserved a detailed discussion for those works of art and architecture which, owing to their intrinsic merit and historical importance – these notions may be regarded as dangerous measuring rods, and not every reader may subscribe to my opinions: yet history degenerates into chronicle if the author shuns the dangers of implicit and explicit judgements of quality and value³⁰.

²⁴ Wittkower 1962, p. 322.

²⁵ Hopkins 2015, pp. 151-159.

²⁶ A. Payne, *Beyond Kunstwollen: Alois Riegl and the Theoretization the Baroque*, in A. Riegl, *The Beginnings of the Baroque in Rome*, a cura di A. Hopkins e A. Witte, Getty Institute, Santa Monica 2010, pp. 1-33, in part. 23.

²⁷ Wittkower 1958, ed. 1972, p. XXV.

²⁸ Wittkower 1958, ed. it. 1993, p. 23. Da ora in avanti, per ragione di praticità della consultazione, le traduzioni in italiano dal testo di Wittkower saranno citate dalla seconda edizione italiana (Einaudi, Torino, 1993) che è quella ancora sul mercato librario corrente. Quando strettamente necessario, le citazioni sono state rese più intelleggibili nella nostra lingua da chi scrive.

²⁹ Wittkower 1958, ed. 1972, p. XXV; ed. it. 1993, p. 23.

³⁰ Wittkower 1958, ed. 1972, p. XXV.

Sulla base di tale premessa allo studioso è possibile porre degli «accenti» e stabilire pesi e misure nella storia che il libro racconta, operazione che descrive come segue:

Approximately one-fourth of the text is devoted to Bernini, Cortona and Borromini; the chapter on Bernini alone takes up over ten per cent of the book. Another ten per cent is concerned with Caravaggio, the Carracci, and Tiepolo, while roughly the same space is given to Sacchi, Algardi, Duquesnoy and the great Piedmontese architects. This accounts for more than two-fifths of the text. Since hundreds of artists, many of them of considerable stature, share between them as much text as I have given to a mere dozen of the greatest, my narrative may be criticized as lopsided. But I am prepared to accept the challenge. New and pregnant ideas have always been few and far between. It is the origin, unfolding, and expansion of these ideas with which I am here concerned. Their echo and transformation in the work of minor artists can be sketched with a large brush³¹.

Più sbrigativa di quanto ci si aspetterebbe, specialmente da uno studioso tedesco della sua generazione, è la discussione sulla periodizzazione prescelta che divide in tre parti la trattazione del volume: il periodo di transizione e il primo barocco (circa 1600- circa 1625) che occupa circa 110 pagine, l'età barocca (1625 circa-1675) che si svolge per circa 220 pagine, e il tardo barocco e rococò (1675-1750) che occupa circa 130 pagine. Anche sulla terminologia utilizzata Wittkower appare molto pragmatico:

For the main divisions of the whole period I have used the terms, by now well established, of Early, High and Late Baroque. Only recently have we been reminded that such terminological barricades contain fallacies apt to mislead the author as well as his public. Yet no historical narrative is possible without some form of organization, and thought the traditional terminology may have – and indeed has – serious shortcomings, it conveniently and sensibly suggests chronological censuras during one hundred and fifty years of history³².

Ne deriva che l'articolazione di questo volume è per molti versi spiazzante. Diversamente da quanto ci insegnano le boarding school britanniche quanto alla forza retorica del 'paragrafo', considerato metro e misura aurea dell'attendibilità del discorso, lo svolgimento delle tre sezioni, oltre

³¹ Wittkower 1958, ed. 1972, p. XXVI; ed. it. 1993, pp. 24-25: «Circa un quarto del testo è dedicato a Bernini, Cortona e Borromini; il capitolo su Bernini occupa da solo circa il dieci per cento del libro. Un altro dieci per cento è dedicato a Caravaggio, i Carracci e Tiepolo, mentre press'a poco lo stesso spazio è dato all'Algardi, Sacchi, Duquesnoy e i grandi architetti piemontesi. Con ciò si arriva ai due quinti del testo. Poiché centinaia di artisti, alcuni dei quali di notevole statura, si dividono una parte di testo pari a quella da me assegnata solo a una dozzina dei maggiori, si potrà fare al mio racconto la critica di essere male equilibrato. Ma sono pronto ad accettare la sfida. Le idee nuove e pregnanti sono sempre state poche e rare. Io qui mi occupo dell'origine, l'evoluzione e la diffusione di tali idee. La risonanza e la trasformazione di esse nell'opera di artisti minori si può tracciare a larghe pennellate».

³² Wittkower 1958, ed. 1972, p. XXVI; ed. it. 1993, p. 25: «Per le grandi divisioni dell'intero periodo ho usato i termini ormai affermati, di primo barocco, barocco e tardo barocco. Ancora di recente ci è stato ricordato come tali barricate terminologiche contengano errori atti a sviare tanto l'autore quanto il pubblico. Ma nessuna narrazione storica è possibile senza qualche forma di organizzazione, e la terminologia tradizionale pur avendo – come ha – gravi insufficienze, indica in maniera appropriata e sensata le cesure cronologiche intervenute durante centocinquanta'anni di storia». Wittkower 1958, ed. 1972, p. XXVI.

ad essere del tutto impari per numero di pagine e quindi apertamente sbilanciato, segue schemi e articolazioni di volta in volta diversi, che appaiono rispondere esclusivamente, o meglio piegarsi, alle fenomenologie che l'autore desidera trattare, ai monumenti-documenti che vuole includere, ai protagonisti su cui vuole che si soffermi la nostra attenzione.

Nell'introduzione alla prima parte Wittkower accompagna il lettore nella Roma tra Sisto V e Paolo V con testi succinti, divisi in paragrafi provvisti di titoli, schizzando con icastica evidenza da un lato il contesto storico di cui le vicende storico-artistiche sono parte (il Concilio di Trento e le Arti, la Chiesa e i suoi riformatori) e, a seguire, concentrandosi sui tratti più specifici e identitari di quella stagione sotto il piano delle novità artistiche (lo stile sistino, il *patronage* dei Borghese, le nuove chiese e le nuove iconografie, l'evoluzione dei generi della pittura), declinando in tale selezione paradigmi plurimi di lettura propri della storia dell'arte. Con gli occhi dell'oggi possiamo certamente affermare che le modalità di trattazione del *patronage* qui declinate nel paragrafo riservato al mecenatismo di papa Paolo V Borghese (con l'analisi dei cantieri finanziati, dei rapporti diretti con gli artisti e con le maestranze) rappresenteranno un vero e proprio modello, una traccia da seguire, per molti studi a venire³³.

Succedono alla premessa generale tre capitoli dedicati all'analisi dell'opera e della vita di Caravaggio, dei Carracci e dei seguaci di Caravaggio e dei Carracci a Roma. A quel punto lo studioso è costretto a spezzare il filo del discorso e a condurci fuori di Roma, nelle altre città vivaio della pittura, e poi di nuovo a Roma e nelle altre città che rappresentarono la scena delle esperienze più significative nell'architettura e nella scultura.

Tale sistema di narrazione, che pone al centro della scena la città di Roma e le sue vicende, che si concentra sui protagonisti, e quindi prosegue dando spazio al resto della geografia artistica italiana – separando l'architettura dalla pittura e dalla scultura – può apparire spaesante, specialmente al lettore di poca esperienza, ma permette all'autore di tenere insieme, e in modo organizzato, un'ampia messe di informazioni e di discorsi. Il racconto della storia dell'arte che Wittkower in queste pagine è, infatti, quanto mai ricco. Vi si desumono notizie sulle pratiche di bottega, sulle tecniche artistiche, sui modelli del passato utili al confronto, sui generi e le tipologie della produzione, sull'iconografia, sulle fonti, sul lessico specifico, sul *patronage*, sulla mobilità degli artisti e tutto con una ricchezza di punti di vista cui non corrisponde alcuna verbosità. Metodologicamente il libro rappresenta una sorta di prisma dei possibili approcci 'positivi' alla storia dell'arte, e questo carattere soddisfa ancora pienamente gli obiettivi specifici di un manuale.

Scultura e architettura sono indubbiamente le tecniche protagoniste del racconto, e se può essere certamente addebitata alla casa editrice la scelta di non pubblicare molte planimetrie e progetti sulla carta, va ribadito il rilievo che in questo libro questi due ambiti di produzione assumono un rilievo mai prima loro assicurato da nessuna trattazione generalista.

Basando il volume sulle proprie ricerche, Wittkower tratta architettura e scultura «anche nel loro specifico aspetto tecnico, qui per la prima volta considerato integrante e non accessorio nello svolgimento del processo artistico: un atteggiamento critico che anticipa quello che sarebbe stato

³³ È stato Wittkower il primo a ricostruire una tassonomia dei cantieri finanziati da questo papa e a sottolineare la pluralità di esperienze stilistiche che si collocano sotto il cappello del *patronage* di Paolo V Borghese. Quest'assunto è in parte contraddetto da Francis Haskell in *Patrons and Painters*, uscito nel 1963. Si veda a tal proposito quanto scrive B. Toscano, *Wittkower, Longhi e Haskell e la fortuna storico-artistica del papato Borghese* in *Arte e immagine del papato Borghese (1605-1621)*, a cura di B. Toscano, con la collaborazione di B. Cirulli e F. Papi, Libro Co., San Casciano 2005, pp. 11-15.

l'elemento caratterizzante del volume postumo *Sculpture. Processes and Principles*³⁴, come osservava acutamente Liliana Barroero già nel 1993. Non va infatti dimenticato come in tale ambito Wittkower avesse offerto già numerosi contributi, a cominciare da Bernini, il protagonista di questo volume, ma anche su Camillo Rusconi, Alessandro Algardi, Stefano Maderno, Melchiorre Caffà, Lorenzo Ottoni, Francesco Mochi, Domenico Guidi, Carlo Rainaldi, Agostino Cornacchini, per menzionare solo alcuni degli scultori e architetti sei e settecenteschi oggetto dei suoi studi e trattati nel libro³⁵.

Pur essendo sovente *tranchant* nei suoi giudizi di qualità su artisti ed opere, Wittkower introduce nel testo alcune riflessioni generali sul metodo che ci mostrano la sua attenzione ai nodi critici del dibattito allora in corso sull'arte barocca e sui suoi precedenti e, al contempo, la posizione prudente e fortemente empirica che lo studioso abbraccia a tal riguardo.

Particolarmente efficaci in tal senso mi paiono due passaggi. A proposito del rapporto tra l'arte e l'età di Controriforma, Wittkower scrive, dopo aver offerto qualche elemento di contestualizzazione:

This granted, are we at all capable to judge whether, where, and when the artists caught up with the spirit of the Council? Since apodictic statements in an area pertaining to individual sensibility are doomed to failure, our conclusions have relative rather than absolute value³⁶.

A proposito di Naturalismo e di Realismo nella produzione artistica della Roma del primo Seicento, nella diade Carracci/Caravaggio, osserva come:

It is fallacious to believe that an equation exists between the degree of naturalism and realism – in themselves highly problematical notions – and the profane character of works of art³⁷.

Lo stato della critica del dopoguerra, i punti di vista e finanche le idiosincrasie dell'autore sono ben evidenti. Come ha già messo bene in luce Liliana Barroero nella sua introduzione alla seconda edizione italiana del 1993, i pregiudizi più palesi sono quelli espressi nella prima parte, ovvero nei confronti degli artisti dei cantieri di Sisto V, Gregorio XIII³⁸, e nella terza parte, in cui Wittkower esamina in

³⁴ Edizione italiana: R. Wittkower, *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower*, Einaudi, Torino 1986.

³⁵ Barroero 1993.

³⁶ Wittkower 1958, ed. 1972, p. 2; ed. it. 1993, p. 38: «E ammesso questo, siamo noi in grado di giudicare se, dove e quando gli artisti siano riusciti ad interpretare lo spirito del Concilio? Dal momento che affermazioni in senso assoluto nel campo pertinente alla sensibilità individuale sono destinate all'insuccesso, le nostre conclusioni hanno un valore tutto tranne che assoluto».

³⁷ Wittkower 1958, ed. 1972, p. 18; ed. it. 1993, p. 70: «È inesatto ritenere che esista uno stretto rapporto tra il grado di naturalismo e di realismo – nozioni di per sé molto problematiche – e il carattere profano delle opere d'arte».

³⁸ Basti a tal riguardo rileggere le pp. 6-7 (Wittkower 1958, ed. 1972; ed. it. 1993) per farsi un'idea di quanto radicati fossero i pregiudizi di Wittkower nei confronti di questa stagione artistica a Roma. Si vedano in particolare gli icastici passaggi sugli artisti di Sisto V: «But the artists at his disposal were often less than mediocre, and few of the works produced in those years can lay claim to distinction» («Ma gli artisti a sua disposizione erano quasi sempre meno che mediocri e poche delle opere create in questo periodo possono rivendicare qualche notorietà») e sull'ultima maniera, il tardo manierismo a Roma, «it is often blunt and pedestrian, on occasions even gaudy and vulgar, though not infrequently relieved by a note of refined classicism» («è spesso rozzo e pedestre, a volte persino sfarzoso e addirittura volgare, sebbene non di rado nobilitato da una nota di raffinato classicismo»).

poche pagine un gran numero di esperienze artistiche del secondo Seicento e del Settecento, ma non risparmiano anche ambiti più tardi oggetto di rivalutazione critica, come la produzione primo-seicentesca a Firenze: «Not a single artist of really great stature was produced there at this period»³⁹ o il contesto della pittura veneziana della prima metà del Seicento, interpretato come moribondo e risvegliato dal suo «eclectic slumber» («sonno eclettico») da Johann Lys e Domenico Fetti, pittori forestieri⁴⁰, o la scultura barocca in Lombardia (Gli storici dell'arte non hanno ancora iniziato a vagliare questo materiale [le statue del Duomo di Milano] e ci si può ben chiedere se una simile impresa non sarebbe «love's labour lost» («pene d'amor perdute»)⁴¹. Allo stesso modo saltano all'occhio dell'osservatore odierno le aree in cui lo studioso si avventura senza il consueto bagaglio di conoscenza delle opere, dei cantieri, dei committenti, dei documenti, delle fonti primarie, che corrisponde poi a larga parte del secondo Seicento e al Settecento, ossia alle zone fin lì meno battute dagli studi.

Il talento di Wittkower di condensare in poche battute le caratteristiche identitarie di un artista e di una sua opera è riguardevole, così come quello di riassumere in qualche riga una tendenza stilistica. Si prenda per esempio quanto scrive qui della *Battaglia di Sennacherib* di Tanzio da Varallo in San Gaudenzio a Novara: «an uncompromising realism is transmuted into a ghostlike drama with frightfully distorted figures which seem petrified into permanence»⁴², o in generale su Daniele Crespi: «In his best works Daniele combined severe realism and parsimonious handling of pictorial means with a sincerity of expression fully in sympathy with the religious climate at Milan»⁴³. O ancora, nel coté architettonico, il modo in cui definisce gli interventi di Vincenzo Scamozzi: «in many respects Scamozzi's architecture must be regarded as a revision of his teacher Palladio by way of reverting to Serlio's conceptions. Their calculated intellectualism makes Scamozzi's building precursors of eighteenth-century Neo-classicism»⁴⁴, o sulla facciata della chiesa di San Giuseppe a Milano del Ricchini come capostipite di un modello perdurante: «It was the aedicule façade that was to become the most popular type of church façade during the Baroque age»⁴⁵. O nella pratica scultorea, quando Wittkower seleziona e descrive opere che considera 'di snodo' epocale, come l'*Annunciazione* di Francesco Mochi, che è definita «like a fanfare raising sculpture from its slumber. It is clearly more than a coincidence that on Roman soil the new invigorating impetus appears in the three arts almost simultaneously: Mochi's *Annunciation* is informed by a bold spirit, freshness, and energy similar to Caravaggio's Roman grand manner (1597-1606), Annibale's Farnese ceiling (1597-1604), and Maderno's S. Susanna (1597-1603)»⁴⁶. Difficile superare, ancora oggi, in perspicuità e capacità

di sunteggiare il profilo offerto da Wittkower di Gianlorenzo Bernini, «the greatest genius of the Italian Baroque»⁴⁷ e punto di osservazione prescelto dallo studioso per tutta l'epoca descritta. In particolare nel paragrafo dedicato alle «Scultura da vedersi da una e da più parti», Wittkower coniuga una magistrale tessitura della fonti, un'analisi profonda dello stile, il desiderio di rintracciare quelli che con Baxandall oggi chiameremmo i «patterns of intention» dell'artista e, infine, una volontà di restituire una storia guidata dalla certezza che l'artista di questa è forgiatore consapevole. È qui che si apprezzano in purezza le doti argomentative dello storico dell'arte tedesco.

Pur prestando attenzione alle linee stilistiche prevalenti e alle personalità maggiori (diversamente da molti manuali ancora in commercio), sembra essere un punto d'onore per Wittkower dedicare spazi di risulta anche ad artisti 'eccentrici', che lui chiama «non ortodossi», a coloro che non si prestano con facilità ad essere incorniciati da etichette correnti e prestabilite (come il Mastelletta e Faccini a Bologna).

La ricerca di una visione oggettiva, attenta al dato materiale è pervasiva. Ed è raggiunta grazie all'utilizzo di dispositivi ricorrenti nel discorso, a cominciare dall'uso del concetto di scala e dai commenti sulle dimensioni delle opere nella descrizione dei monumenti (*measures matter!*), come nel caso delle enormi tombe di Clemente VIII e di Paolo V nella cappella Paolina in Santa Maria Maggiore⁴⁸ o nello scansare «malintesi popolari» circa le dimensioni delle chiese barocche di Roma: «Many of the finest structures of the Roman High Baroque, and precisely those which had also the greatest influence inside and outside Italy, are monumental only in appearance, not in scale»⁴⁹. Non dobbiamo probabilmente addebitare a lui, o dobbiamo farlo tenendo in mente il contesto in cui il volume si colloca e la collana cui appartiene, invece, la scelta di non comprendere nella trattazione, se non di passaggio, artisti allora considerati stranieri, come Nicolas Poussin o Pierre Puget, che oggi sappiamo aver giocato un ruolo cruciale nella costruzione del vivaio cosmopolita che da un lato la città di Roma, dall'altro quella di Genova offrivano, crocevia europei per eccellenza nel XVII secolo. Sebbene erede più prossimo di noi di una storia dell'arte come storia delle esperienze estetiche 'nazionali', Wittkower dà sufficiente spazio nella trattazione all'analisi del fattore 'cosmopolita' e alla partita che esso gioca nella costruzione della modernità della Roma o della Genova barocca. Egli riconosce lucidamente come molti artisti del Nord fossero «magically drawn to Rome, and Rome became the international meeting place where new ideas were avidly exchanged and given their characteristically Italian imprint»⁵⁰ e ribadisce per Paul Bril, per esempio, «a key position in the process of assimilating Flemish landscape painting in Italy»⁵¹. È in questo quadro che lo scultore fiammingo François Duquesnoy, già noto grazie alla monografia di Françolet del 1942 («far from being conclusive», commenta Wittkower) e dall'analisi di alcuni giudizi seicenteschi (resi noti da Fraschetti), assume nel disegno di Wittkower la corretta dimensione di una presenza centrale nella cerchia classicista romana, accanto a Poussin e alla committenza di area barberiniana. L'accento sulla sua avvenuta romanizzazione è confermato dal nome adottato

⁴⁷ Wittkower 1958, ed. 1972, p. 96.

⁴⁸ *Ivi*, p. 10.

⁴⁹ *Ivi*, p. 93; ed. it. 1993, p. 237: «Molti degli edifici più belli del barocco romano e precisamente quelli che ebbero anche il maggiore influsso in Italia e all'estero, sono monumentali solo nell'aspetto, ma non nelle proporzioni».

⁵⁰ Wittkower 1958, ed. 1972, p. 19; ed. it. 1993, p. 70: «attratti quasi per incanto da Roma, la quale, pertanto, divenne il punto d'incontro internazionale dove le nuove idee venivano avidamente scambiate fra gli artisti e assumevano la caratteristica impronta italiana».

⁵¹ *Ibidem*.

³⁹ Wittkower 1958, ed. 1986, p. 97.

⁴⁰ Wittkower 1958, ed. 1972, p. 66.

⁴¹ *Ivi*, p. 88. Cfr. Barroero 1993, p. 18.

⁴² Wittkower 1958, ed. 1972, p. 63; ed. it. 1993, p. 173: «un realismo senza compromessi si tramuta in un dramma spettrale con figure spaventosamente deformate che sembrano pietrificate per l'eternità».

⁴³ Wittkower 1958, ed. 1972, p. 63; ed. it. 1993, p. 174: «Nelle sue opere migliori Daniele unì un rigoroso realismo severo e un uso parsimonioso di mezzi pittorici con una sincerità di espressione completamente in accordo con il clima religioso di Milano».

⁴⁴ Wittkower 1958, ed. 1972, p. 73; ed. it. 1993, p. 196: «per molti aspetti, l'architettura dello Scamozzi va considerata una revisione del suo maestro Palladio mediante un ritorno alle concezioni del Serlio. Il loro deliberato intellettualismo fa degli edifici dello Scamozzi i precursori del neo-classicismo settecentesco».

⁴⁵ Wittkower 1958, ed. 1972, p. 77; ed. it. 1993, p. 202.

⁴⁶ Wittkower 1958, ed. 1972, p. 85; ed. it. 1993, p. 214: «come una fanfara che sveglia la scultura dal suo sonno. Chiaramente non è solo una coincidenza se sul suolo romano il nuovo impeto corroborante appare nelle tre arti quasi simultaneamente: l'Annunciazione di Mochi è pervasa da uno spirito ardito, da freschezza ed energia simili a quelli del grande stile romano del Caravaggio (1597-1606), del soffitto Farnese di Annibale (1597-1604) e della Santa Susanna del Maderno (1597-1603)».

da Wittkower per definire l'artista, che anche nell'edizione inglese è Francesco, e non François. Quando può Wittkower fa parlare le fonti del tempo e intesse le sue introduzioni intorno a passaggi e citazioni che gli sembrano particolarmente loquaci. Siano questi stralci dalle corrispondenze degli ambasciatori veneziani a Roma, dal decreto del Concilio di Trento o citazioni dalle *Vite* di Baglione, di Passeri o di Bellori, Wittkower li utilizza per introdurre il lettore al lessico del tempo e per familiarizzarlo con i temi della fortuna e della sfortuna critica.

Molto ben informato sullo stato degli studi, Wittkower paga nel testo rari tributi di riconoscenza agli studi dei suoi contemporanei, riservando loro spazio nell'apparato delle note. Un'eccezione loquace a questa pratica dominante riguarda il riferimento diretto al breve scritto *La "Rettorica" e l'arte barocca* di Giulio Carlo Argan⁵², quando scrive «The ideas of this concise paper have influenced my argumentation»⁵³. Uno dei paragrafi più teorici presenti nel volume, quello dedicato a Rhetoric e procedura barocca, nasce sulla scorta delle ipotesi formulate da Argan.

Troppe per essere enumerate sono le direzioni d'indagine spronate da questo libro. Bastino due esempi. Pietro da Cortona torna ad essere nelle pagine di Wittkower pittore ed architetto, come solo nelle pagine ottocentesche di Fabbrini era stato raccontato. L'enfasi sull'architettura piemontese, scoperta nella storia dell'arte tedesca da Gurlitt, permette qui di accogliere nel novero degli artisti da pantheon barocco, oltre a Guarino Guarini e a Juvarra, anche Bernardo Vittone, per la cui conoscenza Anthony Blunt negli anni '50 lo canzonava. Alcune definizioni critiche a cui Wittkower ricorre con frequenza troveranno enfasi e sviluppo negli anni a seguire. Si pensi il ricorso alla categoria del 'renianismo' qui adoperato moltissimo, che sarà utilizzata con ancora maggiore dovizia dalla critica successiva fino a giungere alla sua declinazione più compiuta nella mostra su *Guido Reni und Europa. Ruhm und Nachruhm* del 1988-89. Certamente Wittkower era stato colpito, lo dichiara lui stesso, dalla forza di questo maestro messa in luce dalla mostra monografica a lui dedicata nel 1954 da Bologna⁵⁴. *Art and Architecture in Italy. 1600-1750* è dunque il primo testo a traghettare la nuova immagine di Reni nella storia dell'arte, il primo testo che dichiara quanto «His fame was obscured by the large mass of standardized sentimental pictures coming from his studio during the last ten years of his life, the majority the product of assistants»⁵⁵. Sebbene le recensioni al libro non siano state molte – e si desidera qui ricordare in particolare quelle di John Pope-Hennessy, di David Coffin, e di Luigi Salerno⁵⁶ – allora un giovane studioso

che al Warburg Institute aveva goduto della sua guida – nel mondo della produzione scientifica, fino al recente volume di Tomaso Montanari⁵⁷, i riconoscimenti dell'importanza di questo testo sono innumerevoli. Nel 1979, per esempio, Anthony Blunt, che di Wittkower era stato collega e sodale a Londra, dichiara di considerare le osservazioni sull'architettura di Borromini offerte da Wittkower in questo testo «the most penetrating analysis...»⁵⁸.

Non si è potuto, in questa sede, esclusivamente per limiti di tempo, accedere ai faldoni dell'archivio delle carte di Rudolf Wittkower oggi conservati presso l'Avery Library della Columbia University di New York: i *Rudolf Wittkower Papers*. Le diverse stesure del testo, i materiali raccolti nella cartella *Art and Architecture in Italy*, forse qualche schizzo⁵⁹, così come la corrispondenza con Nikolaus Pevsner e con la Penguin Books, avrebbero potuto forse dirci di più della storia della fattura di un libro così prepotentemente entrato nel bagaglio culturale degli storici dell'arte occidentale del secondo Novecento. Tuttavia l'onestà intellettuale che ne contraddistingue la stesura, l'apparato di note così cristallino nel rendere evidenti fonti e bibliografia consultate, e soprattutto nel precisare in ogni caso il giudizio dell'autore, rende ancora possibile stabilire con molte delle pagine di questo libro un dialogo schietto e potente, in cui il punto di vista dello studioso, il suo universo di conoscenze, le sue urgenze scientifiche e comunicative, emergono in piena trasparenza, offrendo uno strumento imperituro di accrescimento culturale, crediamo, anche per le generazioni a venire.

⁵² G.C. Argan, *La "Rettorica" e l'arte barocca* in *Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici* (Roma 1954), a cura di E. Castelli, Roma 1955, pp. 9-14, in part. p. 11.

⁵³ Wittkower 1958, ed. 1972, p. 352, n. 11.

⁵⁴ *Ivi*, p. 50.

⁵⁵ *Ibidem*; ed. it. 1993, p. 141: «la sua fama fu oscurata dalla grande massa di quadri dal sentimentalismo standardizzato che uscirono dallo studio durante gli ultimi dieci anni della sua vita, per la maggior parte prodotti da assistenti».

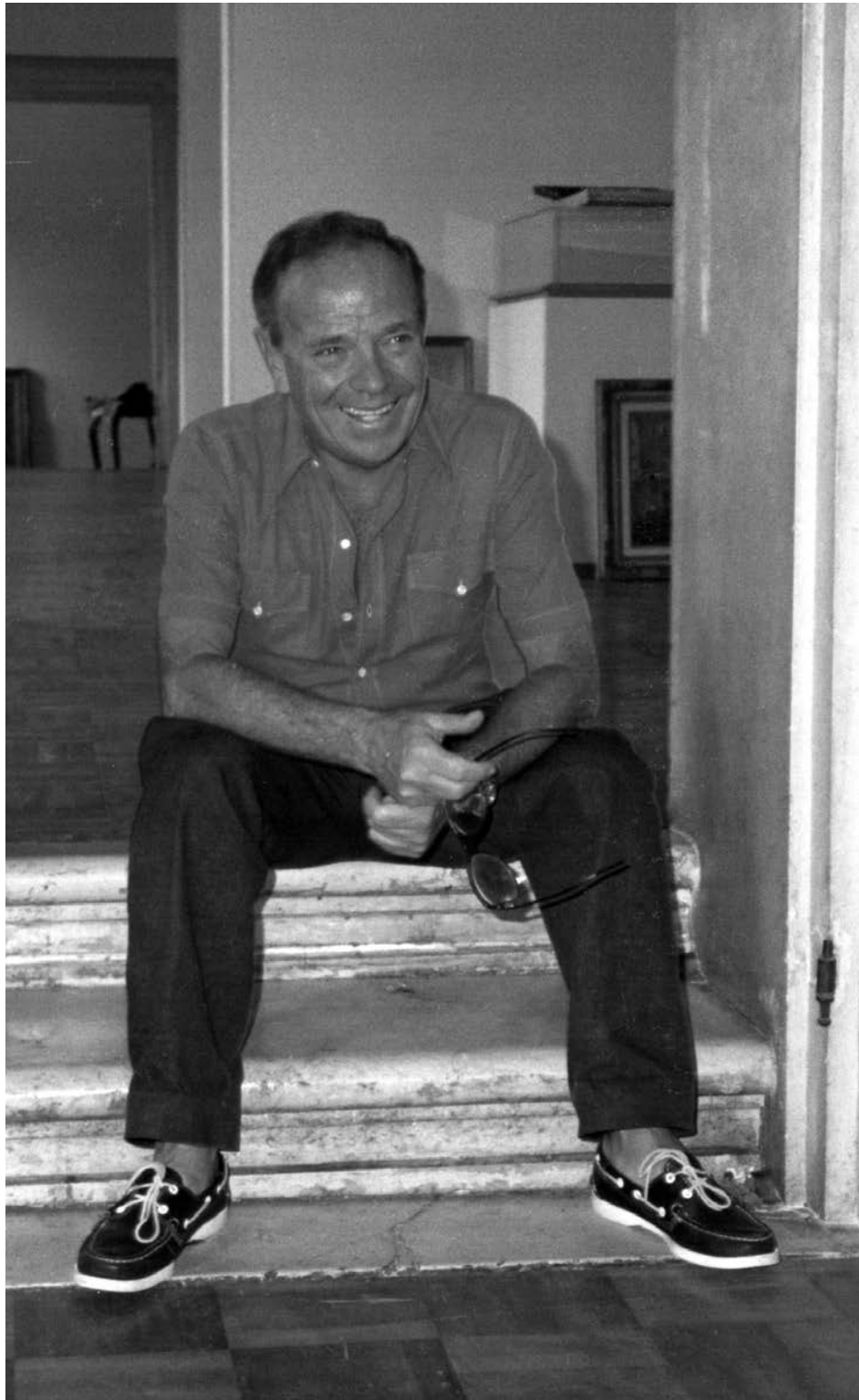
⁵⁶ J. Pope Hennessy, review of *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, by Rudolf Wittkower, in «The Times Literary Supplement», pp. 341-343; D. Coffin, *Review of Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, by Rudolf Wittkower, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 18, 4, 1959, pp. 164-165. L. Salerno, *The Italian Baroque*, review of R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy, 1600-1750 - Harmondsworth, Middlesex*, in «The Burlington Magazine», 1961, 103, p. 361; M. Whinney, review of R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy: 1600-1750*. - Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1958, in «The Antiquaries Journal», 39, 1959, pp. 124-125. Ha dedicato alcune osservazioni molto critiche sul libro e sulla sua difficile leggibilità C. Montes Serrano, *Los orígenes de la moderna historia de la arquitectura en el centenario de Rudolf Wittkower (1901-1971)*, in «Revista de Arquitectura», n° 9, junio 2007, pp. 75-86, in part. a pp. 81-82. Il volume è oggetto di apprezzamento in alcuni degli articoli pubblicati in occasione del ventesimo anniversario dal pensionamento di Rudolf Wittkower dalla Columbia in «Source: Notes in the History of Art», 8-9, 1989, così come nei necrologi scritti da

H. Hibbard in «The Burlington Magazine», 114, 1972, pp. 173-77 e da D. Rosand in «Proceedings of the British Academy», 90, 1995. Quando il libro esce in italiano nel 1972 un'interessante recensione viene pubblicata da M. Praz, *Volte e scale del barocco* [a prop. di R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia, 1600-1750*, Einaudi, Torino 1972], «Il Tempo», 14 giugno 1972 [ripubblicato in *Il giardino dei sensi. Studi sul manierismo e il barocco*, Mondadori, Milano 1975, nel quarto capitolo dal titolo *Apoteosi della curva*].

⁵⁷ T. Montanari, *Il Barocco*, Einaudi, Torino 2012.

⁵⁸ A. Blunt, *Borromini*, Penguin Books, London 1979, p. 224.

⁵⁹ Su alcuni schizzi di Wittkower si veda il recente F. Benelli, *Rudolf Wittkower versus Le Corbusier: a Matter of Proportion*, in «Architectural Histories», 3,1, Art. 8, DOI: <http://doi.org/10.5334/ah.ck>.



1a. Giuliano Briganti, (Roma, 1918-1992) © Archivio fotografico Luisa Briganti.

GIULIANO BRIGANTI
Pietro da Cortona o della pittura barocca
1962

Giovanni Romano

Non c'è stato verso di farmi dire dagli organizzatori del seminario cosa venivo a fare. L'ho vagamente capito stamattina, dopo i primi due interventi, un poco diversi da come pensavo di dover lavorare: mi sono immaginato un testo da leggere dopo aver conosciuto il libro, non una introduzione per chi il libro non lo conosce ancora. L'idea del "libro fondativo" è un'idea per me a rischio. Bisogna tenerla con le pinze. Non c'è nella sostanza un libro, da chiamare "fondativo", tale che vale la pena di leggere quello e gli altri no, perché anche i testi più affidabili, come il libro di cui parlerò¹, contengono giudizi da considerare provvisori già al loro momento. L'importante è che si accostino più alla verità che alla fantasia, ma sono sempre qualcosa che col proseguire degli studi necessita di nuove precisazioni o aggiunte.

Chi come me ha sessant'anni di attività, sa benissimo che un giorno si può essere tentati di dire: «su questo argomento, così come oggi l'abbiamo sviscerato, per un po' di tempo non sarà necessario riparlare», e il giorno dopo salta fuori un inedito, una firma, una data e va tutto in crisi e si ricomincia (sulla figura di Pietro da Cortona non c'è stato fino ad oggi gran cosa da aggiungere o correggere dopo il libro "fondativo" per il pittore). Non si può affrontare un libro, anche superbo come quello sotto mano, giudicandolo definitivo, *non plus ultra*. Gli storici dell'arte, come per tanta parte i ricercatori nel campo della storia, sono persone che si dice vadano dietro l'odore del sangue, vale a dire la flagranza della vita umana, ed è difficilissimo smettere. Questo per dire che dobbiamo affrontare i testi in qualche modo canonici sempre chiedendoci: «e dopo? Cosa è successo dopo? Il campo di ricerca è stato esaurito? Come è stato accolto il libro? Non dobbiamo cercare altro sangue?» È la prevedibile parzialità del nostro giudizio ultimo a indurci subito a nuovi controlli, siamo noi a non essere contenti, per onestà con noi stessi.

È una lezione che Giuliano Briganti (fig. 1) aveva ben chiara in mente, dall'inizio del libro, e già nella sua prima edizione scrive: «io non ho nessuna intenzione di fare una monografia»². È evidente che non pensasse ad una monografia classica, confezionata: il testo, il catalogo delle opere, il catalogo delle opere respinte, eventualmente – ma allora era una novità – l'elenco dei disegni. È già sorprendente (e bisogna sempre pensare ai libri quando e dove escono) che per esempio non ci sia formalmente il capitolo sulla fortuna

Il testo corrisponde alla trascrizione, rivista dall'autore, dalla registrazione audio dell'intervento tenuto nel corso del seminario del 2016. Per la revisione ho largamente attinto all'ottimo sito www.giulianobriganti.it, e ai ricordi dell'amica Laura Laureati.

¹ G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Sansoni, Firenze 1962, 2ª edizione Sansoni, Firenze 1982.

² Briganti 1962.

critica. Un buon crociano di quegli anni l'avrebbe scritto (magari generico e inconcludente come spesso ci capita di incontrare ancora oggi). Vorrà dire che non è opera del tutto crociana, anche se non poteva non confrontarsi con la *Storia dell'età barocca in Italia* di Croce³. Ancora quando la mia generazione era giovane il confronto con Croce era d'obbligo, e non è il caso di esagerare nel demonizzarlo oggi.

Riferirò un pettegolezzo vecchio di oltre mezzo secolo. Ho studiato a Bologna, per un esame universitario di perfezionamento, l'*Estetica* di Croce commentata da Renato Barilli, non so se ve lo potete immaginare: il diavolo e l'acqua santa. Croce imponeva un suo schema: la poesia e la non poesia, l'intuizione e la logica, la personalità singola, non il contesto e via di questo passo (con gran riserve morali sul barocco). Ma il problema si complicava perché Croce gli autori barocchi li aveva letti sistematicamente, non ne parlava per sentito dire; che poi li avesse letti per il verso giusto è un'altra questione, ma si trattava di testi che fino ad allora tutti avevano trascurato. Prima di Bologna avevo studiato all'università di Torino sui corsi di Getto e anche lui il Seicento lo aveva letto. Per noi le sue lezioni su Della Valle non erano solamente una scoperta, imponevano anche una scelta di campo. Tendenzialmente negli anni in cui esce il libro di Briganti molti testi non erano ancora stati letti e le stesse fonti storico-artistiche erano state recuperate solo parzialmente. Stupisce e avvinisce che Giuliano le fonti invece le avesse lette, i testi li conoscesse; cosa fosse il Seicento romano non se lo facesse raccontare da nessuno, l'aveva imparato di persona visitando di porta in porta le chiese romane; allora si compilava un piccolo calendario per visitare le chiese spesso chiuse, ma aperte nel giorno del loro santo patrono. Questo per dire in che modo possiamo considerare il *Pietro da Cortona* un libro "fondativo". È vero e convincente per Pietro da Cortona e la situazione romana, e questo non è poco, ma fuori di Roma come dobbiamo adattare i suoi parametri di giudizio? Per Genova, per Napoli, per Torino e così via. Per queste assenze, allora poco studiate, e ora assai meglio note, potremmo oggi provare a discutere il libro di Briganti, ma a tanta distanza i suoi limiti ovviamente si ridimensionano.

Giuliano ebbe la fortuna di scrivere un libro molto limpido, che deve molto al *Caravaggio* di Longhi, a quel modo di scrivere, ma Giuliano è più terso, certo letterario, ma di una letteratura degli anni Cinquanta, non degli anni Venti e Trenta come tocca a Longhi. La lettura è molto più agevole. Il fatto che non l'abbiano mai tradotto è solo frutto di ignoranza perché di difficoltà non ve ne sono. Si sono incaponiti a tradurre Gadda e Longhi, ma Briganti è molto, molto più facile. È caduta sul libro una sorta di condanna convenzionale per la storia dell'arte italiana: che è sofisticata, difficile da leggere, non risolve nessun problema universale. Una condizione importante nella lettura del *Pietro da Cortona* è che occorre saper distinguere. Un'esortazione che compare direttamente nel libro, ma non pensiate che sia una grande modernità; è san Tommaso a consigliare: «distingue frequenter». Ogni prova va tenuta sotto verifica, va distinta da quanto accertato in precedenza, è cosa da usare solo al momento giusto: è il principio che domina il libro. Vogliamo usare la parola "barocco"? Quando la usava Giuliano era forse meno inflazionata di



1b. (da sin.) Giuliano Briganti, Giovanni Previtali, Roberto Longhi, Antonello Trombadori e, coperto, Carlo Volpe durante la presentazione di *Pietro da Cortona o della pittura barocca* al Teatro Eliseo di Roma il 27 ottobre 1962, da A. Galansino, *Giovanni Previtali storico dell'arte militante*, in «Prospettiva», 149/152, 2013 (2014), fig. 204, p. 159.

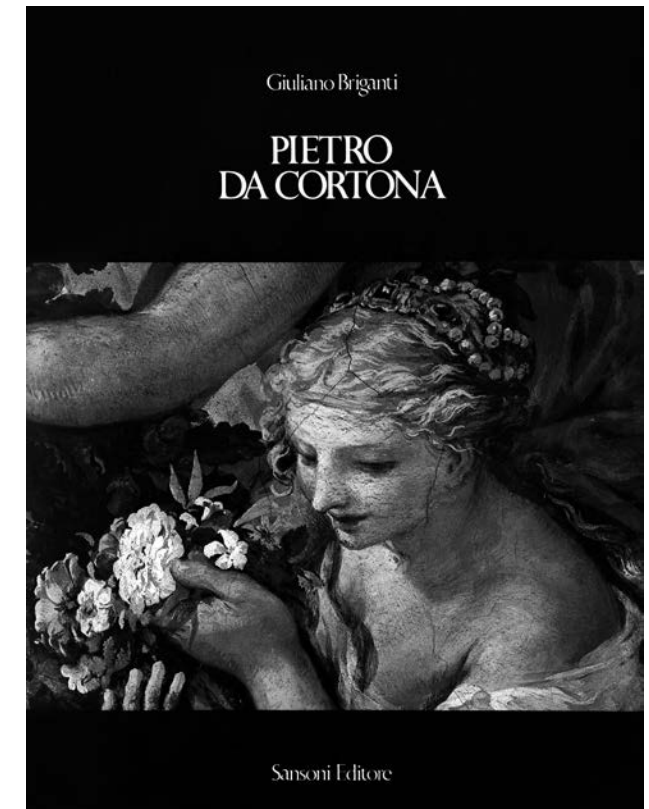
adesso. Usiamola! Abbiamo usato "gotico", "romanico", negli anni di Briganti, si usava con disinvoltura "neoclassico", adesso ti insultano se lo usi. Basta che poi sappiamo quello che si vuol dire quando usiamo "barocco" e se lo consideriamo una categoria dello spirito o una precisa definizione di stile, per luogo e data. Credo che Briganti abbia ragione quando insiste sul barocco come fenomeno figurativo dai precisi confini cronologici e geografici: gli anni della sua fioritura emblematica sono gli anni Trenta del Seicento, dopo il 1670 si comincia ad avere qualche problema. Prima del 1610 sarebbe meglio non parlarne perché i protagonisti autentici sono Pietro da Cortona, Bernini, Borromini; protagonisti, non le uniche personalità agenti. Tutte le volte che guardando un'opera d'arte vien da dire «mi ricorda Bernini» o «sento un omaggio a Pietro da Cortona» o ancora «sarà una fantasia alla Borromini?» allora è barocco. Se invece non si sentono questi sapori, se la cucina è un'altra, è meglio lasciar perdere. Agendo in questo modo si distingue meglio la cadenza degli avvenimenti. Non credo che possiamo considerare Caravaggio e i caravaggeschi come barocchi, ma se ci fa comodo chiamarli così, per una nostra elaborazione mentale, non è il caso di grande scandalo; solo che allora bisogna riconoscere che non è il barocco di Pietro da Cortona, Bernini, Borromini, anzi forse loro sono una deviazione dal barocco di Caravaggio. Il problema è che dobbiamo arrivare, quando parliamo delle cose che ci interessano, a parlarne in modo pertinente e discriminante, a non ingarbugliare le

³ B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia: pensiero, poesia e letteratura, vita morale*, G. Laterza e Figli Edit. Tip., Bari 1928.



2a. G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1962, prima edizione (tav. VII).

2b. G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1982, seconda edizione.



cose. Le parole se conservano un significato univoco ci aiutano, altrimenti ci smarriscono. La mia generazione si è scontrata a lungo su cosa fosse il manierismo, se Pontormo fosse manierista, se anche Rosso lo fosse, o se invece non lo fossero affatto, e convenisse piuttosto definirli “eccentrici”: una parola non storica e un poco a rischio. Manierismo ha un *pedigree* storico, eccentrici vale dopo Longhi, ma prima? Per noi era un problema non ben precisabile, poi soprattutto Shearman ci ha aiutato a definire, a limitare lo stile manierista, a seguire delle ricette garantite, assicurando una soluzione per la nostra angoscia. Adesso abbiamo l’angoscia barocca: ad ognuno le sue malattie. La generazione attuale si deve decidere a usare “barocco” con un valore univoco, non troppo estensivo, per fatti concreti e omogenei. Quanto dico procede oltre il libro di Giuliano perché il libro va letto nel contesto degli anni in cui è stato scritto, che sono ancora gli anni Cinquanta. Quando sul primo numero di «Paragone» esce un articolo sul barocco di Briganti, che poi sarà recuperato nella prima parte del libro⁴, è chiaro che l’opera ha già preso quasi

⁴ G. Briganti, *Barocco strana Parola*, in «Paragone. Arte», 1, 1950, 1, pp. 19-24; seguiranno *Barock in Uniform*, in «Paragone. Arte», 1, 1950, 3, pp. 6-14, e *Milleseicentotrenta ossia il barocco*, in «Paragone. Arte», 2, 1951, 13, pp. 8-17. I tre scritti tornano, con qualche ritocco, a comporre la prima parte del libro su Pietro da Cortona, più orientata sul dibattito metodologico. Per una equilibrata discussione di questa parte si veda in particolare Donald Posner, *Briganti, Giuliano: Pietro da Cortona o della pittura barocca - Florence, 1962*, in «The Art Bulletin», 46, 1964, pp. 411-416.

tutta la sua forma e dunque non si tratta di un libro solo degli anni Sessanta. Per capirlo meglio sarebbe utile analizzare comparativamente (all’interno delle vicende della storia dell’arte italiana di fine anni Cinquanta / inizio anni Sessanta) *Pittura e Controriforma* di Zeri (1957)⁵, il *Pietro da Cortona* di Briganti (1962, un po’ fuori tempo, e sempre bisogna tenerne conto), il libro di Castelnuevo su Giovannetti (1962)⁶ e il libro di Arcangeli su Morandi (1964, data tardiva)⁷: per capire come cambia il modo di avvicinarci agli artisti, a quegli artisti, e al contesto in cui lavorarono. Nel *Pietro da Cortona*: il contesto non è un concetto astratto, Briganti lo chiama, con molta intelligenza, una «solidarietà stilistica». Una definizione molto sottile perché non vuol affermare l’univocità stilistica di tutta un’epoca, ma che una serie di esperienze di stile, distinte ma convergenti per cronologia e luogo, sono l’effetto di scambi continui, diretti o rubati, che ci possono far dire: questa è un’opera degli anni Trenta a Roma. È una formula longhiana, Giuliano sta ricalcando il maestro, ma è anche vero che il maestro non si era spesso esibito in uno spettacolare “di tutto, di più” come quello delle pagine del *Pietro da Cortona*, dove quasi ogni avvenimento

⁵ F. Zeri, *Pittura e controriforma: l’arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Einaudi, Torino 1957.

⁶ E. Castelnuevo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone: Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Einaudi, Torino 1962.

⁷ F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Ed. del Milione, Milano 1964.

artistico che capita a Roma è ricondotto alla solidarietà o alla non solidarietà dello stile. Chi conosce la volta della chiesa di Santa Maria in Trivio di Antonio Gherardi? È un capolavoro di bellezza emozionante. È un mercato delle erbe in paradiso, raduno di gente disinvolta che chiacchiericcia, che si intende a gesti, serena, seduta sul bordo di un cielo aperto, senza apprensione. È un'opera della fine degli anni Sessanta. Ecco la domanda che torna con insistenza, sotto quella volta, dove sosterei delle ore: «è barocco o non è barocco?». La domanda non trova una facile risposta perché l'opera è condotta con assoluta autonomia, come solo Antonio sa fare quando vuole, però se si ha un naso sottile e si guarda bene alla fine vien da dire: «però, senza la volta Barberini questa cosa non si poteva fare». Poi, morto Gherardi e morto Cortona, sarà sempre più difficile avere regole, idee, misure per identificare il barocco romano. In altre zone d'Italia è diverso. I napoletani per esempio se dovessero elogiare un barocco elogerebbero piuttosto Lanfranco, con un leggero scarto rispetto alle convinzioni di Briganti. Così, passando a Firenze, prima di dire "barocco" bisogna aspettare l'intervento in città di Pietro da Cortona in persona.

Il libro di Giuliano è di grande fascino, uno dei più bei libri che si possano leggere per il secolo passato, e non è detto che il secolo che sta venendo possa darci qualcosa di altrettanto convincente e meglio scritto. Non è sempre semplice dire la verità. Un simile problema in questo libro non c'è: la verità viene detta come se fosse accessibile e nota a tutti, e invece non tutti sapevano le cose che sapeva Briganti e per molti anni nessuno saprà. Tanto è vero che nelle recensioni al libro c'è chi protesta perché non si riesce a capire cosa vuol dire l'autore, perché non mette una nota e se dà un'indicazione bibliografica non si è sicuri che sia precisa. È vero: ci sono delle indicazioni bibliografiche veramente svianti, ancora nella seconda edizione⁸. Qui Giuliano fa un repertorio delle recensioni che ha ricevuto da amici e mette tra questi nomi Erich Schleier. Questa recensione non è mai citata in nessuna bibliografia, bisogna andarla a cercare da un'altra parte, nell'insieme degli interventi sul barocco romano dello studioso tedesco. Ci sono però altre recensioni utili per accedere al libro. Per esempio quella di Vitzthum è straordinaria, anzi sono due le recensioni⁹. Una, sul «Burlington Magazine», è dedicata alla monografia vera e propria: grandi complimenti ed elogi per la quantità di lavoro messa in atto per riunire il catalogo, che noi leggiamo sempre poco, ma che invece è una gran riserva di cose nuove, cose mai viste prima, riferimenti bibliografici non conosciuti. Su «Master Drawings» lo stesso Vitzthum redige un elenco lungo tre colonne di disegni da aggiungere al catalogo del pittore, leggerlo è da incanto; ma se volete conoscere le recensioni più significative per noi, lettori di oggi, occorre passare a quelle che meglio riflettono la storia dell'arte di quegli anni e che fanno capire perché Giuliano abbia sentito l'esigenza di scrivere le pagine che erano comparse su «Paragone», nel 1950 e nel 1951. È molto favorevole la recensione di Karl Noehles, ma importa rilevarne, per avvertire le resistenze teoriche del momento, la difesa dei *Grundbegriffe* di Wölfflin o la approssimativa traduzione del concetto di «solidarietà stilistica»: i feno-



3. A. Gherardi, *Disputa di Gesù con i Dottori del Tempio*, 1669-1670, Roma, Santa Maria in Trivio.

meni di stile sono «immer in Zusammenhang mit der geistesgeschichtliche Situation»¹⁰. A confronto vale la pena di recuperare il testo di Giovanni Previtali per la presentazione romana del libro (al ridotto dell'Eliseo, 27 ottobre 1962), con Longhi, Trombadori, Carlo Volpe e ovviamente l'autore¹¹: qui si insiste soprattutto sui «rapporti che legano l'artista e la società». Le ultime generazioni hanno adottato una storia dell'arte da Longhi in poi. per la mia generazione leggere Riegl, Wölfflin, Wickhoff era d'obbligo come se fossero testi di attualità. Non erano degli avi lontani, da venerare, ma dei padri da mettere in discussione. L'importanza, soprattutto di Wölfflin, era rimasta radicata e la storia dell'arte di area germanica era assolutamente stregata dai *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, i concetti fondamentali della storia dell'arte. "Barocco" è un *Grundbegriff*, comprensivo di concetti più sofisticati come "pittresco", "monocromo"; era una ricetta che apparteneva a un canone e Croce, in Italia, si barcamenava abbastanza bene nei confronti della sistemazione

¹⁰ K. Noehles, *Briganti, Giuliano: Pietro da Cortona o della pittura barocca - Firenze, 1962*, in «Kunstchronik», 16, 1963, pp. 96-106.

¹¹ Il testo di Previtali è stato recuperato da A. Galansino, *Giovanni Previtali storico dell'arte militante*, in «Prospettiva», 149/152, 2013 (2014), pp. 7-165; 258-261 (nella foto storica della presentazione, che corredeva il contributo a p. 259 e qui riprodotta per gentile concessione di Luisa Briganti, Carlo Volpe è nascosto dalla figura di Antonello Trombadori); esiste anche una recensione ufficiale di Previtali, col titolo *Uno storico dell'arte*, in «Rinascita», 6 ottobre 1962, p. 28; la si veda ora in G. Previtali, *Recensioni, interventi, questioni di metodo. Scritti da quotidiani e periodici (1962-1988)*, a cura di A. Zezza e R. Naldi, Paparo Edizioni, Napoli 1999, pp. 1-2.

⁸ Si vedano le osservazioni un poco astiose di Anthony Blunt, che recensisce la seconda edizione del libro: A. Blunt, *Briganti, Giuliano: Pietro da Cortona o della pittura barocca*, in «The Burlington Magazine», 125, 1983, pp. 230-231.

⁹ W. Vitzthum, *Briganti, Giuliano: Pietro da Cortona o della pittura barocca - Florence, 1962*, in «The Burlington Magazine», 105, 1963, pp. 213-217; il secondo intervento è in «Master Drawings», 1, 1963, 2, pp. 48-51. Esiste, di Vitzthum, anche una breve ed entusiastica recensione in «L'Oeil», settembre 1962, pp. 56, 73.

idealistica della storia dell'arte. Prendete ad esempio un libro sul Seicento come il Golzio¹²: chi l'ha più letto ultimamente? Tutti se ne sono ben guardati però era il manuale di rigore nell'università crociana fino al *Pietro da Cortona* e al manuale di Wittkower. Per Briganti il termine "barocco" non è affidabile quando si risolve in canoni di astratte regole fisse, di aspetti costrittivi generali e d'obbligo per tutti: barocco è quella solidarietà stilistica che oggi sentiamo il dovere e il piacere di circoscrivere. Giuliano non accetta, ed è il bello del suo libro, la schiavitù dei vecchi canoni, che rispecchiano sempre gli stessi caratteri impersonali, che impediscono di sapere come e quando e perché è barocco Pietro da Cortona e come e quando e perché anche Lanfranco, potrebbe essere barocco. Giuliano ha una gran voglia di dirlo, ma non lo dice esplicitamente: anche Velazquez e Rembrandt potrebbero essere accostati al barocco (è un problema che si pone più chiaramente con Rubens, per questione di cronologia). Briganti non dirà mai che sono barocchi, non aveva tutti i torti, sono grandissimi coprotagonisti con modi e temi propri. Ma se si convoca tra i pittori barocchi il Castiglione, che Briganti un poco trascura, si può poi pensare che non lo sia un minimo anche Rembrandt? Sono convinto che persino Bernini abbia guardato a Rembrandt. Non c'è niente di così vivo, fulminante e in qualche modo corrosivo nei ritratti di Rembrandt che non sia anche in quelli di Bernini: certo la caricatura cordiale di Bernini non è quella impietosa di Rembrandt, i disegni di Bernini non sono i magici scarabocchi dell'olandese, ma qualcosa li imparenta. Circolavano molte incisioni, pochissimi quadri, ma quanto bastava. Per Castiglione il rapporto con Rembrandt è indubbio, qualche volta sospettiamo in lui l'animo del falsario: anche nel suo caso *distingue frequenter* è la regola. Queste parole, suggerite dal libro di Briganti, vanno lette come consigli di lavoro, come invito a un comportamento ecologicamente corretto nei confronti della storia dell'arte, dove il *distingue frequenter* ha una utilità somma. Accertiamo sempre se le parole che usiamo sono funzionali o inducono ad incertezza, se ben definite e circoscritte portano a un significato comunicabile e non rendono ambiguo il nostro ragionamento; insomma consentono di "distinguere" in modo chiarificatore.

¹² V. Golzio, *Il Seicento e il Settecento*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1950.



1. Francis Haskell (Londra, 1928 - Oxford, 2000) © Archivio privato Francis Haskell.

FRANCIS HASKELL
*Patrons and Painters. A Study in the Relations between
Italian Art and Society in the Age of the Baroque*
1963

Tomaso Montanari

*Mecenati e pittori*¹ è «forse il libro che per la mia generazione ha costituito più di ogni altro un riferimento esemplare di metodo, e direi anche di moralità professionale»². La constatazione di Gianni Romano può valere anche per la generazione successiva, che è la mia: è un fatto che il primo libro di Francis Haskell continua ad essere attivo e influente, nonostante l'inevitabile superamento di molte delle informazioni che contiene, e in parte anche della struttura che lo informa. A oltre cinquant'anni dalla sua pubblicazione è possibile, dunque, affermare che esso non solo fa parte dei libri fondativi della moderna stagione di studi sul Barocco, ma appartiene all'assai più ristretta cerchia dei 'classici' della storiografia artistica del Novecento.

Nelle pagine che seguono vorrei provare a concentrarmi su tre questioni legate alla sua persistenza: mostrando perché *Mecenati e pittori* è un libro di storia dell'arte; di quale storia dell'arte si tratta; e in che modo esso può continuare ad alimentare gli studi sul Barocco.

Forse è il caso di ricordare che *Mecenati e pittori* è stato un libro, in Italia, 'sfortunato': e non mi riferisco ai pur rilevanti guai materiali (la tiratura della traduzione Sansoni del 1966³ fu decimata dall'alluvione di Firenze; quella della nuova traduzione Allemandi del 2000⁴ è stata falciata da un incendio), ma alla sua immediata ricezione culturale. Può sembrare un'affermazione in paradossale contrasto con la realtà (e anche con ciò che io stesso ho appena scritto), ma questa è rimasta fino alla fine la profonda convinzione di Haskell stesso, e credo che in fondo egli avesse ragione.

Quando il libro uscì, e ancor più quando fu tradotto in italiano, esso fu vissuto – in parte a torto, come vedremo, e in parte a ragione – come una sfida a Roberto Longhi, e alla sua affermata e potente scuola. Le domande che il libro si poneva, ed il fatto che una gran parte di esse riguardassero l'arte italiana del Seicento – creatura longhiana quant'altre mai – insospettirono e mal disposero molti dei custodi dell'ortodossia. D'altro canto, la parte dedicata alla Venezia del Settecento, e segnatamente la partecipe e caldissima esaltazione di Tiepolo, suscitarono l'entusiasmo degli storici dell'arte lagunari, che salutarono nel giovane inglese

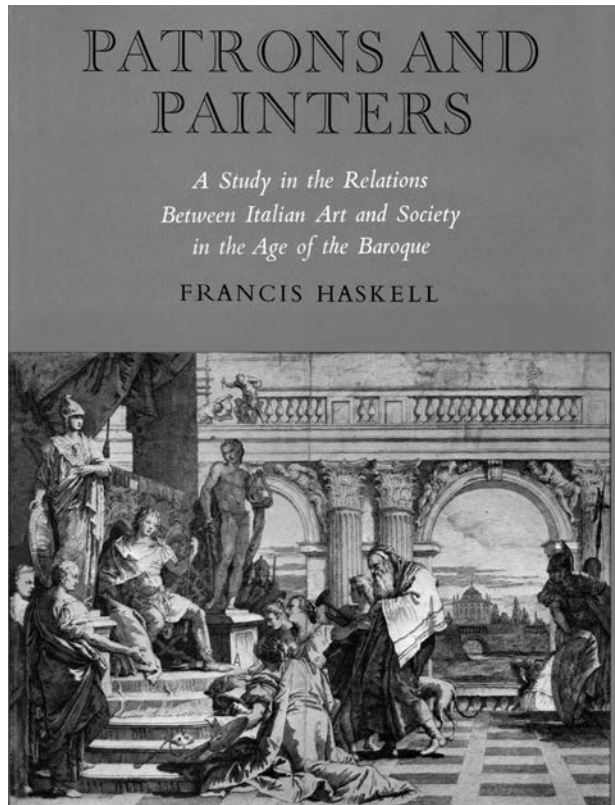
Questo testo conserva l'andamento seminariale del mio intervento del 2 febbraio 2016 all'Università di Roma Tre.

¹ F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of Baroque*, Chatto & Windus, London 1963.

² G. Romano, *Il militante inglese della qualità. Metodo e moralità dello storico: come 'usare' la lezione di Haskell*, in «Alias - il Manifesto», 23 dicembre 2000, pp. 2-3.

³ F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio su rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Sansoni, Firenze 1966.

⁴ F. Haskell, *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane dell'età barocca*, Allemandi, Torino 2000.



2a. F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963, prima edizione (tav. VIII).

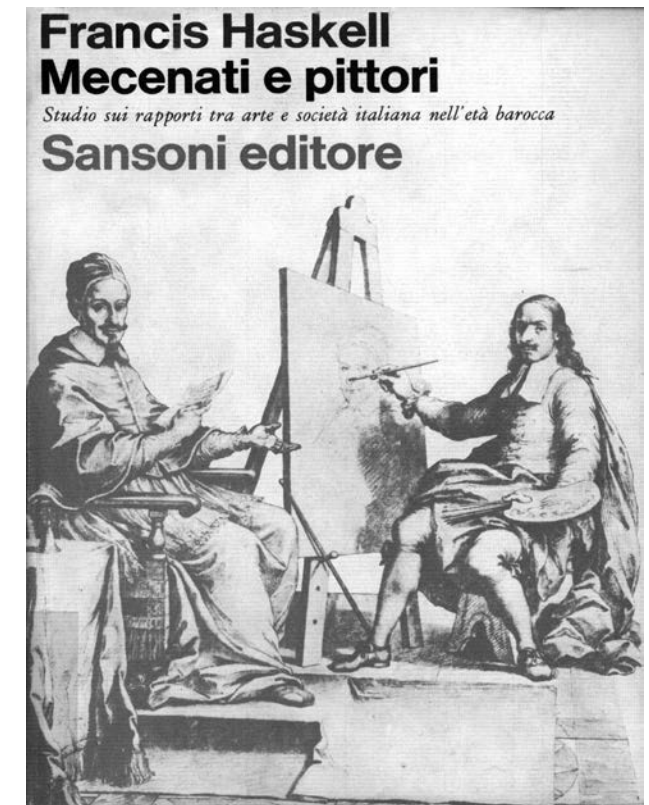
proprio il provvidenziale redentore dagli anatemi longhiani, e istituirono con lui legami che si sarebbero rivelati forse più fecondi sul lato umano che su quello scientifico.

Tutto questo contribuì a creare intorno al libro uno di quei singolari ed inestricabili intrecci tra alte ragioni ideali e contingenti ed effimeri rapporti personali che erano la passione di Haskell come storico, ma che dovevano deliziarlo assai meno nella vita.

In ogni caso, questo clima spiega alcune lacune che allo sguardo ingenuo dello storico dell'arte della mia generazione paiono a prima vista inspiegabili.

La più vistosa è forse l'assenza di una recensione di *Mecenati e pittori* firmata da Giovanni Previtali: una recensione che, alla luce dei rispettivi percorsi scientifici (ricordo che *La fortuna dei primitivi* è del 1964): – e, aggiungerei, anche alla luce dell'eccellente rapporto personale che si sviluppò in seguito – avrebbe ben potuto, e forse dovuto, esserci. Non meno singolare appare l'atteggiamento di Enrico Castelnuovo, che nel suo famoso e influente saggio *Per una storia sociale dell'arte*, apparso su «Paragone» tra 1976 e 1977 (e cioè con Longhi ormai morto da almeno sei anni) rivolge ad Haskell un omaggio di maniera, ma di fatto non discute *Mecenati e pittori*, limitandosi a presentarlo (riduttivamente è dir poco) come un'applicazione del metodo di Ernst Gombrich all'età barocca (un'analisi che Haskell riteneva incomprensibile).

2b. F. Haskell, *Mecenati e pittori: studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1966, prima edizione italiana.



È certo ripensando a queste difficoltà che Giovanni Romano riconosceva – in quella specie di pubblico *mea culpa*, recitato sul «Manifesto» ad un anno dalla scomparsa di Haskell, da cui ho tratto la citazione iniziale – che se molti degli storici dell'arte italiani erano stati con lui prodighi di abbracci, assai meno lo erano stati di un vero confronto intellettuale. Proprio al tempo del reticente saggio di Castelnuovo, tuttavia, Haskell riallacciò il dialogo con i colleghi italiani grazie ad una raccolta di recensioni e saggi pubblicati dalla SPES, la casa editrice di Paola Barocchi (ma l'idea si doveva a Carlo Del Bravo)⁵. Con la consueta franchezza, l'introduzione di quel libro riconosceva i problemi avuti con la vecchia generazione dei longhiani, ma alzava rischiosamente la posta evidenziando le difficoltà anche maggiori che gli impedivano di dialogare con soddisfazione con i più giovani apostoli dell'iconologia, o dello strutturalismo letterario, della psicologia o dell'antropologia applicate al figurativo: «Quando venni per la prima volta in Italia a studiare storia dell'arte ebbi l'impressione che la grande maggioranza dei colleghi più anziani fosse impegnata in problemi, un poco sterili, di attribuzione. Adesso, scorrendo la stampa specializzata italiana, ho l'impressione che la grande maggioranza dei colleghi più giovani sia perseguitata da una terminologia derivata da altre discipline che – a mio modo di vedere – poco hanno

⁵ F. Haskell, *Arte e linguaggio della politica, e altri saggi*, SPES, Firenze 1978.

a che fare con l'oggetto del loro studio, e non cerchi quasi mai di illuminare i problemi che dichiara di voler affrontare. Il mio interesse non è stato destato da nessuno di questi due atteggiamenti, e quindi è irragionevole pensare che il mio lavoro interessi agli altri»⁶. Il ribaltamento della situazione sembra giungere più tardi: è tra gli anni ottanta e gli anni novanta che Haskell diventa di gran moda. *Mecenati e pittori* viene ripubblicato in italiano nel 1985⁷: e questa volta la risposta è immediata, come se il ritardo italiano fosse stato nel frattempo colmato. Non era così: a guardar bene, infatti, l'ondata di studi italiani di storia del collezionismo e del mecenatismo presenta, nella maggior parte dei casi, solo una somiglianza molto superficiale – e, in ultima analisi, falsa – con il modello che dice di voler imitare. Il tratto dominante di questa stagione (che ora sembra sulla via dell'esaurimento) è stato il culto del documento d'archivio: che ha, di fatto, scalzato l'opera d'arte dal ruolo di oggetto ultimo e principale di studio. Una generazione di storici dell'arte sembrava quasi voler rinnegare la propria vocazione storica e la propria dedizione all'arte per convertirsi ad un cartismo fine a se stesso, e peraltro assai sbracato sul piano ecdotico. Come appare, invece, evidente a chiunque rilegga oggi *Mecenati e pittori*, come dichiara la prefazione alla sua ultima edizione e come Haskell stesso ha più volte ricordato, la ricerca d'archivio che sostiene l'appassionata narrazione storica del suo libro era guidata da criteri precisi, mirava a colmare lacune delle fonti a stampa (la cui estesissima lettura fu la vera base dell'opera), a confermare o a smentire ipotesi di lavoro, a completare la ricostruzione storica con un tassello mancante.

E, soprattutto, fonti e documenti per Haskell non erano un fine, un cimelio, un feticcio: ma un mezzo, uno strumento, una base su cui fondare un giudizio storico.

E qui veniamo al primo punto che vorrei toccare.

Mecenati e pittori è un libro di storia dell'arte: non di storia della critica d'arte, di storia del gusto, di storia del collezionismo o del mecenatismo. E nemmeno di storia sociale dell'arte. Occorre rammentarlo, oggi: mentre finiamo col credere che le risibili barriere dei settori scientifico-disciplinari della nominalistica burocrazia accademica italiana corrispondano a qualcosa di concreto. In un momento in cui l'ecumenica, ma incomunicante, convivenza di tanti modi di fare storia dell'arte spinge a definirsi 'iconologo' piuttosto che 'attribuzionista', 'documentarista' o 'storico della critica d'arte', o 'storico del collezionismo', Haskell insegnava ancora a fare *la* storia dell'arte: a prenderla tutta, a non parcellizzarla secondo aprioristiche e teoriche scelte di metodo, ma ad inseguire invece con coraggio, buon senso e duttilità le domande che le opere d'arte e la loro storia pongono con insistenza ineludibile. La riottosità che egli opponeva al tentativo di incasellarlo in qualche etichetta di facile consumo storiografico (come quella della pur gloriosa 'storia sociale dell'arte') traspare dalla disarmante semplicità con la quale diceva di se stesso (cito dal film-intervista che gli ha dedicato il Louvre): «Sono uno storico dell'arte, e scrivo libri sull'arte». Per Haskell questa rivendicazione significava distinguersi dagli archeologi (dagli antiquari, come diceva alludendo al saggio celebre di Momigliano), e si fondava sulla centralità del giudizio di qualità, assunto come metro ultimo del suo esercizio storiografico.

⁶ *Ivi*, p. VI.

⁷ F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società nell'età barocca*, seconda edizione aumentata, Sansoni, Firenze 1985.

Questa profonda convinzione emerge con rara esplicitzza nella introduzione alla seconda edizione di *Mecenati e pittori*, uscita nel 1971. Qui Haskell rispondeva ad una delle critiche principali che erano state mosse al libro: Ellis Waterhouse ne aveva messo in discussione l'architettura stessa, sostenendo che fosse un errore lasciare Roma per Venezia allorché il libro passava dal Sei al Settecento⁸. «Una critica indubbiamente di gran peso, e vi ho riflettuto con attenzione. Eppure, al postutto non la trovo convincente», rispondeva Haskell, perché «in ultima analisi si deva avanzare un giudizio di qualità»: e, su quel piano, la Roma del Settecento non reggeva il giudizio con Venezia⁹. Non si tratta, qua e ora, di difendere quella scelta (che io, d'altra parte, continuo a trovare tremendamente efficace), ma di sottolineare quale fosse il vero metro, il vero interesse, dell'Haskell di *Mecenati e pittori*.

Giova a provarlo l'accostamento con un altro testoaskelliano di quello stesso 1971: una recensione, apparsa sulla «New York Review of Books», ad un libro dello storico dell'architettura americano Donald Drew Egbert dedicato al rapporto tra l'arte e il radicalismo sociale. Con una schiettezza e una sicurezza di giudizio che invano si cercherebbero nelle (rarissime) recensioni italiane, Haskell giudica il libro «in fact unsatisfactory on virtually every count except as a very thorough compilation of facts»¹⁰: la ragione principale di questo epico fallimento è ravvisata nella decisione «to omit "explicit evaluations of artistic merit deriving from formal qualities of specific works," he threw out the central problem of his whole thesis. Expressed like this his formula sounds innocuous enough; in fact it leads Professor Egbert to be so reluctant to pass any judgment at all on either the ideas or the art under consideration that the issue of any kind of quality, formal or otherwise, is virtually ignored»¹¹. Per Haskell era, in effetti, inconcepibile un libro di uno storico dell'arte che non si cimentasse con la valutazione delle opere: anche se, naturalmente, il metro che egli utilizzava era sensibilmente diverso da quelli consueti alla maggior parte dei suoi colleghi.

Anche il suo libro più sbilanciato verso i vasti e complessi territori dell'erudizione storica e antiquaria (*History and its images*, 1993) non rinuncia a chiarirlo, fin dall'introduzione: «È vero che la frontiera tra arte e archeologia non è sempre chiara, ma è riconoscibile innanzitutto dal valore che viene attribuito al concetto di qualità. La discriminazione estetica deve essere il punto di partenza di qualunque seria discussione sulle arti, anche in un'indagine (come la presente) che non si propone come contributo alla storia dell'arte quale generalmente la concepiamo»¹².

Questa convinzione era profondamente radicata in Haskell: tanto da indurlo a correggere, quando poteva farlo, le inclinazioni dei giovani ammiratori che rischiavano di fraintendere la lezione di *Mecenati e pittori*. Per esempio: quando, nel 1998, egli lesse e corresse, in qualità di correlatore, la mia tesi di perfezionamento alla Scuola Normale di Pisa, egli mi scrisse: «[sul terzo capitolo] avrei solo due osservazioni da fare: non sono gravi, e forse non sarai d'accordo con me: 1), p. 22 "Per mettersi invece alla pari...". Questa frase suggerisce che la Regina [Cristina di Svezia] collezionava per ragioni di prestigio e per motivi

⁸ E. Waterhouse, *Painting in Rome in the Eighteenth Century*, in «Museum Studies», 6, 1971, pp. 7-21.

⁹ Haskell 1985, pp. 19-20.

¹⁰ F. Haskell, *From Courbet to Che*, in «The New York Review of Books», 7 gennaio 1971, p. 17.

¹¹ *Ivi*, p. 19.

¹² F. Haskell, *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, New Haven u.a. 1993, ed. it. *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Einaudi, Torino 1997, p. 7.

‘sociali’. So che ragionamenti di questo genere sono ormai molto diffusi, e in molti casi saranno anche giustificati. Ma mi sembra che tutta la tua tesi dimostra che Cristina, anche prima di raggiungere Roma aveva una vera passione per l’arte (a differenza di Luigi XIV e vari altri monarchi del ‘600) e queste due o tre righe per me suonano un po’ false». Inutile dire che aveva perfettamente ragione: ed è una lezione che cerco di non dimenticare.

Ci si può, dunque, legittimamente chiedere quanti degli studi ispirati – esplicitamente o meno – a *Mecenati e pittori* abbiano raccolto la sua sfida: quella di proporsi come proprio nucleo centrale di interesse ciò che Haskell definiva, con apparente ingenuità, la «passione per l’arte». Detto in altri termini, quanti di questi studi sono davvero di storia dell’arte, e quanti invece non potrebbero essere opera di storici economici o politici, o di sociologi del mercato dell’arte? Ma le obiezioni di Haskell erano anche più radicali: esse investivano non solo l’abbandono di una storia dell’arte, ma anche di una storia *tout court*: il descrittivismo quantitativistico degli studi sul collezionismo degli ultimi decenni è, infatti, così remoto da ogni forma di giudizio, da indurre a collocarli fuori dall’ambito storico. Una resa del senso critico che fa parte di un più grande tradimento, perché la fuga dalla storia è insieme causa e sintomo della rinuncia degli storici dell’arte a incidere sul mondo reale, e perfino su quello della conservazione del patrimonio culturale: «Le nostre indagini esegetiche, oggi così tagliate fuori dal più ampio contesto culturale che ci circonda, così isolate nel contesto dei nostri giornali eruditi e perfino dei magnifici musei, delle splendide mostre ove il pubblico accorre per accordarsi una pausa di riposo sottraendosi momentaneamente al ‘mondo reale’, un tempo esercitavano un influsso diretto sul mondo in questione, nell’ambito dell’arte contemporanea, della politica, della religione»¹³.

Nell’introduzione a quella che egli poté definire con amara certezza l’ultima edizione di *Mecenati e pittori*, Haskell racconta:

Tutte le domenica mattina un gruppetto di storici dell’arte e di turisti avventurosi vagava di buon’ora per la Galleria Farnese tenendo in mano *Baroque painting in Rome* di Ellis Waterhouse, un libro di aspetto modesto, ma pieno d’informazioni utili che era stato pubblicato nel 1937 (più o meno sulla falsariga delle Lists dei dipinti del Rinascimento di Berenson), e che era ancora l’unica guida generale in inglese disponibile sull’argomento: il fatto che in più di vent’anni non fosse stato ristampato fa capire quanto la domanda fosse scarsa. Dopo aver reso doveroso omaggio ad Annibale Carracci (un omaggio che ci pareva piuttosto rischioso dal momento che perfino Waterhouse, mai parco di elogi, riteneva che «la fantasia» di Carracci fosse «stata appannata dalle rovine del mondo classico che vedeva ovunque»), ci saremmo sparpagliati per Roma a seguire le tracce di pittori che andavano da Abbatini a Raffaele Vanni, dopo aver consultato l’indice per scoprire quali chiese e palazzi contenessero i maestri barocchi più esuberanti, e che dessero maggiori soddisfazioni. Una volta raggiunta la mèta, io restavo là a fissare la volta dipinta e le complesse pale d’altare, implorandole di dirmi perché mai avessero quell’aspetto. Immagino che capitò a tutti gli storici dell’arte di farsi domande del genere di fronte alle opere che studiano,

ma sospetto che le mie potessero essere un po’ diverse da quelle che si poneva la maggior parte dei miei colleghi. Le mie domande non concernevano tanto la data e la nazionalità dell’artista, quanto il carattere, lo stato sociale, la ricchezza, le idee politiche e le convinzioni religiose degli uomini che avevano commissionato l’opera. Forse che la presenza di relativamente poche figure stesse a indicare che il mecenate cercava di fare delle economie? Oppure un gran numero di figure suggeriva una sua ostentazione di vanità, oltreché di stravaganza e di prodigalità? La rassomiglianza tra gli affreschi che vedevo nella ‘mia’ chiesa e quelli di un’altra che avevo visto qualche giorno prima con un amico era frutto di una politica consapevole, o di un semplice caso? E il lunedì mattina sarei ritornato nelle biblioteche sperando di trovare qualcosa che potesse gettare nuova luce sugli scopi e sulle ambizioni di quei misteriosi mecenati che erano riusciti a infondere una così forte capacità creativa negli artisti che lavoravano per loro¹⁴.

Non potrebbe essere espresso più chiaramente il nesso tra guardare le opere e studiare nelle biblioteche: per quanto la via scelta per rispondere fosse del tutto originale, la domanda centrale continuava ad essere “perché le opere hanno questo aspetto”? Credo che, alla fine, Haskell fosse felice di sapere che *Mecenati e pittori*, ancor più che per aver aperto nuove strade (o riaperto antiche strade) alla storia dell’arte come disciplina accademica, rimaneva un libro importantissimo per aver indelebilmente allargato, acuito, approfondito la nostra capacità di guardare, di godere e di comprendere le opere contenute nelle chiese e nelle gallerie che egli aveva tanto amato.

L’esperienza concreta e quotidiana di quei primi anni romani segnò indelebilmente anche il modo di fare storia dell’arte di Haskell. Nella primavera del 1951 – raccontò poi il suo carissimo amico Sandro Marabottini – Luigi Salerno e Francis si trovarono a condividere il «modesto appartamento all’Aventino» che Marabottini aveva acquistato, ma che non riusciva a mantenere da solo, con lo stipendio da assistente volontario alla cattedra di storia dell’arte di Mario Salmi, alla Sapienza¹⁵. Così, rammentava Marabottini, «posso ben dire che monsignor Agucchi, il marchese Giustiniani, Cassiano dal Pozzo e talvolta persino i cardinali Francesco Barberini e Antonio giuniore abitassero con noi in Via Sant’Anselmo, piano seminterrato»¹⁶. E ancora: «Ricordo che Denis Mahon, dando un appuntamento a Luigi Salerno al Quirinale, aveva precisato che si sarebbero visti a Montecavallo, e più volte lo avevo sentito parlare di Ponte Milvio come di Ponte Molle».

Continuava Marabottini:

Io possedevo una lambretta, che avevo acquistata usata, ma ancora ben efficiente, e con Francis seduto un po’ precariamente sul sedile posteriore esploravamo la Tuscia, la Sabina, la Ciociaria a caccia dei nostri amati pittori, o meglio delle loro opere, per i più disparati committenti. Naturalmente anche la natura del Lazio ci affascinava, ma ricordo bene come la vedessimo allora attraverso precisi diaframmi cultural-figurativi: se seguivamo le

¹⁴ Haskell 2000, pp. 7-8.

¹⁵ A. Marabottini, *Francis Haskell: i primi anni romani*, in *Scritti in ricordo di Francis Haskell*, in «Saggi e memorie di storia dell’arte», 25, 2001, pp. 333-337 (333).

¹⁶ *Ibidem*.

¹³ F. Haskell, *Riscoperte nell’arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo* (1976), Edizioni di comunità, Milano 1982, p. 95.

larghe anse del Tevere, quella era la passeggiata di Poussin; il Soratte, alto e talvolta sulla vetta spolverato da candida neve, più che attraverso il filtro classico di Orazio, ci appariva come lo sfondo di un Dughet, e percorrendo gli ampi valloni che da Castel Giuliano discendono sino a Cerveteri, popolati di mandrie brade di cavalli e di bovini, noi camminavamo nelle profondità azzurrine e luminose delle tele di Claude Lorrain¹⁷.

Molto più tardi, citando Michelet, Haskell parlerà della sua idea di storia dell'arte come di una «resurrezione del passato»¹⁸; e, in questa concezione globale del recupero del tempo storico, l'esperienza personale, e direi perfino l'investimento emotivo individuale, erano fondamentali. Ora, ci si può chiedere quale rapporto avesse tutto questo con la storia dell'arte italiana: e segnatamente con quella longhiana¹⁹.

Mi pare interessante notare come Haskell fosse perfettamente consapevole di quanto dovessero alla matrice longhiana i modi di fare storia dell'arte dei suoi due principali interlocutori italiani degli anni ottanta e novanta: Paola Barocchi ed Enrico Castelnuovo. In quella stessa prefazione all'ultima edizione di *Mecenati e pittori* egli rammenta come gli articoli secenteschi di Longhi, «difficili da afferrare in italiano» quasi quanto quelli di Voss e di Hess in tedesco, fossero però «di gran lunga più stimolanti»²⁰. In una delle nostre ultime conversazioni (nei primissimi giorni del gennaio 2000) abbiamo parlato a lungo dell'importanza del magistero longhiano, e mi colpì trovare Francis entusiasta non certo del longhismo ridotto ad attribuzionismo, ma invece della salda ed appassionata visione storica che si incontra, per esempio, nella prolusione al corso del 1934 sui *Momenti della pittura bolognese*, con la sua fulminante lettura dei Carracci²¹, e soprattutto nelle *Proposte per una critica d'arte* del '50²² e nell'*Antologia critica caravaggesca* del '51²³: quel Longhi del primo «Paragone», insomma, da cui scaturirono subito esperienze fondamentali come il *Pietro da Cortona* di Briganti (1962) – che Haskell celebra nella nuova prefazione a *Mecenati e pittori* come «il più esaltante» fra tutti i libri sul Seicento usciti nella sua giovinezza, ricordando come riuscisse a procurarsene «le bozze prima che il volume fosse disponibile in libreria»²⁴ – ma anche come la *Fortuna dei primitivi* di Previtali (1964), e come le vaste indagini storico-testuali della Barocchi.

È interessante accostare alcune delle rare dichiarazioni programmatiche dei due storici. Si rilegga per esempio questo passaggio chiave delle longhiane *Proposte per una critica d'arte*: «Sta dunque il fatto che chi si cimenti nella restituzione del tempo di questa o

quella opera d'arte, vicina o remota che sia, trova alla fine che il metodo per ricomporre la indicibile molteplicità degli accenni più portanti non è né potrebbe essere in essenza diverso da quello, anch'esso critico, del romanzo storico ... l'impegno assunto dal Manzoni nel 1822: «Io faccio quello che posso per penetrarmi nello spirito del tempo che debbo scrivere, per vivere in esso», è buono anche per noi ... Questi i pregi di una critica d'arte che voglia *de ipso iure* convertirsi in istoria»²⁵. E si riascoltino ora alcune delle parole di Haskell nel film del Louvre: «La storia, la storia dell'arte sono sempre dei tentativi per capire come si viveva in passato ... quello che mi piace molto, veramente moltissimo, è una specie di ricostruzione del passato, il tentativo di capire com'era ... sia la storia dell'arte, sia ogni altro genere di storia, sono una specie di resurrezione del passato ... io sono profondamente convinto che il nostro attuale modo di percepire l'arte dipenda in parte da ciò che riusciamo a dissepellire dal passato in modo da riportarlo alla vita, per quanto possibile»²⁶.

Parlando, poi, della genesi di *Mecenati e pittori* Haskell rammenta ancora: «era con grande emozione che riscoprivo le vite di persone del tutto dimenticate ... e fu negli archivi, naturalmente, che provai l'indimenticabile brivido di scoprire un mondo nuovo, i cui abitanti erano abbastanza simili ai miei amici, colleghi, rivali e nemici tanto da poterli facilmente capire, eppure quel tanto diversi da apparire avvolti in un'aura di mistero»²⁷.

Ciò che vorrei suggerire è che un libro come *Mecenati e pittori*, tanto lontano dalla prosa longhiana e certo legato a ben diversi modelli, dialogava però perfettamente con il più genuino spirito storico professato da Longhi.

E non si trattava solo di senso della storia, ma anche di modelli narrativi: il riferimento longhiano al modello sommo del romanzo storico di Manzoni potrebbe sembrare lontano dall'empirismo antiletterario di Haskell, ma non è così, come si può comprendere grazie ad un passo illuminante dell'analisi che Carlo Ginzburg ha dedicato al metodo di Haskell:

L'eco della *Recherche* [di Marcel Proust] nell'opera di Francis andrebbe indagata analiticamente. (In margine vorrei ricordare che Francis, contrariamente ad un'immagine diffusa, non era un empirista. È vero che gli piaceva bucare i palloni gonfiati dell'ideologia con lo spillo dei dati di fatto, come ha ricordato Jon Whiteley nel suo bell'intervento. Ma gli storici che Francis indicò come modelli – Burckhardt, Warburg, Huizinga – non erano empiristi). Si tratta naturalmente di un'eco trasposta. La formazione culturale di Francis era troppo profondamente inglese per non dare un peso fondamentale alla ricostruzione biografica: basti pensare al saggio su Sommariva, o a quello sul barone d'Hancarville. La diffidenza per le leggi generali, buone per tutti gli usi, si accompagnava, nella prefazione a *Patrons and Painters*, alla disponibilità di accettare, di volta in volta, «la connessione tra fatti stilistici e condizioni economiche e politiche ... la logica interna dello sviluppo artistico, il capriccio individuale o l'azione del caso». ... Ma sospetto che gli echi, trasposti, della *Recherche* nell'opera di Francis siano molti, e importanti»²⁸.

²⁵ Longhi 1950, cit., p. 19.

²⁶ *Le interviste-autoritratto del Louvre. I grandi storici dell'arte: Francis Haskell* 1993, pp. 5-6.

²⁷ Haskell 2000, p. 8.

²⁸ C. Ginzburg, *Tradurre se stessi, in Scritti in ricordo di Francis Haskell* 2001, pp. 313-315.

¹⁷ Ivi, pp. 333-334.

¹⁸ Si veda la trascrizione allegata al film *Le interviste-autoritratto del Louvre. I grandi storici dell'arte: Francis Haskell*, Torino 1993, pp. 5-6.

¹⁹ Riprendo qua alcuni passaggi di T. Montanari, *Ultimi incontri alla Scuola Normale di Pisa*, in *Scritti in ricordo di Francis Haskell* 2001, pp. 345-349.

²⁰ Haskell 2000, p. 8.

²¹ R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese* [1934], in Idem, *Opere complete*, VI, *Lavori in Valpadana*, Firenze 1973, pp. 189-205.

²² R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone», I, 1, 1950, pp. 5-19; poi in Idem, *Opere complete*, XIII, *Critica d'arte e buongoverno*, Firenze 1985, pp. 9-20.

²³ R. Longhi, *Alcuni pezzi rari nell'Antologia della critica caravaggesca*, in «Paragone», II, 17, 1951, pp. 44-62; 19, 1951, pp. 61-63; 21, 1951, pp. 43-56; 23, 1951, pp. 28-53, poi in Idem, *Opere complete*, XI, *Studi caravaggeschi*, tomo II, Firenze 2000, pp. 31-78.

²⁴ Haskell 2000, p. 8.

A mia volta sospetto che le assonanze tra la tessitura storica dell'Haskell di *Mecenati e pittori* e quella che praticava il Longhi degli anni cinquanta siano molto profonde. E, anzi, credo che un'ulteriore analogia tra i due sia rintracciabile in qualcosa di più importante e viscerale – cioè nella pulsione primaria, se così posso dire, a fare storia dell'arte, ad essere storici dell'arte. Essa consisteva per entrambi nella vitale necessità di un rapporto intimo, dinamico e individuale con le opere d'arte: un rapporto che rimanesse in continua tensione storica e che mettesse le emozioni e le suggestioni legate al presente in perpetuo corto circuito con una meticolosa e quasi fanatica ricostruzione dei rapporti originali che legavano l'opera alle altre opere d'arte, ai loro autori, agli altri artisti, ai committenti o agli storici. Questo è naturalmente notissimo per quanto riguarda Longhi, che giunse, per esempio, al recupero filologico dell'opera di Caravaggio attraverso una serie di spericolate e stimolanti letture analogiche che risalivano da Boccioni a Manet a Bronzino: letture forzate quanto vitali, in un continuo e rischioso andirivieni tra ritorno del passato e sensibilità del presente. Ma anche se Haskell non amava le ricorrenti frasi in cui Longhi parlava di un artista che ne anticipa un altro, tuttavia confessava che il suo personale rapporto con le opere non era meno altalenante e rischioso: «La storia dell'arte non dovrebbe mai diventare 'antiquaria', dobbiamo conservare vivi e funzionanti i nostri rapporti con gli antichi maestri, anche se in ultima analisi per riuscirci, dobbiamo forzarli. E questo è un dilemma che io non sono stato certo capace di risolvere»²⁹.

In conclusione, vorrei sottolineare la feconda attualità di *Mecenati e pittori*: vorrei, cioè, provare a spiegare come questo libro continui, nel 2016, ad influenzare e ad alimentare la ricerca di storici dell'arte come me: storici dell'arte nati circa una decina d'anni dopo che esso era stato pubblicato. Farò un esempio personale.

Il mio ultimo libro (*La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*³⁰) racchiude i risultati di una ricerca ventennale: una ricerca che era iniziata a stretto contatto con Haskell e che si è conclusa continuando a dialogare con i suoi libri.

Per farlo, ho scelto la strada diametralmente opposta a quella imboccata dalla maggioranza degli 'haskelliani': non la descrizione eulogica del ruolo positivo dei mecenati, ma invece l'analisi dell'attrito tra questi ultimi e gli artisti. Non mancano, in *Mecenati e pittori*, gli spunti per una simile 'controstoria' del mecenatismo dell'età barocca: a partire da quelli che si trovano nella conclusione del libro, un testo breve, densissimo e particolarmente sofferto, che Haskell aggiunse solo a causa delle insistenze del suo caro amico Ben Nicholson³¹. Qui, tirando le somme della sua ricerca, Francis lamenta la mancanza degli «equivalenti italiani di Velázquez, Rembrandt, Vermeer, Le Nain, La Tour, Poussin, Watteau o Chardin, tutti pittori che espressero una visione privata e personale, lontanissima dai capolavori pubblici dei più grandi italiani [...] Bernini, Pietro da Cortona, Tiepolo»³², e

constata come, nella Penisola, «un modo fresco e originale di vedere la vita resta soffocato dalle esigenze pressanti della società»³³, e come «la pittura borghese tipica dell'Inghilterra e della Francia, in Italia non avesse vere radici»³⁴. È soprattutto l'idea di un condizionamento sociale che «soffoca» l'artista quello che ho cercato di sviluppare occupandomi dell'artista apparentemente più a proprio agio con i suoi augusti mecenati: Bernini, appunto. Per Haskell, «Bernini fu il genio dell'epoca ... [e] non si possono immaginare rapporti più fruttuosi tra un artista e i suoi mecenati»³⁵:

Maffeo dovette rassegnarsi ad attendere il suo momento, accontentandosi di scrivere in latino acuti epigrammi moraleggianti sul gruppo di Apollo e Dafne, e di reggere lo specchio all'artista perché questi potesse dare al David i propri lineamenti. Nel frattempo egli doveva già prevedere che, una volta venuto il suo momento, avrebbe consentito allo scultore di esprimere il suo talento in maniera ben più spettacolare che non in queste opere certamente piacevoli, ma tutto sommato minori. Quel momento venne nel 1623. Il 6 agosto, dopo un burrascoso conclave, Maffeo Barberini coronò le proprie ambizioni e fu eletto papa, assumendo il nome di Urbano VIII³⁶.

Una perfetta storia d'amore, dunque: nella cui celebrazione, tuttavia, Haskell insinuò il dubbio, capitale e fecondo, che l'«espressione più pura del genio di Bernini» si registri proprio quando egli può essere «finalmente libero dai consigli di un committente»³⁷. Ecco dunque affiorare la questione che ho affrontato nel mio libro: la libertà di Bernini, il suo attrito – se non ancora il conflitto – con la società del suo tempo.

Credo che proprio da qui – da uno smontaggio delle ragioni di *Mecenati e pittori* e da una loro verifica – possa nascere ancora moltissima buona ricerca, che ci conduca ad un giudizio rinnovato, e forse anche profondamente diverso, sui rapporti tra arte e società nel Sei e nel Settecento italiani. Ed è proprio così che Francis Haskell – il quale trovava difficile farsi delle opinioni in astratto, «come se fossero disgiunte da individui e situazioni particolari»³⁸ – continua a partecipare all'avanzamento della conoscenza, al quotidiano rinnovamento della storia dell'arte.

²⁹ Haskell 1978, p. VII.

³⁰ T. Montanari, *La libertà di Bernini. La sovranità dell'artista e le regole del potere*, Einaudi, Torino 2016.

³¹ N. Penny, *Francis Haskell* (2000), in *Obituaries, 37 epitaffi di storici dell'arte del Novecento*, a cura di S. Ginzburg, Electa, Milano 2008, pp. 219-224 (223): «Francis aveva una profonda avversione per le generalizzazioni (le generalizzazioni brillanti ancorché attentamente puntuali poste a chiusura di *Patrons and Painters* vennero aggiunte per ordine del suo carissimo amico Benedict Nicolson)».

³² Haskell 2000, p. 383.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ivi*, p. 384.

³⁵ *Ivi*, p. 68.

³⁶ Haskell 2000, p. 49.

³⁷ *Ivi*, p. 120.

³⁸ F. Haskell, *Le metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo* (1987), Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. X.



1. Giulio Carlo Argan (Torino, 1909 - Roma, 1992) © Archivio privato Giulio Carlo Argan.

GIULIO CARLO ARGAN *L'Europa delle capitali* 1964

Stefania Ventra

L'Europa delle capitali viene pubblicato, contemporaneamente in edizione italiana, francese, inglese e tedesca¹, nel 1964 per i tipi di Albert Skira, ideatore della collana *Arte Idee Storia*, concepita come un insieme di volumi dedicati alla storia, alla storia del pensiero e alla storia delle arti figurative di diverse epoche. Si tratta di un progetto di respiro europeo in cui vengono coinvolti studiosi di altissimo spessore come André Chastel, che con *La crise de la Renaissance* del 1968 si occupa del periodo tra il 1520 e il 1600, o Jean Starobinski, che analizza, con *La scoperta della libertà* del 1965, il periodo 1700-1789. A Giulio Carlo Argan è affidata la trattazione della cronologia 1600-1700 e non è certo casuale che la scelta per pubblicare in una collana così concepita sia ricaduta non su uno storico dell'arte filologo, ma su un umanista che ha fatto della storia dell'arte l'oggetto specifico della propria speculazione. Rispondendo perfettamente alle aspettative dell'editore, Argan dà infatti vita a «un libro di idee», come lo definisce Maurizio Fagiolo nella prima recensione al volume², o, come scrive Claudio Gamba nell'introduzione alla riedizione del 2004, a una storia «dello studio delle possibili relazioni tra le cose che costituiscono la storia dell'arte e le idee che costituiscono la storia del pensiero»³.

Questo libro e le ragioni per cui esso merita, come credo, di far parte di questa selezione di testi considerati «fondativi» per gli studi sul Seicento, vanno considerati tenendo conto del fatto che la costruzione del volume contiene, per certi versi riassunti e per altri argomentati, concetti che afferiscono a raggiungimenti del pensiero dell'autore databili almeno al decennio precedente. Nel 1952 esce la monografia dedicata a Francesco Borromini⁴, che ha come precedenti gli importanti lavori di Antonio Muñoz, il quale tra gli anni Dieci e gli anni Trenta aveva dedicato diversi scritti all'architetto⁵, e l'allora fondamentale monografia di Eberhard Hempel, pubblicata

Ringrazio Michela di Macco e Claudio Gamba per il generoso scambio che ha accompagnato l'elaborazione di queste riflessioni e Giovanna Capitelli e Orietta Rossi Pinelli per i preziosi commenti a margine del seminario. Grazie a Paola Argan per avere autorizzato la pubblicazione della fotografia conservata nell'archivio privato di Giulio Carlo Argan.

¹ *L'Europa delle capitali: 1600-1700*, Skira, Genève 1964; *L'Europe des Capitales: 1600-1700*; *The Europe of the Capitals: 1600-1700*; *Das Europa der Hauptstädte: 1600-1700*. Tutte le traduzioni escono in edizione Skira. Nel 1989 Rizzoli pubblica a New York in un volume autonomo la prima parte del libro, intitolandolo *The Baroque Age*.

² M. Fagiolo Dell'Arco, *La difesa del barocco. L'ultimo libro di Argan*, in «Roma», 24 dicembre 1964, p. 3. Cit. in C. Gamba, *Argan, il barocco e l'Europa delle capitali*, in G.C. Argan, *L'Europa delle Capitali 1600-1700*, Skira Editore, Milano 2004, pp. 9-29 (24).

³ *Ivi*, p. 9.

⁴ G.C. Argan, *Borromini*, Mondadori, Milano 1952.

⁵ A. Muñoz, *La formazione artistica del Borromini*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», 19, 1919, vol. I, pp. 103-117; Idem, *Francesco Borromini: 30 riproduzioni con testo e catalogo*, Soc. Ed. della Biblioteca d'Arte Illustrata, Roma 1921; Idem, *Francesco Borromini nei lavori della Fabbrica di San Pietro*, in *Scritti in onore di Bartolomeo Nogara*, Città del Vaticano 1937, pp. 317-324.



2. G.C. Argan, *L'Europa delle capitali*, Genève 1964, prima edizione (tav. IX).

a Vienna nel 1924 e tradotta in italiano con prefazione di Corrado Ricci poco dopo⁶. Questi lavori di ricostruzione filologica e di ricognizione archivistica sull'opera dell'artista e sulla sua partecipazione ai grandi cantieri del Seicento romano – da San Pietro a Palazzo Barberini –, continuamente citati da Argan, costituiscono il bacino dal quale lo studioso, secondo un procedimento che lo caratterizza, attinge i dati utili alla costruzione di una chiave di lettura dell'universale attraverso il particolare, incamminandosi sulla via dell'individuazione dei principi ordinatori della cultura artistica del Seicento romano attraverso la trattazione monografica. Come è sua prassi, Argan dà vita ad un discorso che procede per opposizioni dialettiche, considerando Borromini in parallelo con Caravaggio – per lui i due grandi rivoluzionari del secolo, imprescindibili anche per comprendere, per divergenza, la cultura dominante (e si avverte qui l'eco degli studi marxisti che tanto coinvolgono lo studioso in questo periodo) – e questa coppia in opposizione a quella composta da Annibale Carracci e Bernini, cui Argan attribuisce un linguaggio «classicista», cioè caratterizzato da una funzione idealizzante del disegno, da una dichiarata assunzione dei modelli

antichi come riferimenti e dall'aderenza al naturale. La rivoluzione messa in atto da Caravaggio prima e da Borromini poi, nei rispettivi campi di azione, vale a dire la pittura e l'architettura – e anche il fatto che Argan ne tratti insieme è significativo – consiste soprattutto nell'aver compromesso definitivamente il rapporto di subalternità tra «teoria» e «pratica» valido fino al Cinquecento: «quando si neghi il valore della teoria o del disegno, come ugualmente la negano il Caravaggio e il Borromini, e tutta l'arte si fondi sul valore o sull'impegno della prassi, questa assume necessariamente la qualità e il prestigio ideale ch'erano della teoria»⁷. Nella libertà con cui guarda e attinge alla storia, nella trasposizione di elementi funzionali in elementi di ornato e viceversa, nell'utilizzo di materiali umili che si impreciosiscono grazie al virtuosismo tecnico, nella ricerca di un «bello» alternativo – e non, come Caravaggio, nell'esibizione di un «brutto polemico», ma invece, come Caravaggio, nell'utilizzo del «luminismo» per creare forme – sta per Argan la rivoluzione di Borromini, per cui la tecnica non è «più considerata come mezzo pratico, ma come condizione ideale dell'espressione artistica»⁸. La messa a punto del concetto di evoluzione della «tecnica» nel Seicento da arte meccanica ad arte liberale è l'approdo fondamentale della monografia su Borromini, che costituirà uno dei punti saldi intorno ai quali sarà costruito il ragionamento ne *L'Europa delle capitali*. Questo esito va necessariamente messo in relazione con quanto accadeva dal punto di vista tecnico e artistico negli anni Cinquanta in Italia e con le speculazioni di Argan sul rapporto tra artigianato e industria, tra creazione artistica e design, dunque con il *Walter Gropius e la Bauhaus* del 1951⁹, un libro dedicato a un uomo, Gropius appunto, nella cui storia «è impossibile [...] separare il momento teorico dal momento creativo o dal momento pedagogico»¹⁰ e a quell'architettura che «agendo e sviluppandosi nel vivo della società e partecipando del suo divenire, concorrerà a determinarla»¹¹. Le speculazioni sul barocco attengono quindi a quella visione tanto sincretica di produzione artistica e società che porterà lo studioso torinese, proprio all'inizio degli anni Sessanta, a teorizzare, a partire dalla riflessione sul concetto husserliano di «crisi», la «morte dell'arte»¹². Nell'opera di Argan i problemi del passato vengono sempre guardati come problemi del presente, come egli stesso enuncerà a chiare lettere nel saggio programmatico *La storia dell'arte* che introdurrà nel gennaio 1969 il primo numero dell'omonima rivista da lui fondata¹³. L'ineludibile congruenza tra lo storico e il critico militante è di fatto la chiave di lettura per antonomasia dell'opera di Argan, uomo del proprio tempo che agisce nel proprio tempo e secondo la propria cultura¹⁴. Un tempo per quanto riguarda le più giovani generazioni di oggi abbastanza lontano da poter essere valutato in prospettiva storica.

⁷ Argan 1952, ed. 1996, p. 37.

⁸ *Ivi*, p. 57.

⁹ G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Giulio Einaudi editore, Torino 1951. Si veda M. Biraghi, *Valore di un libro*, in G.C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 2010, pp. VII-XXV.

¹⁰ Argan 1951, ed. 2010, p. 12.

¹¹ *Ivi*, p. 13.

¹² Si veda per questo aspetto G.C. Argan, *Progetto e oggetto. Scritti sul design*, a cura di C. Gamba, Medusa 2003 e qui C. Gamba, *L'uomo, il tempo, il progetto, l'oggetto. Appunti su Argan e il design*, pp. 11-30. Si veda poi da ultimo S. Bordini, *Giulio Carlo Argan: arte e tecnica*, in *Giulio Carlo Argan intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. Gamba, Electa, Milano 2012, pp. 312-316.

¹³ G.C. Argan, *La storia dell'arte*, in «Storia dell'arte», 1, 1969, pp. 5-36.

¹⁴ Per questo aspetto si vedano almeno l'introduzione di C. Gamba in G.C. Argan, *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere. Scritti militanti e rari (1930-1942)*, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2009, pp. 5-35 e S. Pinto, *Argan e la contemporaneità*, in *Giulio Carlo Argan* 2012, pp. 90-96.

⁶ E. Hempel, *Francesco Borromini*, Schroll, Wien 1924, trad. it. Societa Editrice d'Arte illustrate, Roma s.d.

Nel 1954 Argan partecipa al III Congresso Internazionale di Studi Umanistici con una relazione intitolata *La "Rettorica" e l'arte barocca*¹⁵. Al simposio, dedicato al tema «Retorica e Barocco» e curato da Enrico Castelli, prendono parte, tra gli altri, André Chastel, Victor Tapié, Luciano Anceschi, Gillo Dorfles: storici della filosofia e storici dell'arte chiamati a confrontarsi su «un tema di attualità sconcertante»¹⁶, come scrive Castelli nell'introduzione agli atti pubblicati l'anno successivo. Alla metà degli anni Cinquanta infatti la «questione del barocco», almeno per l'Italia, stava ancora tutta nella ormai avvertita e diffusa esigenza di una riconsiderazione della produzione artistica del periodo e il problema concreto risiedeva nell'individuazione di una strada teorica attraverso cui attuare questa rivalutazione. Nel 1929 l'autorevole e granitica trattazione di Benedetto Croce, che aveva definito, come è noto, il barocco «una sorta di brutto artistico» che «come tale, non è niente di artistico ma anzi, al contrario, qualcosa di diverso dall'arte» aveva invitato a selezionare, nella produzione artistica del Seicento, gli episodi «non barocchi», isolandoli come esempi di buona produzione stagliati su una moda imperante decadente¹⁷. La successiva speculazione critica italiana, tra cui lo stesso Argan giovanissimo, era stata fortemente condizionata dagli orientamenti del filosofo napoletano¹⁸ e aveva affrontato per lo più il Seicento attraverso lo studio e la valorizzazione di singoli episodi, dando vita a quei frammentari recuperi citati da Rudolf Wittkower nella sua introduzione a *Art and Architecture in Italy*, del 1958, dove l'autore sottolineava la quasi totale assenza di studi moderni sulla scultura e l'architettura del XVII secolo, lacuna a suo parere celata «dalla gran massa di pregevoli ricerche eseguite durante gli ultimi quarant'anni nel campo della pittura barocca italiana»¹⁹. Proprio grazie a queste ricerche, fiorite in quella generazione di giovani studiosi che negli anni Trenta aveva avvertito l'esigenza di riformare il crocianesimo dal suo interno, si percepisce alla metà del secolo la possibilità di provare a ricostruire la cultura figurativa del Seicento in una prospettiva unitaria. Una generazione per cui certamente ha avuto un ruolo di guida Roberto Longhi, il quale non a caso aveva intrattenuto precoci rapporti di stima con Hermann Voss, di cui dichiarava di apprezzare la novità degli argomenti e la ricchezza delle soluzioni e delle motivazioni²⁰. Lo stesso Argan, nonostante le note successive divergenze, avrebbe riconosciuto ancora in tarda età al «paziente e geniale lavoro filologico di ricostruzione del tessuto storico della pittura del Seicento» di Longhi nel riportare alla luce artisti e opere un vero e proprio ruolo di compensazione rispetto alla scomunica crociana²¹. Una scomunica che naturalmente coincideva in Croce con la condanna morale del periodo storico di cui si trova ancora una pur labile traccia perfino nella straordinaria impalcatura dell'illuminante *Pietro da Cortona* di Giuliano Briganti²², nella

cui introduzione l'autore si fa sfuggire una considerazione generalizzante: «I tempi erano quelli che erano, non certo i più felici della cultura e del costume italiano, e Pietro non vi si oppose [...] secondando le inclinazioni psicologiche e le storture mentali del secolo»²³. La difesa della civiltà figurativa del Seicento, operata da Briganti più di altri, non implicava dunque la riabilitazione della cultura generale del periodo.

La via tracciata da Argan per varcare i confini di questa censura, avanzata nell'intervento del 1954, prevede un ulteriore passo avanti nella messa a fuoco dell'influenza del pensiero aristotelico sulla cultura secentesca. Se, infatti, tale relazione era già stata evidenziata e studiata, ad esempio da Denis Mahon²⁴, in rapporto alla *Poetica* di Aristotele, rimaneva ancora da indagare l'influenza della *Rettorica*, di un testo cioè non di argomento estetico, bensì dedicato al valore della persuasione e alla sua tecnica. L'arte del Seicento, in opposizione a quella del secolo precedente, non mira più a suscitare ammirazione per la sua bellezza, sostiene Argan, ma ha come fine una reazione sentimentale nello spettatore, del quale necessariamente conosce e prevede le potenzialità emotive, che possono essere lette come caratteri della società di cui lo spettatore fa parte. Così procedendo, Argan attribuisce una nuova funzione alla produzione artistica e un nuovo ruolo all'artista stesso. L'arte diventa un metodo, un tipo di comunicazione, più precisamente una tecnica di persuasione. Approdando all'identificazione tra arte e tecnica in senso fenomenologico – quindi anticrociano –, un'identificazione già presente, come si è detto, nella monografia su Borromini, e formulando la tesi per cui la tecnica è un metodo e come tale non ha un soggetto proprio, ma si applica a tutti i soggetti, Argan giunge a svincolare la produzione artistica del barocco dall'identificazione con la propaganda cattolica e gesuita in particolare, un'identificazione a queste date vivissima²⁵. Non a caso, esemplifica Argan, una forma tipica del barocco è il *trompe-l'oeil*, evidentemente un esercizio di persuasione senza soggetto. Il porsi dell'arte come persuasione secondo la via tracciata da Aristotele, per Argan, non era dipeso dalle grandi ideologie religiose, quanto dal nuovo modo di vivere la vita sociale da parte degli uomini del Seicento e non a caso, sottolinea l'autore, per Aristotele la «rettorica» è «rampolla della politica». Per suffragare questa tesi, Argan rivolge ad esempio la sua attenzione all'architettura, che nel Seicento non è più affiancamento di singoli progetti, ma insieme di rapporti. La civiltà moderna non vedeva più alla base del sistema urbanistico la casa o il palazzo, ma la strada o la piazza, in ultima analisi: la città. Proprio l'architettura, dallo studio della quale era prevalentemente scaturito negli studi internazionali l'interesse per il barocco, diventava centrale nel discorso di Argan che operava in tal senso una cesura priva di sfumature tra l'urbanistica cinquecentesca e quella del secolo «moderno», il Seicento. È nell'individuazione dell'arte come arte per la città, dell'urbanistica come esito della progettazione persuasiva, che Argan legge l'arte del Seicento come arte europea, cosmopolita e appunto «delle capitali», influenzato certamente dal testo di Lewis Mumford *The Culture of Cities*, del 1938, in cui lo storico americano aveva analizzato l'architettura e l'urbanistica come esiti della trasformazione delle condizioni socio-politiche europee, in un rapporto però di causa-effetto che non coincide con il pensiero di Argan²⁶.

²³ Ivi, ed. cons. 1982, p. 14.

²⁴ Argan recensisce nel 1950 il celeberrimo *Studies in Seicento Art and Theory* (sul quale si veda il contributo di Andrea Bacchi in questo stesso volume) occupandosi in particolare della messa a fuoco di Guercino: G.C. Argan, *Guercino and Art Theory*, in «The Burlington Magazine», 564, 1950, pp. 86-87.

²⁵ Si veda a tal proposito *Retorica e barocco* 1955, passim.

²⁶ L. Mumford, *The Culture of Cities*, Harcourt, Brace and Co, New York 1938.

¹⁵ G.C. Argan, *La "Rettorica" e l'arte barocca*, in *Retorica e barocco. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Umanistici* (Venezia, 15-18 giugno 1954) a cura di E. Castelli, Bocca, Roma 1955, pp. 9-14. Il testo è stato riedito in *Idem, Studi e note dal Bramante al Canova*, Bulzoni, Roma 1970, pp. 167-176.

¹⁶ Ivi, E. Castelli, *Barocco e persuasione. Discorso inaugurale*, pp. 5-7 (7).

¹⁷ B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari 1929, in partic. p. 24.

¹⁸ B. Contardi, *Il concetto di persuasione come fondamento della tecnica figurativa barocca*, in *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan*, a cura di S. Macchioni, Multigrafica Ed., Laterza e figli, Roma 1985, pp. 101-107 (101).

¹⁹ R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Penguin Books Ed, Harmondsworth, Middlesex 1958; ed. it. cons. Einaudi, Torino 1993, p. 23. Si veda su questo testo lo scritto di Giovanna Capitelli in questa raccolta.

²⁰ R. Longhi, *Hermann Voss e la pittura italiana*, in *Hommage à Hermann Voss*, a cura di V. Bloch, E. Gerhard, Impr. Strasbourg, Strasbourg 1966, pp. 17-25. Sul contributo di Voss alla riscoperta del «barocco» si veda in questo volume lo scritto di Valeria Di Giuseppe Di Paolo.

²¹ G.C. Argan, *Prefazione*, in *Idem, Immagine e Persuasione. Saggi sul barocco*, Feltrinelli, Milano 1986, p. [VII].

²² G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Sansoni, Firenze 1962.

Il saggio del 1955 si conclude con una tesi precisa: intendendo positivamente la «rettorica», considerandola, come era originariamente in Aristotele, una tecnica della persuasione e non più una degradazione della poesia, come era invece per Croce, ci si munisce di uno strumento per una rilettura del barocco e del suo contributo al formarsi della cultura moderna. Alla formulazione di questa tesi concorrono certamente la metabolizzazione de *Letica protestante e lo spirito del capitalismo* di Max Weber da un lato e le teorie marxiste dall'altro. Due fonti che proprio nella loro viva contraddizione per l'antitetica considerazione del rapporto di influenza tra struttura sociale e cultura influenzano il pensiero critico di Argan su questo aspetto, segnandone il percorso di emancipazione dall'eredità idealista²⁷.

In questo scritto sono già chiari e sufficientemente argomentati due dei punti-chiave dell'ossatura de *L'Europa delle Capitali* e del pensiero di Argan sul barocco: la «rettorica» come strumento di persuasione e come chiave di lettura per la cultura figurativa del Seicento e l'interpretazione dell'arte «barocca» come arte per la città.

La messa in campo della «rettorica» è un fatto assolutamente fondante per gli studi successivi, che arriva fino alle più recenti trattazioni di Marc Fumaroli²⁸. Un importante riconoscimento all'importanza di questa proposta giunge pochi anni dopo proprio da Wittkower, che nella sua introduzione al già citato *Art and Architecture in Italy* si riferisce allo «scritto illuminante» in cui Argan ha «giustamente messo in rilievo il forte influsso della *Retorica* di Aristotele sulla procedura barocca»²⁹, ad ulteriore riprova del fatto che è a questi scritti e a queste date che bisogna fare riferimento per analizzare e comprendere davvero la portata del contributo dello studioso torinese. Lo stesso Irving Lavin, in un recente scritto, ha testimoniato come il saggio di Argan – diffuso anche grazie proprio alla citazione di Wittkower – sia stato fondamentale per la propria generazione e per i propri studi su Bernini e, di più, come abbia presentato la prima moderna proposta alternativa allo schema purovisibilista di Heinrich Wölfflin che non giustificasse l'arte con ragioni totalmente esterne ad essa (come ad esempio, appunto, il legame causale con la propaganda cattolica)³⁰. È importante sottolineare infatti che se nella costruzione di Argan l'opera d'arte certo non può essere letta al di fuori del tessuto culturale, sociale e politico del tempo che l'ha prodotta, non ne è mai effetto, riflesso o registrazione, al contrario ne è protagonista creatrice. In questo va segnalato il precedente di Emile Mâle che, nel 1932, aveva sostenuto che la Chiesa nel Seicento non avesse inventato l'arte moderna, ma l'avesse adottata³¹. La via tracciata da Argan giunge fino ai nostri giorni, rievocata da Tomaso Montanari che nel suo *Il Barocco* cita lo studioso torinese proprio a proposito del preponderante ruolo pubblico della cultura figurativa nel Seicento³².

L'arte barocca, quindi, come arte per la città e da qui la consequenziale scelta di trattare la storia dell'arte del Seicento commissionata da Skira come storia dell'arte dell'Europa delle

capitali, contrapposta alla medievale Europa delle cattedrali³³, a sancire la definizione di una nuova modernità che parte proprio dal Seicento, la cui maggiore creazione politica è, per Argan, lo stato nazionale, che ha per tipica espressione di governo la monarchia assoluta e in cui la forma della capitale diventa un mezzo espressivo della propaganda politica – e per Roma, che ne è il modello, religiosa – e come tale va letta secondo le figure «rettoriche». Il pensiero dello studioso era infatti ormai approdato alla concezione della storia dell'arte come storia della città, un'identificazione esplicitata nel saggio del 1963 *La città come creazione storica*, uscito in coincidenza con la stesura de *L'Europa delle capitali*. Un tema che si andrà sostanziando di contenuti e allargando ad ogni cronologia nel pensiero di Argan, che per questa via, vale a dire quella dell'analisi della produzione artistica in rapporto ai contesti sociali, culturali e urbani tessuti in una indistrucibile tela, sarà capace di sottrarre alla condanna della critica anche il «neoclassico» con un'onda lunga di influenza sugli allievi ancora di là dall'esaurirsi. Una relazione, quella individuata in questi primi anni Sessanta, che diverrà nel pensiero e nell'azione dello studioso una vera e propria bussola: «Per studiare l'arte bisogna partire dalla città invece che dall'arte [...] lo storico dell'arte è lo storico della città»³⁴, quella bussola che lo condurrà alla carica di sindaco di Roma, ricoperta tra il 1976 e il 1979 rivendicando di fatto il ruolo sociale degli storici dell'arte, inteso nella duplice declinazione di riconoscimento e responsabilità.

Proprio questo raggiungimento, maturato come si è visto in seno agli studi sul Seicento è, ad avviso di chi scrive, uno dei maggiori contributi di Argan e del libro qui in analisi agli studi sul periodo, per due ragioni tra loro per altro concatenate. Da un lato, attraverso questa lettura della capitale come organismo contraddistinto da una «struttura determinata dalla nuova funzione politica dello Stato» che «concorre a determinare la concezione dello spazio del Seicento»³⁵, Argan tiene al centro dell'attenzione dello storico dell'arte l'architettura, la scultura e i rapporti fra le arti, «utilizzate», come lui sapeva fare in modo magistrale, a sostegno di una tesi, ma certamente riabilitate da quel silenzio stigmatizzato da Wittkower cui si è fatto riferimento pocanzi³⁶. Da qui, non casualmente, si potrebbe tracciare tutta una genealogia di studi relativi all'architettura e al rapporto tra le arti nel Seicento romano che non possiamo non dire consentanea al raggiungimento critico di Argan, a partire dalla *Roma barocca* di Paolo Portoghesi, del 1966, il cui autore ha dichiarato in un intervento recente di aver trovato proprio negli studi di Argan sull'architettura, e in particolare su Borromini, «il metro per giudicare ma anche per comprendere»³⁷. Dall'altro lato questa considerazione della città come creazione storica e tessuto privilegiato di costruzione e lettura della storia dell'arte non può non essere considerata rileggendo le vicende della storia della tutela che hanno interessato l'Italia dagli anni Settanta.

³³ La relazione è con il volume previsto nella medesima collana: G. Duby, *L'Europa delle cattedrali 1140-1280*, Skira, Genève 1967.

³⁴ G.C. Argan, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, Laterza, Roma 1980, p. 5. Si vedano su questo tema G.C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, Ed. Riuniti, Roma 1983; V. Trione, *La città come opera d'arte: storia di una metafora*, in «Annali di critica d'arte», 3, 2007, pp. 219-271.

³⁵ Argan 1964, ed. cons. 2009, p. 65.

³⁶ Si veda G. Curcio, *Giulio Carlo Argan: l'architettura nell'Europa delle capitali*, in *Giulio Carlo Argan 2012*, pp. 280-286.

³⁷ P. Portoghesi, *Argan e Borromini*, in *Giulio Carlo Argan 2012*, pp. 276-279.

²⁷ Si veda Gamba 2009.

²⁸ M. Fumaroli, *L'âge de l'éloquence: rhétorique et «res literaria», de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Droz, Genève 2009.

²⁹ Wittkower 1958, ed. it. 1993, p. 235.

³⁰ I. Lavin, *Argan's rhetoric and the history of style (Retorica e barocco)*, in *Giulio Carlo Argan 2012*, pp. 256-263.

³¹ E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente: étude sur l'iconographie de la fin du XVIe siècle, du XVIIe, du XVIIIe siècle; Italie, France, Espagne, Flandres*, Colin, Paris, 1932.

³² T. Montanari, *Il Barocco*, Einaudi, Torino 2012, pp. 23-24.

Attraverso questo spostamento sul piano politico e sociale della finalità artistica, lo studioso torinese liberava inoltre il barocco dalle strette maglie della contrapposizione dialettica tra classico e anti-classico, lasciandosi quindi alle spalle la *Kunstwollen* riegliaiana, che pure era stata il punto di partenza delle riflessioni del giovane Argan, e andava anche oltre i limiti metodologici del suo maestro, Lionello Venturi, per il quale il concetto di «gusto» risolveva, però senza eliminarla, la dicotomia tra cultura e arte³⁸.

Si arriva dunque al 1964 e all'uscita de *L'Europa delle capitali*, un libro diviso in due grandi capitoli intitolati *L'arte barocca* e *Il gran teatro del mondo*, a loro volta scanditi in paragrafi i cui titoli consentono, con un semplice scorrimento, di individuare i concetti-chiave intorno ai quali Argan costruisce la sua storia dell'arte del Seicento europeo. Per il primo: Il Barocco, La forma e l'immagine, La funzione delle immagini, Poetica e Rettorica, Lo Stato e la Capitale, La città-capitale, Il monumento, La monumentalità, Immaginazione e illusione, Immaginazione e sentimento, Gli affetti, Persuasione e devozione, Rettorica e classicismo, Rettorica e architettura, La facciata, La tecnica. Per il secondo: Il generale e il particolare, Lo spazio e le cose, Il ritratto, Il paesaggio, Il disegno e l'incisione; Il costume, La natura morta, Insegnare ed educare. Entrambi i capitoli sono chiusi da una serie di tavole commentate, nelle quali, quasi sempre con procedimento comparativo, Argan mette a fuoco i temi trattati nella parte discorsiva attraverso l'analisi delle opere e delle poetiche degli artisti illustrati.

Nella prima pagina del libro Argan sgombra immediatamente il campo dal peso della condanna crociana: «Oggi sappiamo che la struttura della società moderna ha i suoi fondamenti nella cultura barocca, ciò che non sarebbe possibile se l'età barocca fosse un'età di decadenza»³⁹. Questa cultura, che si pone in antitesi con quella cinquecentesca, va letta nella sua peculiarità che consiste nell'essere governata dall'irrazionalità, ma si tratta di un'irrazionalità voluta, teorizzata, che tende a manifestarsi attraverso valori che possano tradursi in fenomeni e in tale contesto l'arte, che per definizione traduce in fenomeno, assume un ruolo egemone, espresso in un progettare fantastico che la caratterizza quanto il progettare razionale caratterizza la scienza.

Il problema della periodizzazione – quanto mai irrisolto ancora oggi – non è trattato. Non sappiamo quanto per scelta editoriale o quanto per scelta autoriale, nel titolo sono indicati gli estremi cronologici 1600-1700, ma è evidente come ad Argan interessi più la categoria temporale che non la periodizzazione: quest'ultima infatti comporta una filologia dei distinguo a lui estranea. La contrapposizione messa in campo di continuo è quella tra «Rinascimento» e «Barocco», un'opposizione non solo consentanea alla costruzione dialettica tipica del pensiero dello studioso, ma nello specifico legata ai più importanti contributi che sul tema erano stati messi a punto in precedenza, a partire dall'imprescindibile trattazione di Wölfflin (*Rinascimento e Barocco*, 1888) e dalla proposta di Eugenio d'Ors, che vedeva nel Barocco un impulso irrazionale cili-

camente emergente in opposizione al «classico»: una tesi non convincente per Argan, che non poteva accogliere alla base della cultura fondante della civiltà moderna un irrazionale, per così dire, tanto irrazionale⁴⁰.

Una delle schede commentate è dedicata, insieme, ad Annibale Carracci, Pietro da Cortona e Giovan Battista Gaulli⁴¹. La crisi del concetto di natura come forma rivelata dell'esistenza di Dio determina all'inizio del Seicento, secondo lo studioso, l'opposizione – radicale per i critici seicenteschi, a partire da Bellori – tra Caravaggio e Annibale. Questa crisi determina nel primo un urto con la realtà, nel secondo un rifugio nell'arte stessa, l'arte del passato (e qui Argan cita Longhi e la sua considerazione del rapporto di Annibale con l'antico come «intimamente romantico, non dottrinale e archeologico, evocativo, non retrospettivo»⁴²). La Galleria Farnese diviene allora per Argan il manifesto, all'aprirsi del secolo, di un rapporto ormai mediato con la natura, espressione di un sentimento della storia che rievoca le forme di un'antichità che della natura aveva invece esperienza diretta e le traspone sul piano immaginativo, laddove l'uomo di quel tempo può vivere esperienze verosimili. La verosimiglianza qui è ricercata attraverso l'espedito del quadro riportato «in un'architettura dipinta e ornata di erme e cariatidi»⁴³. L'artificio barocco, ancora dissimulato dai Carracci, si paleserà invece in tutta la sua potenza immaginativa negli anni Trenta con il *Trionfo della divina provvidenza* di Pietro da Cortona, dove «la decorazione non è più favola, ma orazione e spettacolo»⁴⁴ e le figure si muovono tra nuvole, trabeazioni dipinte, finte cariatidi. Negli anni Settanta Gaulli, con il *Trionfo del nome di Gesù*, arriva a proseguire la spazialità dell'edificio reale nella spazialità artificiale, dipinta, dove il simbolo del monogramma di Cristo diventa fonte di luce, trasformando la figurazione in inno sacro.

A proposito del rapporto tra immagine e forma e della funzione delle immagini nella società «barocca», Argan sostiene che il Rinascimento sia stato l'ultima «grande civiltà della forma»⁴⁵, che il Manierismo sia stato il periodo della crisi della forma, mentre il Seicento è il secolo che vede la nascita di quella che si chiamerà «civiltà dell'immagine», che altro non è che la civiltà moderna. La grande impresa del barocco è allora per Argan proprio la difesa e la rivalutazione delle immagini dopo la messa in discussione da parte dei riformati. La chiesa non solo difende e riafferma la funzione positiva delle immagini, ma anche della cultura classica in quanto portatrice di bello e «se il bello piace, può servire come mezzo di persuasione»⁴⁶. L'immagine, al contrario della forma, che rappresenta il reale, ha una funzione puramente evocativa. La forma muta, mentre l'immagine si tramanda, con il suo bagaglio di memoria dei significati che ha assunto nel tempo e con l'aggiornamento portato da nuovi significati (e si noti qui la tangenza con gli studi iconologici). L'immagine agisce sulle intenzioni, fornisce sollecitazioni. L'arte è in definitiva elaboratrice di cultura, non suo riflesso e di conseguenza tra le sue potenzialità sta quella educativa e per questa ragione il libro si chiude con un capitolo, già definito da Gamba «inaspettato e programmatico», intito-

³⁸ Sulla formazione di Argan si vedano M. di Macco, *Giulio Carlo Argan studente e giovane laureato a Torino*, in *Giulio Carlo Argan: storia dell'arte e politica dei beni culturali*, a cura di G. Chiarante, Ed. Sisifo, Siena 1994, seconda edizione rivista e ampliata in «Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli», 12, 2002 Graffiti editore, Roma pp. 11-20; Eadem, *Lezioni di orientamento: gli ultimi anni dell'insegnamento di Lionello Venturi nell'Università di Torino; la formazione di Giulio Carlo Argan*, in «Ricerche di storia dell'arte», 59, 1996, pp. 17-32; C. Gamba, «L'orgoglio e la responsabilità»: Giulio Carlo Argan allievo della Scuola di Perfezionamento (1931-33), in «Ricerche di storia dell'arte», 77, 2002(2003), pp. 100-110.

³⁹ Argan 1964, ed. cons. 2009, p. 33.

⁴⁰ Si veda E. D'Ors, *Lo barroco*, Aguilar, Madrid [1935].

⁴¹ Argan 1964, ed. cons. 2009, pp. I-III.

⁴² *Ivi*, p. I. La citazione è tratta da R. Longhi, *Momenti della pittura bolognese* (1935), ora in *Idem, Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana*, a cura di G. Contini, Mondadori, Milano 1973, p. 207.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Argan 1964, ed. cons. 2009, p. 39.

⁴⁶ *Ivi*, p. 45.



3. F. Borromini, *Facciata dell'oratorio dei Filippini a Roma*, da G.C. Argan, *Borromini*, Arnoldo Mondadori Editore, Roma 1952, tav. 19, p. [51].

lato *Insegnare ed educare*, ancora una volta da mettere in relazione con la militanza di Argan⁴⁷. Anche il ritratto, cui è dedicato un capitolo specifico⁴⁸, è per Argan nel Seicento un mezzo di educazione più che di documentazione sociale, che si declina secondo le personali disposizioni degli artisti. Il confronto proposto è allora fra Zurbaràn, che nel *Ritratto di Padre Jeronimo Perez* dà risalto all'abito, simbolo della regola monastica, e conferisce al religioso uno sguardo severo indice di «fede cieca, intransigente, spietata», di cui l'effigie diviene quasi l'iconografia; Algardi, che ritrae l'autorità invadente di Olimpia Maidalchini espressa «più ancora dalla cuffia rigonfia che dall'espressione del volto»; Vélaquez che nel celebre *Ritratto di Innocenzo X* «non cerca di elencare i caratteri, le qualità, i difetti, le dignità ufficiali del personaggio» ma «ne coglie l'esistenza in un'immagine che ha la propria, concreta esistenza»⁴⁹.

L'arte del Seicento insomma esprime per Argan uno spirito propagandistico e la propaganda non dimostra ma persuade. Si punta a colpire la sensibilità, non l'intelletto. L'intelletto poteva comprendere la forma rinascimentale, mentre la sensibilità, che è per sua natura irrazionale, comprende le immagini. La grandezza dell'artista risiederà perciò nel coniugare tecnica e immaginazione, nel colpire le emozioni, nell'esercitare la persuasione. Bernini è allora uno dei

campioni di questa cultura, colui che con il colonnato di piazza San Pietro trasforma il simbolo, la cupola di Michelangelo, in allegoria, cioè in discorso dimostrativo; colui che crea alcuni dei più riusciti artifici virtuosistici del barocco romano: «l'illusione psicologica del baldacchino di San Pietro: un piccolo oggetto mobile smisuratamente ingrandito. Le aste diventano grandi colonne tortili di bronzo e si avvitano nello spazio libero; al di sopra, la grande cavità della cupola michelangiotesca appare immensa, infinita come la volta del cielo. Più tardi, nella Fontana dei Fiumi in Piazza Navona, il gioco allusivo è anche più audace: non soltanto le acque irrompenti della fontana portano in una piazza cittadina una nota intensamente naturalistica, ma la roccia e la palma alludono alle terre lontane, alla favolosa natura in cui nascono e scorrono i fiumi che appaiono, personificati, nella base»⁵⁰. Proprio la palma della *Fontana dei Fiumi* campeggia sulla copertina del volume (fig. 2), omaggio alla capacità immaginativa e tecnica con cui Bernini – ma con lui e per lui, in generale, l'arte «barocca» – arriva a trasformare il dato naturale – la forma ispiratrice, quindi – in immagine, in artificio retorico che non imita, ma ricrea la natura.

L'Europa delle capitali, sintesi e non esito del pensiero di Argan sull'arte del Seicento, è un libro che si può definire «aperto», nel senso che è un insieme di ragionamenti che, benché retti magistralmente dalla lucida capacità dell'autore di far convergere gli argomenti intorno ad una tesi definita, si offrono alla disamina, alla discussione, alla riflessione. Certamente non più guida metodologica nella specificità della disciplina e dei temi trattati, il testo va inteso oggi come l'importante contributo che è stato nel momento in cui ha visto la luce, come uno dei cardini del percorso che ha portato la critica artistica italiana a liberarsi dall'ipoteca posta da Croce sul barocco, nonché come insegna, pure da illuminarsi nel suo tempo e per il suo tempo, di un modo di fare storia dell'arte che, tra grandi limiti, sapeva tenere insieme l'analisi di pittura, scultura e architettura, la conoscenza della cultura letteraria e filosofica dell'epoca che indagava, i rapporti della produzione artistica con i rivolgimenti storici e politici, la capitale importanza dei progressi tecnici.

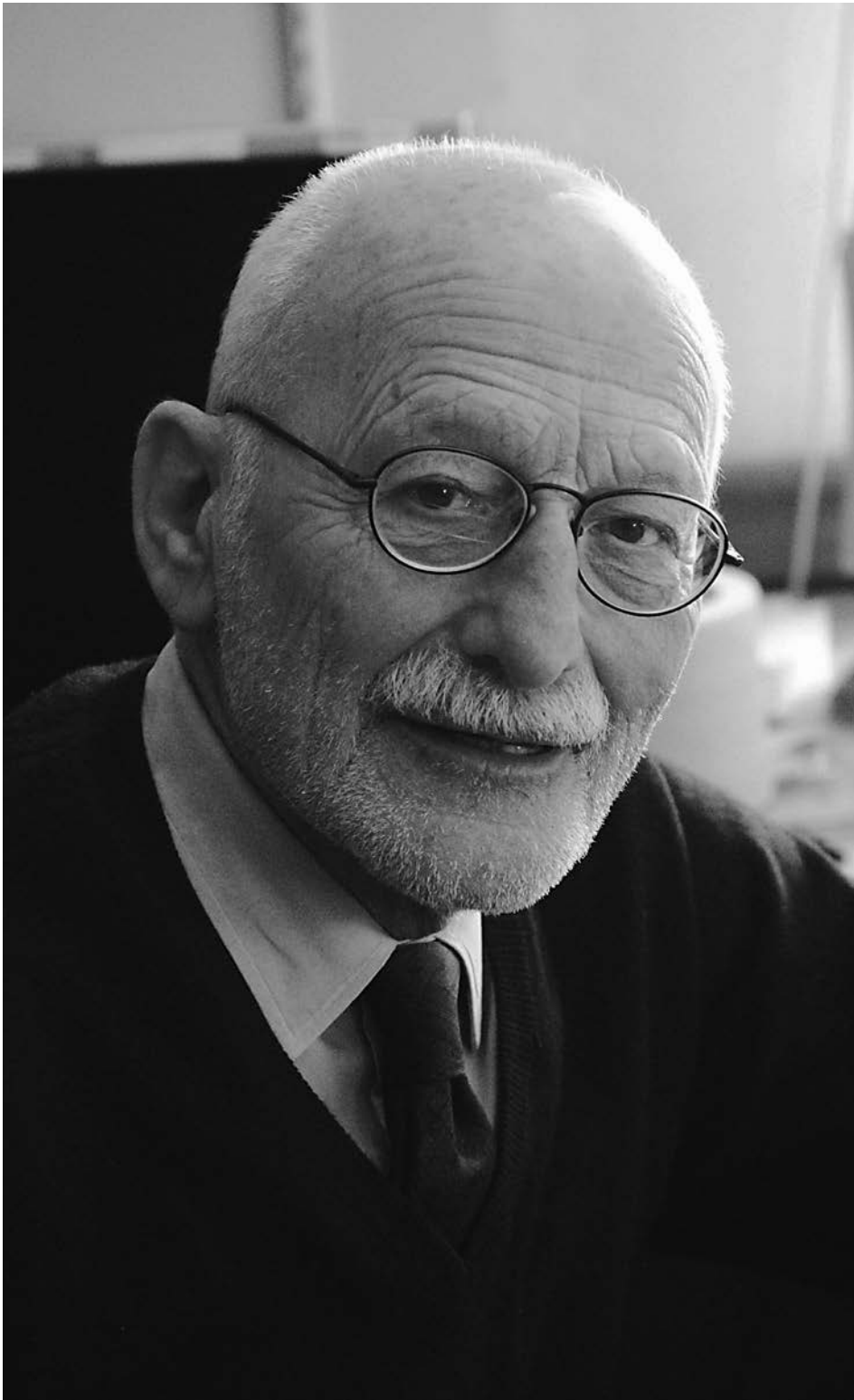
Non è vero, come spesso si è detto, che Argan non guardasse le opere d'arte, ma è vero che le guardava in un modo che probabilmente risulta poco «utile» agli studi odierni per come in prevalenza si esprime la disciplina. È però altrettanto vero che guardava le opere in un modo che risultava congeniale a studiosi di altre discipline umanistiche, che in Argan – e per la storia dell'arte quasi solo in lui – hanno trovato un interlocutore appropriato. Mentre Longhi andava riconoscendo e ricollegando artisti e contesti sconosciuti o trascurati, da ineguagliabile conoscitore quale era, il senso profondo che sottende a *L'Europa delle capitali* è che le opere universalmente considerate come capolavori sono soltanto momenti apicali di una cultura comune, di cui il libro indaga e spiega le premesse, le ragioni e le espressioni. L'opera è per Argan collocata in un sistema di pensiero che scaturisce nell'imperativo morale, per usare termini brandiani, della conservazione e della tutela e questo è un lascito significativo, ben oltre lo specifico degli studi sul Seicento. Una delle illustrazioni della monografia di Argan su Borromini ritraeva, nel 1952, la facciata dell'Oratorio dei Filippini con dei manifesti affissi (fig. 3): la fortuna del barocco era evidentemente ancora da venire e, con essa, la tutela dei suoi massimi monumenti.

⁴⁷ Gamba 2009, p. 15.

⁴⁸ Argan 1964, ed. cons. 2009, pp. 165-176.

⁴⁹ Le citazioni sono tratte dalla scheda in Argan 1964, ed. cons. 2009, p. LV.

⁵⁰ *Ivi*, p. XV.



1. Irving Lavin (Saint Louis, MO, 1927) © Institute for Advanced Study, Princeton.

IRVING LAVIN
Bernini and the Unity of the Visual Arts
1980

Yuri Primarosa

«Tra hieri et oggi, che vennero le lettere delli 8 del [mese] passato, non ho potuto vedere il Signor Cavalier Bernino per pregarlo d'applicare ad un disegno di sepoltura. Mi figuro bene che subito mi rappresenterà la necessità di sapere la qualità e grandezza del sito, quali lumi e qual'architettura havrà all'intorno, se si vuole il sepolcro isolato o appoggiato, e cose simili che realmente è necessario di sapere [...]»¹.

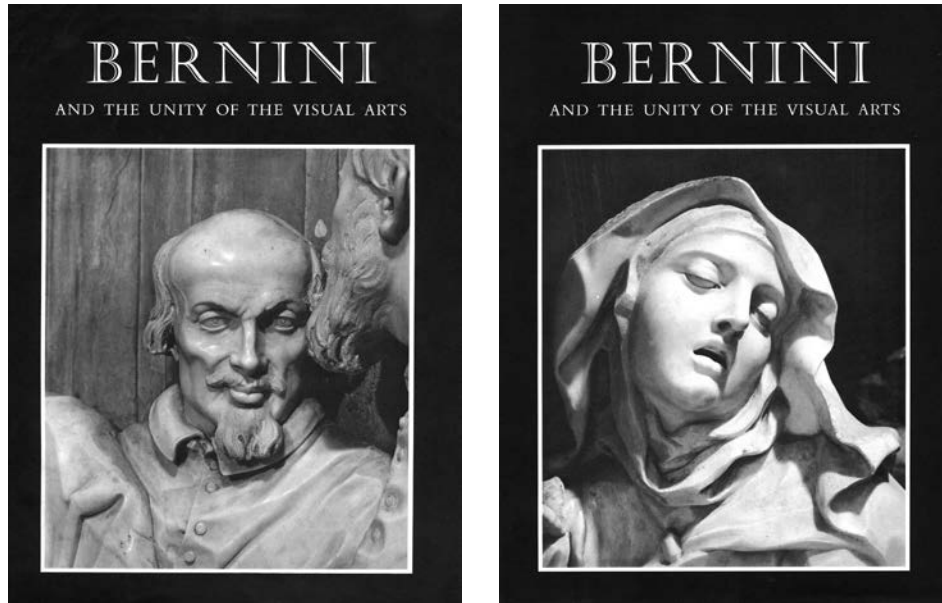
Nel gennaio del 1657, mentre il cardinale Giulio Mazzarino manifestava l'intenzione di costruire il proprio mausoleo nel Collège des Quatre-Nations, Gian Lorenzo Bernini era il primo architetto e scultore di Roma, e la sua fama aveva varcato da tempo i confini della penisola. L'artista, prediletto del papa, aveva terminato da appena quattro anni la magnifica cappella commissionatagli dalla famiglia Cornaro (fig. 3), nel cui palazzo del rione Trevi Mazzarino aveva occupato un vasto appartamento prima di trasferirsi a Parigi.

Sentendo vicina l'ora della propria morte, il prelado aveva invitato l'abate Elpidio Benedetti – suo agente fidato e assiduo frequentatore della bottega berniniana – a comunicare all'artista, con dovizia di dettagli, le caratteristiche del tempio in cui avrebbe voluto innalzare la sua tomba, al fine di conciliare i suoi desideri con il genio di Bernini e con i limiti imposti dal sito. La stessa preoccupazione, più che comprensibile nell'elaborazione di un progetto a distanza, emerge chiaramente dalle rapide battute scambiate dall'artista con l'abate Benedetti nella primavera seguente: «Ha adesso il suddetto Signor Cavaliere [Bernini] messo in opera nella Minerva la metà di quel pensiero per la sepoltura del Signor cardinal [Domenico] Pimentelli, e riesce assai bello, e mi dice che non sa se mettere le mani a quello che desidera Vostra Eminenza se non ha le misure precise del luoco ove deve andare, né si vuole apagare del libero campo che se gli lassa e del volersi che il luoco servi al suo pensiero, rispondendo che il principale non deve cedere all'accessorio, e che egli non ha tempo di dar colpi all'aria [...]»².

I brevi, illuminanti stralci di corrispondenza qui presentati, relativi al progetto di un importante monumento mai realizzato, costituiscono l'ennesima conferma di come, sin dalle prime trattative, Bernini aspirasse a concepire in modo unitario e coerente ogni sua opera complessa, formata – secondo i principi del cosiddetto «bel composto» – dall'integrazione di elementi di natura architettonica, scultorea e pittorica. Ciò non costituiva in sé una novità,

¹ 1657, 15 gennaio. Lettera di Elpidio Benedetti a Giulio Mazzarino (Parigi, Archives du Ministère des Affaires Étrangères, *Correspondance politique*, Rome 132, cc. 299v-300).

² 1657, 28 maggio. Lettera di Elpidio Benedetti a Giulio Mazzarino (Parigi, Archives du Ministère des Affaires Étrangères, *Correspondance politique*, Rome 132, c. 410). La partecipazione di Benedetti e Bernini alla fase progettuale del monumento funebre di Mazzarino sarà approfondita da chi scrive in una ricerca finanziata nell'ambito delle Borse di alti studi sull'Età e la Cultura del Barocco offerte dalla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo di Torino.



2a-b. I. Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York 1980, prima edizione, 2 volumi (tav. X).

ma quello che agli occhi dei suoi contemporanei sembrava nuovissimo era il «libero campo» concessogli talvolta dai suoi committenti nel trasformare, adattandoli ai suoi scopi, i modelli più alti della tradizione precedente per mettere in scena con impareggiabile virtuosismo «una sorta di spettacolo teatrale permanente»³.

Le complesse questioni riguardanti l'origine, lo sviluppo e il significato della pratica berniniana dell'unità delle arti visive si sono imposte negli studi solo dopo il 1980, con la pubblicazione del libro di Irving Lavin che qui si presenta (fig. 2). La rivalutazione dell'arte di età barocca, infatti, era al tempo un fatto relativamente recente, e ancora esisteva ampio spazio di ricerca su artisti e temi di primo piano.

Oltre ad aver compiuto un accurato vaglio delle fonti e ad aver rinvenuto nuovi documenti d'archivio⁴ – requisiti imprescindibili di qualsiasi ricerca storica che abbia l'ambizione di distaccarsi dalla mera compilazione –, Lavin ha offerto una nuova lente attraverso cui guardare alla Cappella Cornaro e, di conseguenza, all'intera opera di Bernini. L'uscita di *Bernini and the unity of the visual arts* ha segnato, infatti, un vero spartiacque negli studi sul più grande degli «artisti universali» del barocco europeo. In esso le cappelle realizzate dall'artista a Roma tra il 1630 e il 1650 – opere «totali» di straordinaria qualità formale,

³ I. Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, Oxford University Press, New York 1980, ed. it. *Bernini e l'unità delle arti visive*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1980, p. 155.

⁴ Tra le numerose, importanti novità documentarie si ricordano la concessione della cappella di Santa Maria della Vittoria a Federico Cornaro e il suo testamento, la concessione della cappella di San Pietro in Montorio a Marcello Raimondi e il testamento di Francesco Raimondi, i contratti con i capomastri del cantiere di Santa Maria in via Lata e il testamento di Giovan Battista d'Aste, nonché i pagamenti di Casa Naro a muratori e scarpellini per la tomba del cardinale Gregorio Naro in Santa Maria sopra Minerva.

progettate secondo una nuova concezione dello spazio – sono interpretate come una sorta di «laboratori» nei quali Bernini poté sperimentare e perfezionare la propria poetica, giunta per la prima volta al suo massimo compimento nella Cappella di Santa Teresa in Santa Maria della Vittoria. Il libro ebbe un'immediata risonanza nella comunità scientifica anche grazie alle almeno nove recensioni offertegli su autorevoli riviste americane, inglesi e tedesche da rinomati specialisti del calibro di Jennifer Montagu, Rudolf Preimesberger e Olga Raggio⁵:

b«The result is the most original, consistently interesting, and fascinating contribution to Bernini studies to have appeared in this generation, which cannot but extend, and possibly transform, our understanding of the artist»⁶.

Nel 1980 Irving Lavin (fig. 1) era già da alcuni anni titolare della cattedra di storia dell'arte a Princeton, la stessa ricoperta da Erwin Panofsky (†1968)⁷. Lavin, classe 1927, onorava così la memoria del suo illustre predecessore con un'opera magistrale, concepita nel solco di quella generazione di studiosi che si era occupata di storia dell'arte a 360 gradi, affrontando con larghezza di visione argomenti diversi nel tempo e nello spazio. I vasti interessi dell'autore – che dal Barocco e dal Rinascimento italiano si sarebbero estesi fino all'*action painting*⁸ – aiutano a comprendere l'utilizzo nel testo di parole correnti nel gergo della critica d'arte militante del secondo Novecento, come *environment* o *happening*, scelte intenzionalmente per spiegare al lettore moderno l'essenza interattiva e teatrale dell'arte di Bernini e la perfetta fusione nella Cappella Cornaro di architettura e decorazione.

La prima edizione del libro, data alle stampe a New York per i tipi della Oxford University Press, è suddivisa in due volumi rilegati in un sontuoso cofanetto, nonostante l'estensione tutto sommato limitata del testo (fig. 2). Parallelamente all'uscita americana, Lavin si è subito preoccupato di offrire una veste altrettanto curata all'edizione italiana, pubblicata lo stesso anno in una veste perfezionata dalle Edizioni dell'Elefante, casa editrice «artigianale» romana fondata nel 1964 da Enzo Crea. *Bernini e l'unità delle arti visive*, stavolta concepito in un unico volume, non poteva trovare referente migliore: il marchio editoriale ideato da Crea riproduceva infatti, ironia della sorte, il famoso elefantino berniniano della Minerva sormontato dall'obelisco.

⁵ J. Coolidge in «Journal of the Society of Architectural Historians», 40, 3, 1981, pp. 242-244; T.A. Marder in «The architectural review», 170, 1981, p. 65; J. Perl in «Art in America», 69, 1981, pp. 29-31; O. Raggio in «Apollo», 114, 1981, pp. 200-203; F. Licht in «The art bulletin», 64, 1982, pp. 513-516; J. Montagu in «The Burlington magazine», 124, 1982, pp. 240-242; L.R. Rogers in «The British journal of aesthetics», 22, 1982, pp. 87-88; G. Pochat in «Konsthistorisk tidskrift», 54, 1985, pp. 181-184; R. Preimesberger in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 49, 1986, pp. 190-219.

⁶ Montagu 1982, p. 240.

⁷ Per utilità del lettore si ripercorrono le tappe salienti della carriera di Irving Lavin, laureatosi nel 1947 alla Washington University (St. Louis) con il professor Horst W. Janson. 1952: Master of Science alla New York University sotto Richard Krautheimer. 1953: secondo M.A. presso la Harvard University. 1955: discute il suo Ph.D. con Ernst Kitzinger. 1959-1962: insegna storia dell'arte al Vassar College, Poughkeepsie, NY. 1963: diventa professore associato alla New York University. 1973: ottiene la cattedra di Erwin Panofsky presso l'Institute for Advanced Study di Princeton, New Jersey. 1686-1689: presiede il Comité international d'histoire de l'art. Dal 1686 è socio straniero dell'Accademia nazionale dei Lincei e accademico d'onore dell'Accademia Clementina di Bologna.

⁸ Pur con risultati meno penetranti, lo studioso si è occupato di artisti di primo livello, del calibro di Donatello, Giambologna, Michelangelo, Pontormo, Caravaggio, La Tour, Picasso e Pollock.

Nella prefazione, datata novembre 1979, Lavin avverte che «il testo della versione ora pubblicata è in gran parte quello reso pubblico nelle cinque conferenze “Franklin Jasper Walls” alla Pierpont Morgan Library nel novembre del 1975». L'autore, inoltre, mette in guardia il lettore: «questo libro [...] rappresenta sostanzialmente il seguito della mia monografia del 1968 sulla decorazione della crociera di San Pietro [*Bernini and the crossing of Saint Peter's*, New York University Press], quella vasta e complessa impresa con la quale, come a me parve di discernere, per la prima volta il Bernini mise a fuoco la sua visione unitaria. Però, nella realtà delle cose, il saggio sulla crociera è un derivato di questo studio, che io ho iniziato quasi quindici anni fa e di cui ho completato una prima stesura nel 1971»⁹.

Il volume costituisce dunque il frutto di più di dieci anni di lavoro, che hanno permesso allo studioso di maturare un pensiero articolato e limpido al tempo stesso, esposto con un linguaggio semplice e chiaro. La sua nuova lettura di Bernini ruota attorno ad alcuni brani, poi divenuti celeberrimi, estrapolati dalla *Vita* berniniana data alle stampe nel 1682 da Filippo Baldinucci sulla scorta di informazioni di prima mano apprese in casa Bernini, pubblicate nel 1713 con poche, significative varianti da Domenico Bernini, ultimogenito di Gian Lorenzo:

«È concetto molto universale ch'egli [Bernini] sia stato il primo che abbia tentato di unire l'architettura colla scultura e pittura in tal modo che di tutte si facesse un bel composto; il che egli fece con togliere alcune uniformità odiose di attitudini, rompendole talora senza violare le buone regole, ma senza obbligarsi a regola: ed era suo detto ordinario in tal proposito che chi non esce talvolta dalla regola non la passa mai; voleva però, che chi non era insieme pittore e scultore a ciò non si cimentasse, ma si stesse fermo ne' buoni precetti dell'arte»¹⁰.

Sviluppando questa affermazione, lo studioso fa del «bel composto» il perno teorico della «concezione berniniana delle arti visive»¹¹, affrontando un nodo critico centrale nell'opera dell'artista, legato all'interpretazione dello “stile Barocco” come strumento retorico della *persuasio* formulata da Giulio Carlo Argan¹².

Lavin non avvia il suo discorso con una “fortuna” o una “sfortuna” critica, con ciò che già sappiamo dell'*Estasi di santa Teresa* per costruire una sua nuova interpretazione; sceglie piuttosto di iniziare *in medias res* con ciò che abbiamo frainteso circa Bernini: ovvero il significato e la forza spirituale dell'illusione¹³. La Cappella Cornaro, definita con falsa modestia

⁹ Lavin 1980, p. XIII.

¹⁰ F. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernini*, Vincenzo Evangelisti, Firenze 1682, p. 67; cfr. anche D. Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Rocco Bernabò, Roma 1713, pp. 32-33. Sulla complessa questione della genesi delle biografie si rimanda agli importanti contributi di C. D'Onofrio, *Note berniniane, 2. Priorità della biografia di Domenico Bernini su quella del Baldinucci*, in «Palatino», X, 1966, pp. 201-208; e di T. Montanari, *Il “bel composto”. Nota filologica su un nodo della storiografia berniniana*, in «Studi secenteschi», 46, 2005, pp. 195-210 (con bibliografia precedente).

¹¹ Lavin 1980, p. 6.

¹² Sulla questione si veda il saggio di Stefania Ventra in questo volume.

¹³ Laddove, come ha ravvisato Tomaso Montanari, «i non molti interventi anteriormente dedicati alle idee artistiche di Bernini avevano analizzato quasi soltanto il *Journal* di Chantelou, ignorando di fatto le biografie e, di conseguenza, anche la nozione di “bel composto”» (Montanari 2005, p. 196).



3. G.L. Bernini, *L'estasi di santa Teresa*, Roma, Santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro, da Lavin 1980, tav. 165.

da Bernini stesso «la men cattiva» delle sue opere, costituisce secondo l'autore la massima esemplificazione del concetto di unità delle arti visive, poiché in essa è istituita un'analogia terrena del paradiso attraverso l'integrazione delle tre arti maggiori in un sistema architettonico unificato, nel quale il pavimento si pone come limite superiore del mondo sotterraneo e la volta come ideale apertura verso la dimensione celeste. L'intera cappella, espressione di una dimensione eterna in ciò che è contingente (la materia), diviene così una visione del cielo e al tempo stesso un universo in microcosmo. L'unità della sua struttura riflette, o meglio crea, l'unità del suo significato, che allude alla salvezza eucaristica e alla grazia salvifica di santa Teresa, testimone di un'esperienza mistica associata al martirio e alla morte.

Anche se nel 1980 Bernini non era certo un artista da riscoprire, non era tuttavia una cosa scontata affermare che la Cappella Cornaro fosse – usando le parole dello stesso Lavin – summa e capolavoro del suo tempo al pari della cappella degli Scrovegni di Giotto, di quella Brancacci di Masaccio o di quella Sistina di Michelangelo. Nel pensiero dei maestri e di numerosi colleghi di Lavin esisteva, infatti, ancora qualche pregiudizio sull'arte barocca. L'esuberanza decorativa e l'illusione dei sensi, peculiari dell'estetica del pieno Seicento, erano spesso associati, con accezione negativa, al concetto di “inganno”; proprio su questo equivoco, del resto, si era fondato il memorabile anatema scagliato da Jacob Burckhardt contro la *Santa Teresa*. Questo ricorso alla fantasia e alla dissimulazione mal si rapportava con il retaggio di una certa intelligenza ottocentesca, da cui non fu immune nemmeno Stanislo Fraschetti, autore della prima monografia moderna su Bernini, che nell'anno 1900 dedicò appena tre pagine alla cappella di Santa Maria della Vittoria: «Come si vede [Bernini] unì in un curioso amalgama le tre arti del disegno, forse con buon gusto decorativo, ma – diciamo – una buona volta la brutta parola – in un modo soverchiamente barocco»¹⁴. Tale giudizio di valore tutt'altro che lusinghiero sopravviveva ancora negli anni Ottanta del secolo scorso nell'opinione di diversi studiosi; basti citare, a mero titolo esemplificativo, un brano della recensione di Leonard R. Rogers al libro di Lavin, pubblicata nel 1982 su *The British journal of aesthetics*:

«I have no difficulty in enjoying the light-hearted Bernini of the fountains and the early works in the Borghese Gallery, but, like many Anglo-Saxon of my generation, however much I try, I am still somewhat put off by the ecclesiastical works. Professor Lavin's book may not have made me love the Bernini of the Cornaro chapel any more or lessened the sense of claustrophobic religiosity that it gives me, but he has enormously increased my understanding, respect and admiration. I am now more inclined to think that the fault is mine rather than Bernini's»¹⁵.

¹⁴ S. Fraschetti, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Hoepli, Milano 1900, p. 176. A questo pionieristico volume, già molto superato all'epoca di Lavin, spetta il merito di aver ampliato il catalogo dell'artista e di aver reso noti diversi importanti documenti d'archivio.

¹⁵ Rogers 1982, p. 88.

A differenza del pionieristico volume di Fraschetti e delle parallele ricerche della Montagu¹⁶, Lavin sfiora appena i problemi della *connoisseurship*, non essendo la sua monografia un catalogo completo delle opere di Bernini, bensì uno studio critico sulla cappella commissionatagli nel 1647 da Federico Cornaro. Ben più importanti per la sua indagine erano stati i libri di Rudolf Wittkower e di Hans Kauffmann, anch'essi molto concisi sul cantiere di Santa Maria della Vittoria¹⁷. Rimarcando l'importanza del concetto di «bel composto» nella cappella di Santa Teresa, Wittkower aveva tuttavia già notato l'«indivisible unity from floor to ceiling» del monumento, istituendo così un primo, puntuale collegamento con il passo baldinucciano¹⁸. Sviluppando questa intuizione, Lavin ha offerto una nuova chiave di lettura per gran parte della produzione di Bernini, riconoscendo nel «bel composto» il suo minimo comun denominatore: dopo il lungo cantiere della crociera di San Pietro (1624-1633), l'artista avrebbe concepito il “metodo-sistema” dell'unità delle arti visive nelle cappelle funerarie private, ambienti da lui progettati interamente, dal pavimento alla cupola: «Decorare una cappella – scrive Lavin – significava per Bernini creare un universo coerente, definito da una struttura unificata che incorporava tutti gli elementi del progetto»¹⁹. Le espressioni più significative di questa idea antecedenti alla cappella Cornaro sono individuate dallo studioso nell'altare maggiore di Santa Maria in Via Lata (1636-1643) e nella cappella Raimondi di San Pietro in Montorio (1640-1647), dove l'«unità strutturale» e la «continuità sinuosa e dinamica» dello schema del pavimento e dei costoloni della volta sembrano preannunciare le soluzioni messe in atto in Santa Maria della Vittoria.

Fino al 2005 gli studiosi hanno fatto riferimento in maniera non problematica alla categoria interpretativa del «bel composto» avanzata da Lavin²⁰, eccezion fatta per Rudolf Preimesberger²¹, che nella sua recensione a *Bernini and the unity of the visual arts* ha evidenziato già nel 1986 i limiti e le forzature della «formula semplicistica del “bel composto” rilanciata da Lavin», ponendo per primo a stretto confronto le due biografie berniniane²². Cinque anni dopo, Giovanni Careri ha offerto una spiegazione alternativa in *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel “bel composto” di Bernini*, distaccandosi intenzionalmente dalla filologia più ortodossa per prendere in prestito dal cinema la nozione di montaggio²³: più che attra-

¹⁶ Si veda il saggio di Lucia Simonato in questo volume.

¹⁷ R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman baroque*, Phaidon Press, London 1955; Id., *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman baroque*, Phaidon Press, Londra 1966; H. Kauffmann, *Gian Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*, Mann, Berlin 1970.

¹⁸ Wittkower 1955, p. 28.

¹⁹ Lavin 1980, ed. it., p. 66.

²⁰ Basti citare i numerosi studi che, già nel titolo, fanno diretto riferimento al libro di Lavin: M. Fagiolo, *La “maravigliosa composizione”. Bernini e l'unità delle arti*, in *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, a cura di M. Fagiolo, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1987, pp. 7-10, *passim*; *Gian Lorenzo Bernini, regista del Barocco*, a cura di M.G. Bernardini, M. Fagiolo, Skira, Milano 1999; A. Negro, *Bernini e il “bel composto”. La cappella de Sylva in Sant'Isidoro*, Campisano, Roma 2002; T. Montanari, *A contemporary reading of Bernini's “Maraviglioso Composto”: unpublished poems on the Four River Fountain and the Cornaro Chapel*, in *Poetry on art. Renaissance to Romanticism*, a cura di T. Frangenberg, Schaun Tyas, Donington 2003, pp. 177-198; F. Petrucci, *Bernini pittore. Dal disegno al meraviglioso composto*, Ugo Bozzi, Roma 2005.

²¹ Preimesberger 1986; cfr. anche M. Delbeke, *Gianlorenzo Bernini's “bel composto”. The unification of life and work in biography and historiography*, in *Bernini's biographies*, a cura di M. Delbeke, E.A. Levy, S.F. Ostrow, Pennsylvania State University Press, University Park 2006, pp. 251-274.

²² Montanari 2005, p. 198.

²³ G. Careri, *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel “bel composto” di Bernini*, Laterza, Roma 1991; Id., *Le*

verso il ricorso al teatro e alla scenografia, i cantieri berniniani possono a suo avviso essere compresi grazie al loro ideale accostamento con la settima arte – la sintesi più compiuta di tutte arti –, e in particolare facendo riferimento al “montaggio delle attrazioni” di Ājzenštejn (calcolate sequenze che si appellano ai sensi servendosi di elementi di natura eterogenea, al fine di catturare l’attenzione e scuotere l’animo dello spettatore).

Il progressivo allontanamento dal vero significato delle fonti, culminato con le raffinate, suggestive ma talvolta arbitrarie argomentazioni di Careri, ha spinto gli studi più recenti a riaprire la questione e a ripartire da un’analisi più scrupolosa delle biografie di Filippo Baldinucci e di Domenico Bernini. Nel 2005, rileggendo i brani sul «bel composto» nel loro più ampio contesto, Tomaso Montanari ha infatti acutamente dimostrato come alla radice del passo baldinucciano vi fosse la necessità di difendere l’architettura di Bernini dagli strali classicisti, distinguendola da quella “gotica” e “pellegrina” – ovvero fuori dalla regola – di Francesco Borromini²⁴. Lo studioso ha così ridimensionato il significato del «bel composto» negando la sua formulazione da parte dello stesso Bernini – avanzata invece da Lavin –, frutto a suo giudizio di una lettura errata e fuorviante delle *Vite*.

La posizione “negazionista” di Montanari ha offerto infine il *la* a Stefano Pierguidi, che nel 2011 ha riaffermato con forza l’idea “tradizionale” dell’unità delle arti visive, servendosi di argomentazioni complementari a quelle di Lavin:

«Se è vero che tutto il brano [di Baldinucci] si riferisce all’architettura di Bernini, questo non significa che Baldinucci volesse caratterizzarla e descriverla in termini pittorici e scultorei. Il sapere del biografo, come è noto, era essenzialmente libresco, e non è quindi facile ricondurgli una lettura così raffinata (e sostanzialmente moderna) delle chiese e delle cappelle progettate da Bernini [...]. Che poi il “bel composto” fosse costituito prima di tutto da un’unione fisica, materiale, delle tre arti del disegno, e non solo da una concezione pittorica e scultorea dell’architettura, non lo dicono solo le parole, in fondo inequivocabili, di Baldinucci (“in tal modo, che di tutte si facesse un bel composto”), ma soprattutto le opere stesse di Bernini»²⁵.

Al di là delle diverse sfumature interpretative, la tesi di Lavin continua ancora oggi a costituire una categoria condivisa nella storiografia berniniana. Il suo libro, come tutti quelli che nascono e si sviluppano sulle idee, è un libro fazioso, pur avendo colto nel segno. Lavin, infatti, fonda la sua proposta critica su un’intuizione, piegando su di essa l’intera produzione della prima maturità dell’artista. Nel suo testo, nettamente più innovativo nel contenuto che non

nel metodo, sono messi in risalto gli elementi conformi al sistema dell’unità delle arti visive, e omessi invece quelli con esso discordanti o contraddittori. Alcune di queste forzature sono state evidenziate dai suoi primi recensori, le cui critiche, a ben vedere, riflettono le tendenze seguite dalla storia dell’arte negli ultimi decenni. Jennifer Montagu, ad esempio, ha rimproverato a Lavin la sovrainterpretazione dei gesti dei componenti della famiglia Cornaro sui “palchetti” di Santa Maria della Vittoria, la lettura eccessivamente macchinosa di alcuni dettagli iconografici delle cappelle Raimondi e Pio, nonché l’insufficiente distinzione tra le parti autografe e quelle di bottega nei diversi cantieri²⁶. La studiosa, inoltre, ha evidenziato quello che, anche ai nostri occhi, rappresenta il limite più grande del libro: l’aver presentato la Cappella Cornaro come se fosse interamente una creazione di Bernini:

«It is a surprising feature of this book that the role of the patron is never examined. This is particularly worrying in the case of the Cornaro Chapel where, as Professor Lavin tells us, the patron was a Cardinal, a man of genuine religious feeling and we may suppose of some religious learning, deeply devoted to the Carmelite order and specifically to St Teresa [...]. But so too might Cornaro, and it seems scarcely credible that he would have left the iconography of his family chapel to the artist. Yet the chapel is discussed as if it were entirely the creation of Bernini, and while some of the meaning which Professor Lavin finds in it is inherent not so much in the subjects represented as in the way they are depicted and integrated, the possibility of a dialogue between patron and artist is never suggested, let alone explored»²⁷.

Da una posizione nettamente anti-idealistica, la Montagu disapprovava la scarsa attenzione di Lavin per le circostanze materiali e oggettive che, nel loro insieme, avevano determinato la genesi dell’opera d’arte; lo studioso, inoltre, avrebbe dovuto a suo avviso dedicare maggiore attenzione allo studio della cultura, del gusto e dei desideri della committenza, e aprirsi quindi alle nuove frontiere d’indagine avviate da Francis Haskell in *Patrons and Painters*²⁸. L’approccio iconografico e iconologico con il quale Lavin si è avvicinato all’*Estasi di santa Teresa* appare debitore, piuttosto, degli studi di Panofsky, anch’egli docente a Princeton. Lavin ha raccolto una cospicua serie di rappresentazioni della transverberazione antecedenti al 1650, di cui la maggior parte successive alla canonizzazione della Santa (1622). Da questa ricca carrellata di immagini emerge con chiarezza la portata epocale della concezione berniniana del miracolo teresiano, non più trattato come episodio didattico (rappresentazione della virtù e della sua ricompensa), bensì come evento metafisico (l’esperienza umana del divino). La mistica carmelitana, infatti, è raffigurata al culmine della sua levitazione eucaristica, in una sorta di matrimonio mistico con Dio non immune da allusioni sensuali. La ricerca si è anche giovata di un utilizzo critico della fotografia, giacché a quel tempo ancora non esisteva una campagna fotografica dei singoli elementi architettonici, scultorei e pittorici della Cappella Cornaro. Prima del 1980, infatti, erano disponibili soltanto im-

“bel composto” du Bernin, in *Les cieux en gloire. Paradis en trompe-l’œil pour la Rome baroque*. Bozzetti, modelli, ricordi et memoire, catalogo della mostra (Ajaccio, Musée Fesch, 17 maggio - 30 settembre 2002) a cura di J.-M. Olivesi, Imprimerie moderne de l’Est, Ajaccio 2002, pp. 267-275.

²⁴ Montanari 2005, pp. 204-206; cfr. anche D. Dombrowski, *Wandlungen des “bel composto”*, in *Architektur und Figur, das Zusammenspiel der Künste*, a cura di N. Riegel, Dt. Kunstverl, München 2007, pp. 295-317.

²⁵ «E non si può neanche escludere l’ipotesi che fosse stato sempre Bernini, sulla scorta di Vasari, a elaborare la teoria secondo cui egli solo sarebbe stato in grado di rompere, senza violarle, le regole che Borromini aveva trasgredito troppe volte»: S. Pierguidi, *Gian Lorenzo Bernini tra teoria e prassi artistica. La speaking likeness, il “bel composto” e il “paragone”*, in «Artibus et historiae», 32, 2011, pp. 143-164 (148-150).

²⁶ Montagu 1982, p. 241.

²⁷ Ivi, pp. 241-242.

²⁸ Cfr. anche Coolidge 1981. Sul libro di Haskell si veda il saggio di Tomaso Montanari in questo volume.

magini d'insieme del sacello o del gruppo scultoreo centrale, tra le quali spiccavano quelle di grande formato a corredo della monografia di Wittkower²⁹ e quella a colori pubblicata a doppia pagina nel 1966 sui "Classici dell'arte"³⁰. Il ricco apparato illustrativo commissionato da Lavin ha quindi consentito di osservare l'*Estasi di santa Teresa* da nuovi punti di vista, contravvenendo alla visione obbligata della scultura imposta dall'artista, che la centrò sull'altare in profondità trasversale. Grazie al suo libro la comunità scientifica ha potuto così finalmente confrontarsi in modo adeguato con il capolavoro berniniano, la cui visione nitida e ravvicinata sollevava già in tutta evidenza alcune interessanti questioni precisate soltanto nel corso dei recenti restauri della cappella: mi riferisco al particolare della mano sinistra di Teresa, languido grumo di marmo con tre dita superbamente cesellate – le uniche parti fissate dall'artista in un secondo momento, per verificarne la prospettiva dal basso – e alla porzione inferiore della nuvola su cui è adagiato il corpo in estasi, incongruamente ridipinta tra Otto e Novecento proseguendo il motivo della specchiatura della parete di fondo³¹. Gli scatti pubblicati da Irving Lavin sono stati eseguiti ad arte da Angelo Carletti, funzionario del Gabinetto Fotografico Nazionale di Roma, su ponteggi montati per l'occasione:

«Carletti, quasi settantenne e sofferente di ulcera, aveva imparato da ragazzo il mestiere di fotografo, durante la Prima Guerra Mondiale, quando era sotto le armi. Lavorammo insieme nella cappella per più di un mese. Io piazzavo l'apparecchio, fissando l'angolazione e la distanza, e poi Carletti operava le sue magie con lenti e luci. Non calcolava mai uno scatto con l'orologio, lo "cuoceva" sino al punto giusto; e non fissava mai le luci, ma con esse "dipingeva" le sculture per ottenere gli effetti voluti. Era semplice e modesto, ma incantevole; piccolo, instancabile, incredibilmente energico, con occhi scintillanti e uno spirito caustico e sempre pronto, avrebbe potuto essere il Bernini redivivo»³².

Lavin afferma con entusiasmo che la sua lettura critica, congiunta all'uso strumentale della fotografia, era riuscita a *ricreare* l'opera d'arte, instaurando così un parallelo tra il suo percorso teorico e il processo creativo di Bernini, saldamente ancorato al concetto idealistico dell'artista-genio. Per avvalorare la sua tesi, ha posto l'accento sulla forza dell'illusione,

sulla fusione percettiva di vero e contraffatto nella rappresentazione dell'esperienza mistica, indescrivibile con le parole: «gli elementi decorativi sono gli ingredienti che un mago benigno [Bernini] ha raccolto con una formula occulta e a cui a dato vita con un magico incantesimo»³³.

²⁹ Wittkower 1955, figg. 67-71.

³⁰ *Bernini. Parte prima* (I Maestri della scultura, 21), Fratelli Fabbri Editori, Milano 1966, tav. XV.

³¹ «Durante le operazioni di restauro, l'osservazione ravvicinata del basamento ha permesso di rilevare che una porzione in travertino, lavorata per apparire della consistenza volumetrica delle nuvole, era invece ricoperta da una ridipintura che replicava i colori della specchiatura della parete di fondo (giallo antico e nero di Aquitania). Tale operazione, eseguita nel corso di interventi successivi a Bernini, venne realizzata per riproporre la decorazione in finti marmi del fondo della nicchia, proseguendone il disegno anche nella zona sottostante il gruppo scultoreo [...]. Rimossi i colori sovrapposti in finto marmo e le stucature più tarde, è stato possibile recuperare il modellato originale della nuvola voluta da Bernini. Riequilibrando cromaticamente le superfici si è recuperato perfettamente l'originario effetto d'insieme, rendendo teatrale il momento della transverberazione con le nuvole che invadono le superfici di fondo a specchiature marmoree e avanzano in modo suggestivo nello spazio della cappella in cui viene riproposto il miracoloso evento della visione mistica» (Dalla relazione del restauro, diretto nel 2014-2015 da L. Di Giacomo ed eseguito da G. Mantella e S. Guido, con la collaborazione di M. Brunetti, P. Surace e C. Merucci).

³² Lavin 1980, ed. it., p. XIII.

³³ *Ivi*, p. 151.



1. Nicholas Penny (Londra, 1949), foto Bradford Herzog.

FRANCIS HASKELL, NICHOLAS PENNY
*Taste and the Antique: the Lure
of Classical Sculpture, 1500-1900*
1981

Michela di Macco

Nel 1981, per la Yale University Press, veniva pubblicato il libro di Francis Haskell e Nicholas Penny *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, già in seconda edizione nel 1982¹. Per la prima volta venivano raccolti in un volume capolavori dell'arte antica, all'epoca del loro rinvenimento molto celebrati e, nel tempo, diversamente riscoperti o persino quasi dimenticati; di tali capolavori si dava ragione della fortuna storica nella costruzione della cultura moderna, configurando nuove prospettive per la storia dell'arte, nei contenuti e nel metodo. Di quelle *nobilis opera*, «elette a canone in epoca moderna»², il libro illustrava le qualità e le funzioni, identificandone con il mutare del giudizio critico le nuove modalità di tradizione e recuperando nei diversi tempi storici il valore assunto da quei monumenti della storia dell'arte, scelti dagli autori quali indicatori specifici della storia del gusto e del collezionismo. Il libro è a due firme. Uniti dall'interesse per la storia del gusto e del mecenatismo, i due studiosi, diversi per generazione e per formazione, erano tuttavia perfettamente complementari e consentanei: Penny era l'esperto di scultura; Haskell, l'esperto di pittura barocca e di Tiepolo, conosceva perfettamente e aveva sotto gli occhi nella sua biblioteca la letteratura artistica e le raccolte di disegni e stampe dall'antico, da Perrier a Maffei, condivideva con Penny la convinzione che l'antico costituisse chiave di volta a sostegno di una storia dei mutamenti del gusto³. Haskell e Penny avevano comuni amici con i quali concordavano nel modo di affrontare la storia partendo dal basso, dalle cose minute: tra questi lo storico Eric Hobsbawm⁴. I due autori scrivono quindi il libro lavorando insieme, un capitolo a testa e persino scambiandosi i capitoli: precisa Penny «I was not a research assistant, we were both research assistant to each other»⁵.

Desidero ringraziare Walter Barberis, presidente della casa editrice Einaudi, per avermi concesso la consultazione dell'archivio Einaudi; l'Archivio di Stato di Torino e in particolare la dottoressa Luisa Gentile per la esemplare disponibilità. Un vivo ringraziamento va a Nicholas Penny che si è generosamente prestato a rispondere ad alcune domande sulla genesi del libro, sulle figure di studiosi che hanno avuto ruolo di interlocutori privilegiati e sui contenuti della prossima riedizione curata con Adriano Aymonino, che ringrazio per lo scambio epistolare. A Camilla Parisi che ha curato l'intervista un caro ringraziamento. Desidero infine ringraziare con affetto Stefania Ventra anche per il prezioso aiuto redazionale.

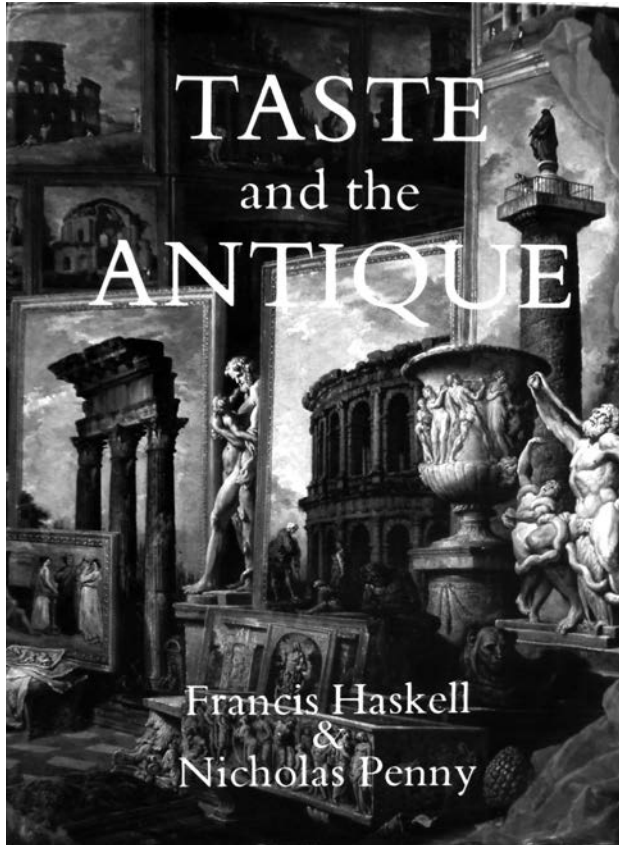
¹ F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, Yale University Press, New Haven 1981 [trad. it. *L'antico nella storia del gusto: la seduzione della scultura classica 1500-1900*, Einaudi, Torino 1984].

² O. Rossi Pinelli in *La storia delle storie dell'arte*, a cura di Eadem, Einaudi, Torino 2014, p. 464.

³ Come ha raccontato Nicholas Penny in occasione di una "intervista" generosamente concessa il 27/10/2016 in vista della stesura di questo testo e condotta da Camilla Parisi, da ora in poi indicata come *Intervista* 2016.

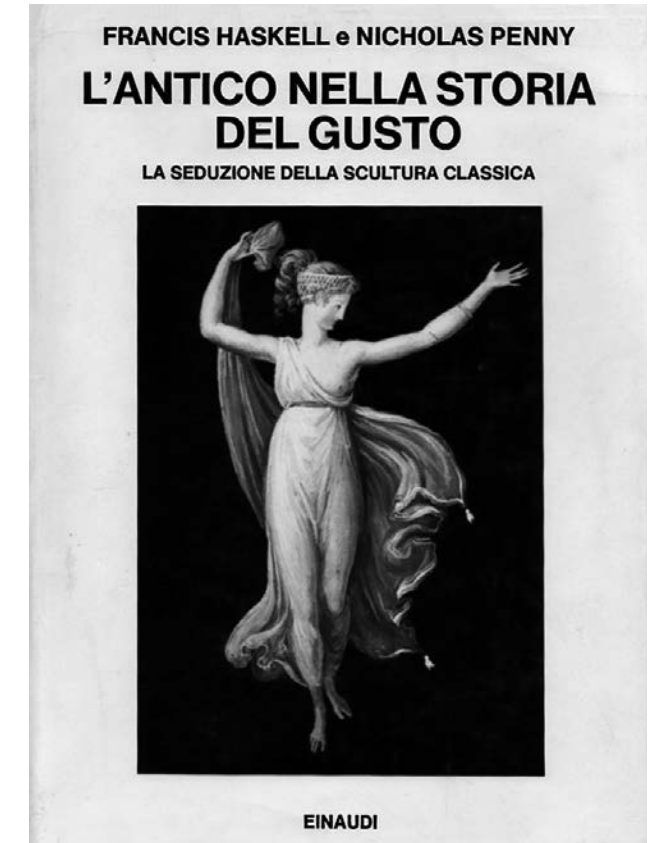
⁴ *Ivi*.

⁵ *Ivi*. A proposito di affinità culturali si ricordi anche la recensione di N. Penny al libro di F. Haskell, *Rediscoveries in Art: some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France* [Cornell University Press, Ithaca/N.Y., 1976], in «Studio international», 192, 1976, pp. 228-229.



2a. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, Yale University Press, New Haven 1981, prima edizione (tav. XI).

2b. F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto: la seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino 1984, prima edizione italiana.



Quanto lo stesso Haskell avesse sentito con Penny la necessità di comprendere perché le statue antiche avessero generato tante copie nel tempo e come inizialmente Haskell ritenesse la raccolta un'impresa semplice è raccontato da Nicolas Penny che ricorda come il primo pensiero dei due studiosi fosse stato quello di scrivere agilmente una guida – affascinati, nel 1976, dalle statue, copie dall'antico, nei giardini di Versailles (o in quelli di Rousham⁶) – e come invece l'entusiasmo di farne sapere e di capirne di più avesse comportato cinque anni di lavoro e un libro come risultato⁷. L'obiettivo dichiarato era quello di offrire le illustrazioni «delle principali sculture che passavano un tempo per capolavori, e metterne in luce la fama»⁸, il risultato raggiunto era assai più esteso perché quella raccolta offriva un modello per lo studio dello stile e della sua ricezione storica⁹.

⁶ Intervista 2016.

⁷ N. Penny, *Francis Haskell (1928-2000)*, in «The Burlington Magazine», CXLII, 2000, pp. 307-308, ripubblicato in *Obituaries. 37 epitaffi di storici dell'arte nel Novecento*, a cura di S. Ginzburg, Electa, Milano 2008, pp. 219-224, in particolare p. 222.

⁸ Haskell, Penny 1981, ed. it. 1984, pp. XI-XII.

⁹ Sugli interessi di Haskell per la ricezione storica dello stile si veda C. Hope, *Francis Haskell come maestro*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 25, 2001 (2002), pp. 317-319 (317).

«Le ragioni e i fenomeni che creano il gusto e lo modificano»¹⁰, già messi in campo in *Patrons and Painters*, come dichiara lo stesso Haskell, in *Taste and the Antique* emergono attraverso l'osservazione comprovata degli atteggiamenti verso l'arte antica.

Haskell, come scrive Penny, cominciò ad essere interessato alla storia del gusto tanto quanto lo era stato alla storia del mecenatismo, considerando tali argomenti indissolubilmente interrelati.

I due temi erano diversi, ma il metodo per affrontarli era lo stesso: il piacere per la trattazione diacronica nella consapevolezza della sincronica, per il dettaglio più minuto come cannocchiale del panorama più ampio; l'attrazione per le idee ma l'avversione per le astrazioni, che, come ricorda Penny, «lo annoiavano e lo facevano inorridire»¹¹; il saper mantenere le distanze dai *maître à penser*, anche se i più stimati; il rifuggire dalle teorie alla moda. Haskell non era un empirista, ma a lui piaceva «bucare i palloni gonfiati dell'i-

¹⁰ A. González-Palacios, *Conversazione di Alvar González-Palacios con Francis Haskell: il dio gusto*, in «Il giornale dell'arte», 6, 1988, 53, pp. 38-39. Qui González-Palacios definisce *Patrons and Painters* avvincente come un romanzo storico di Dumas.

¹¹ *Obituaries* 2008, p. 223. Sulla volontà di Haskell di mantenere la storia dell'arte saldamente legata alle discipline storiche si veda T. Montanari, *Ultimi incontri alla Scuola Normale di Pisa*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 25, 2001 (2002), pp. 345-349, in particolare p. 347.

deologia con lo spillo dei dati di fatto», come scrive Carlo Ginzburg selezionando da un ricordo di Jon Whiteley che era stato allievo di Haskell a Oxford¹².

Se Haskell andava ben oltre il positivismo storico ottocentesco, tuttavia probabilmente apprezzava la pedagogia positiva di Dickens e la sua esortazione a mettere in campo i fatti¹³. Con riferimento agli studi di fondamento warburghiano, pur nelle diverse posizioni espresse all'interno, nella bibliografia di Haskell e Penny si trova citato il saggio sul Campidoglio, *The Capitol during the Renaissance: A Symbol of the Imperial Idea*, ovvero una delle *Lectures* di Fritz Saxl raccolte in due volumi dal Warburg Institute nel 1957¹⁴. Un testo sicuramente apprezzato per metodo dai due autori; del resto il mondo warburghiano aveva certamente avuto peso nella formazione di Haskell. Nella prefazione all'edizione italiana del 1965 Eugenio Garin evidenziava quanto quel libro di Saxl attestasse tanto la sfiducia nei confronti delle filosofie e delle genericità astratte, quanto la messa in campo di ricerca concreta, l'attenzione alla complessità del pensiero e ai verificati veicoli di idee, la continuità e le variazioni della storia delle immagini.

È significativo che nella prima nota del testo sul Campidoglio Saxl facesse riferimento al volume di Arturo Graf, in Italia l'esponente più autorevole del positivismo storico di tardo Ottocento, a conferma della necessità di ancorare ad una pluralità e ampiezza di cernita le fonti idonee a ritessere la complessa storia di quel monumento emblematico.

Non è detto che Haskell conoscesse il testo di Graf, ma anche in questo caso si può ipotizzare un'adesione sulla concretezza delle informazioni. Quanto a Saxl, va detto che Haskell prende comunque le distanze dalla storia delle immagini, privilegiando la storia del gusto vista attraverso le opere e le diverse storie alle quali le opere avevano dato corso.

Il risultato è sorprendente per la molteplicità degli aspetti messi in luce, come sorprendente è l'evidenza delle osservazioni: «se il Louvre non avesse avuto bisogno di un nuovo scalone, la Nike di Samotracia difficilmente avrebbe avuto bisogno di un nuovo scalone», scrive Penny ricordando Haskell¹⁵.

Le variazioni del gusto costringono lo storico a prendere coscienza di un fatto peculiare: la relatività del giudizio di valore come prodotto dalle diversità del tempo storico, del contesto geografico-culturale, delle convenzioni sociali e delle condizioni di ricezione.

Tutto questo viene maturato e reimpostato da Haskell sulla base del terreno fertile prodotto e coltivato dagli studiosi di lingua anglosassone, in particolare da Hugh Honour i cui lavori pionieristici sulla fortuna dei modelli e sulla storia del gusto costituivano una base imprescindibile. La selezione degli scritti di Honour, edita nella bibliografia di Haskell e Penny, restituisce significativamente il ruolo fondativo sostenuto dallo studioso,

particolarmente in ordine alla rivalutazione della copia dall'antico nel Settecento, ruolo confermato di recente da Nicolas Penny che ricorda il primato di Hugh Honour anche nello studio dei bronzi dei Zoffoli e Righetti¹⁶. A ben guardare, *Taste and the Antique* è un omaggio a Honour e una risposta a quanto auspicato dallo studioso quando, recensendo *Patrons and Painters*, scriveva: «Perhaps Mr. Haskell intends to turn his attention to neo-classical patronage on another occasion. It is very much to be hoped that he will»¹⁷. Il libro del resto non poteva che nascere nel contesto inglese, e per ragioni di metodo, e per la presenza di un numero eccezionale di opere che segnalavano la formazione del gusto a partire dagli approvvigionamenti settecenteschi dei *Grand Tourists*.

Terreno fertile potevano essere stati gli studi di alcune colonne portanti italiane, a partire da Mario Praz, di cui va notata l'assenza nella bibliografia del libro, non solo per *Gusto neoclassico* edito già nel 1940 e riedito nel 1959 e 1974¹⁸ (un libro maltrattato da Honour che, nella sua bibliografia del *Neoclassicismo*, lo definisce «vivace, ma dissentibile»¹⁹), non solo per *La filosofia dell'arredamento* del 1964²⁰, ma a partire dal testo sull'influsso delle scoperte di Ercolano sull'arte decorativa e sul gusto in Europa, comparso in «Emporium» nel 1938²¹. Qui l'accezione data al termine gusto trova in Praz una significativa sterzata rispetto all'uso del termine che ne aveva fatto Lionello Venturi nel 1926²². Gusto è per Venturi, scrive Argan nella premessa all'edizione einaudiana del 1972, lo sviluppo in senso storicistico del *Kunstsollen* di Riegl e la prima formulazione del moderno concetto di «poetica»²³. È lo stesso Lionello Venturi a definire il suo concetto di gusto: «Questo libro [...] non si occupa dell'arte di questo o di quello o di molti primitivi, non cerca ciò che individua gli artisti, cerca ciò che li accomuna, non la loro arte, ma il loro gusto. Non so se la parola "gusto" sia la più adatta a significare quello che intendo; non ne ho trovata una migliore. E per evitare equivoci, dichiaro che intendo per gusto l'insieme delle preferenze nel mondo dell'arte da parte di un artista o di un gruppo di artisti»²⁴.

È evidente che il gusto per Haskell ha tutt'altro significato e che, per trovare un terreno comune, si debba fare riferimento a Roberto Longhi e a Giovanni Previtali.

¹⁶ È interessante notare che, nel 1963, nella rivista «Apollo» (77, 1963, pp. 194-200), Honour pubblica il testo *Some Italian Bronzes of the Eighteenth Century* (da ora in avanti Honour 1963^a) e la recensione al libro *Patrons and Painters* di Haskell, («Apollo», 78, 1963, pp. 521-522, da ora in avanti Honour 1963^b). Le osservazioni di Penny sono riportate dalla *Intervista* 2016. Sulla ampiezza e qualità degli studi di Honour e sui rapporti con Fleming si rimanda a N. Penny, *Obituary: Hugh Honour (1927-2016)*, in «The Burlington Magazine», 1362, settembre 2016, pp. 735-737.

¹⁷ Honour 1963^b, p. 522.

¹⁸ M. Praz, *Gusto neoclassico*, Sansoni, Firenze 1940; ESI, Napoli 1959; Rizzoli, Milano 1974 [trad. ing. *On neoclassicism*, Thames & Hudson, London 1969].

¹⁹ H. Honour, *Neo-classicism*, Penguin Books Ltd, Harmondsworth, 1968 [trad. it. *Neoclassicismo*, Einaudi, Torino 1980, p. 147].

²⁰ M. Praz, *La filosofia dell'arredamento: i mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi*, Longanesi, Milano 1964.

²¹ M. Praz, *L'influsso delle scoperte di Ercolano sull'arte decorativa e sul gusto in Europa*, in «Emporium», 88, 1938, pp. 159-170.

²² L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926.

²³ G.C. Argan, *Prefazione*, in L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Einaudi, Torino 1972, p. XXII.

²⁴ Venturi 1926, ed. 1972, p. 13. Si veda M. di Macco, *Lezioni di orientamento: gli ultimi anni dell'insegnamento di Lionello Venturi nell'Università di Torino; la formazione di Giulio Carlo Argan*, in «Ricerche di storia dell'arte», 59, 1996, pp. 17-32.

¹² C. Ginzburg, *Tradurre se stessi*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 25, 2001 (2002), pp. 313-315.

¹³ C. Dickens, *Hard Times*, Bradbury and Evans, London 1854.

¹⁴ F. Saxl, *The Capitol during the Renaissance: A Symbol of the Imperial Idea*, in Idem, *Lectures*, Warburg Institute, London 1957 [ed. it. *Il Campidoglio durante il Rinascimento: un simbolo dell'idea imperiale in La storia delle immagini*, Bari, Laterza 1965, con introduzione di Eugenio Garin, pp. 119-137]. Sulla fortuna del Colosseo in diversi luoghi e tempi storici dal Medioevo al Novecento, sulla funzione di modello, sull'uso e riuso, sull'aggiornamento funzionale si veda M. di Macco, *Il Colosseo: funzione simbolica, storica, urbana*, Bulzoni, Roma 1971 (un libro di iconologia urbana, come scriveva Argan nella prefazione, ma anche una raccolta sulla riflessione scritta e sulle opere prodotte dall'esistenza di quel monumento). Da ultimo si ricorda la mostra in corso *Colosseo un'icona* (Roma, Colosseo, dal 08/03/17 al 07/01/18).

¹⁵ *Obituaries* 2008, p. 222.

Del resto, già dal titolo, *La fortuna dei primitivi* di Previtali si opponeva al *Gusto dei primitivi* di Lionello Venturi.

Fortuna, come è noto, è una parola chiave di Longhi. Con riferimento agli studi di Arturo Galansino su Previtali, va ricordato che l'assegnazione a quest'ultimo di una tesi sulla fortuna dei primitivi va intesa in stretto rapporto con il modo di intendere «la fortuna» da parte del Longhi degli anni Cinquanta, anni che si aprono con il suo *Proposte per una critica d'arte*, manifesto delle sue nuove riflessioni metodologiche e per questo posto a editoriale del primo numero di «Paragone»²⁵. Del resto al suo *Piero* del 1927 Longhi aveva aggiunto un capitolo sulla sua *Fortuna storica*²⁶; lo stesso *Caravaggio* del 1952 è, come aveva scritto Gianfranco Contini nel 1973, una ricostruzione della storia critica²⁷.

Che il libro di Previtali fosse destinato ad avere una lunga vita, ha scritto di recente Massimo Ferretti, lo si poteva dedurre subito dalla recensione di Honour «se a Venturi i Primitivi erano serviti di pretesto per spiegare la natura anti classica dell'arte contemporanea, – scrive Ferretti – a Previtali interessavano davvero, storicamente»²⁸. Proprio la recensione di Honour indica in Previtali un riferimento metodologico singolare nel panorama degli storici dell'arte italiani che non godevano di accreditamento, tanto presso Honour quanto presso Haskell; scrive infatti Honour del libro di Previtali: «Written with a clarity rare among Italian historians of art, it is certainly one of the most interesting books on any aspect of the art to have appeared in Italy since the war»²⁹. Va ricordato che Haskell aveva dichiarato il suo stupore per essere stato interpellato a scrivere nella *Storia dell'arte* Einaudi, data la sua assoluta distanza dallo strutturalismo tanto diffuso in Italia³⁰.

Fortuna storica dei Primitivi come ne scrive Previtali e non gusto come inteso da Lionello Venturi. Se Lionello Venturi, secondo Argan³¹, nel formulare nel 1926 la sua tesi del “gusto” si richiamava al significato del *taste* inglese, bisogna segnalare le variazioni di significato che anche in Inghilterra investono il termine *taste*.

In realtà gusto non più come categoria di giudizio messa in atto nel Settecento (“buono” o “cattivo”), ma gusto come espressione mutevole nel mutare della storia.

Nel 1988, quando González-Palacios nel *Giornale dell'arte* intervista Haskell proprio sul

concetto di gusto, lo studioso precisa: «Nel mio libro ho cercato di indagare le ragioni e i fenomeni che creano il gusto e lo modificano»³².

Taste and the Antique apparve subito uno strumento indispensabile, una ricognizione, finalmente sistematica, presentata con tale chiarezza di intenti e di risultati da rendere sorprendente il fatto che fino ad allora non fosse stato allestito un tale repertorio.

Si può misurare l'immediata, notevole risonanza del volume attraverso la quantità di recensioni uscite a ridosso delle edizioni inglesi³³: tutte elencano e discutono il repertorio di *nobilis opera*, avvertendone la straordinaria novità; alcune sono critiche, una lo è con pieno fondamento nel merito.

Gombrich accoglie molto favorevolmente il libro proprio perché finalmente colmava una lacuna di vecchia data, ma introduce osservazioni critiche elencando e motivando alcune omissioni nella scelta delle opere e nella bibliografia (lacune da colmare – auspica Gombrich – con una nuova edizione); evidenzia anche l'assenza di alcuni argomenti e, tra questi, la mancanza di indicazioni sul comportamento degli artisti nello studio del linguaggio del corpo, tema che Gombrich ricorda invece affrontato con acume critico da Kenneth Clark nel *The Nude*³⁴. Ciò nonostante, scrive lo studioso, «the invaluable repertory fills more than two hundred pages, packed with information. It is preceded by 15 equally crowded chapters admirably surveying, not only the formation and decline of the canon, but also the history of its publication in engravings, books, plastercasts and miniature copies up to the 19th century»³⁵. Definendo il libro «tutto da meditare», Gombrich può introdurre ulteriori argomentazioni, insistere nel motivare l'avversione del XX secolo nei confronti del canone e quindi di quelle statue famose³⁶, soffermarsi sul concetto di gusto. Secondo Gombrich, Haskell e Penny avevano in mente il significato dato al termine gusto nel XVIII secolo, un significato che escludeva qualsiasi connotazione di relativismo e di soggettività e che, come inteso da Shaftesbury, era molto diverso da ‘gradimento’³⁷. E, ancora, aggiunge Gombrich: «But to the historian who wants to understand the laws governing the ‘tides of taste’ so

³² González-Palacios 1988, p. 38.

³³ Leggendo le recensioni come «il reparto di controllo qualità o il laboratorio sperimentale del mondo accademico», come scriveva Richard Woodfield introducendo la raccolta di recensioni e articoli su argomenti correlati di E.H. Gombrich, *Reflections on the History of Art. Views and Review*, a cura di R. Woodfield, Univ. of Calif. Pr, Berkeley 1987, pp. 97-105 [trad. it. *Riflessioni sulla storia dell'arte. Opinioni e critiche*, Einaudi, Torino 1991]. In questa raccolta è ripubblicata la recensione di Gombrich al libro di Haskell e Penny, originariamente intitolata *Perfection's Progress*, in «London Review of Books», vol. 3, n. 20, 5 novembre 1981.

³⁴ Gombrich 1987, p. 98.

³⁵ *Ivi*, p. 97.

³⁶ *Ivi*, pp. 97-98: «It was mainly their role in the academic curriculum which provoked this hatred, the implied or explicit claim of the canon to embody and teach the 'rules' of art. No dogma of the Classical creed is more alien to 20th-century views of art than this acceptance of authority, and any discussion of the canon cannot but prompt reflections on the gulf that separates the aesthetic convictions of our century from those which are here exemplified. Perhaps it helps in this context to recall the central position which the theory of language and oratory occupied for so long in Western criticism. The fact that languages have rules which must be learned and observed is still accepted without demur. However many efforts are made to undermine the authority of grammar and spelling, it is obvious that in a total absence of such rules of the road, communication would break down. Given this social function of speech, teachers of language have always insisted on models which represent the norm; the very term *classicus* refers to authors suitable as models and the idea of the canon is originally rooted in this tradition. In the aesthetics of language no firm line can be drawn between the need for rules and the effect of their non-observance. Once we have acquired these arbitrary conventions we are conditioned to dislike certain lapses from grammatical speech».

³⁷ *Ivi*, p. 99.

²⁵ R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone. Arte», 1, 1950, 1, pp. 5-19. Si vedano inoltre A. Galansino, *Giovanni Previtali: l'eredità di Longhi tra marxismo e "connoisseurship"*, in *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Vallecchi, Firenze 2009, pp. 173-184; Idem, *Giovanni Previtali, storico dell'arte militante*, Centro Di, Firenze 2013.

²⁶ R. Longhi, *Piero della Francesca: con 184 riproduzioni in fototipia*, Valori Plastici, Roma 1927, ed. cons. Idem, *Edizione delle opere complete*, 3, *Piero della Francesca 1927; con aggiunte fino al 1962*, Sansoni, Firenze 1963, pp. 115 ss.

²⁷ G. Contini, *Roberto Longhi: discorso commemorativo pronunciato dal linceo Gianfranco Contini nella seduta ordinaria del 13.1.1973*, Accademia Nazionale dei Lincei, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1973.

²⁸ M. Ferretti, *Un libro di cinquant'anni fa*, in *La fortuna dei primitivi: tesori d'arte dalle Collezioni Italiane fra Sette e Ottocento*, a cura di A. Tartuferi e G. Tormen, (catalogo della mostra, Firenze 2014), Giunti, Firenze 2014, pp. 55-65 (58).

²⁹ H. Honour, *Previtali, Giovanni: La fortuna dei primitivi dal Vasari ai neoclassici – Turin*, in «The Burlington Magazine», 108, 1966, pp. 205-206.

³⁰ E. Crea, *Memoria di Haskell*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 25, 2001 (2002), p. 311.

³¹ Nell'editoriale a «Storia dell'arte», la rivista fondata nel 1969, Argan scrive: «uno strato culturale più specificamente orientato o intenzionato, che potrebbe dirsi professionale: è quello che il Venturi [Lionello] ha chiamato il “gusto” e che comprende le idee sull'arte e le preferenze artistiche, le conoscenze tecniche, i modi convenzionali di rappresentazione, le norme o le tradizioni iconografiche e perfino certe predilezioni stilistiche, che sono generalmente comuni agli artisti della medesima cerchia culturale», G.C. Argan, *La storia dell'arte*, in «Storia dell'arte», 1, 1969, pp. 5-36 (13).

splendidly plotted in this book, the remark may also suggest that for good or ill there can be no innocence of taste any more than can be an innocence of the eye»³⁸.

Molto elogiativa e senza riserve è la lunga recensione di Alex Potts nel «Burlington Magazine» del 1981: il volume è definito un indispensabile riferimento, ben disegnato e ricco di dettagli storici e di questioni interessanti³⁹. Del resto gli studi di Potts, apprezzati dal Warburg Institute, per il Settecento winckellmanniano e non solo, avevano significative coincidenze con i contenuti del libro e, infatti, due contributi sono citati nella ricca bibliografia: la monumentale tesi di laurea sull'interpretazione della storia dell'arte antica nel contesto settecentesco e il corposo articolo su Mengs e le copie dalle sculture antiche greche e romane⁴⁰. La sede editoriale, va ricordato, era la più idonea ad ospitare una recensione consentanea al metodo dei due autori: era infatti intorno a Ben Nicholson, direttore storico del «Burlington Magazine», che si riunivano gli amici inglesi, francesi e italiani di Haskell, come ricorda Michel Laclotte⁴¹.

Francis Russel, nella sua recensione, fa notare la complementarità tra testo e schede, spiega che il libro è dedicato alle statue più celebrate e ammirate offrendo una specie di lista di «best sellers» ma, a proposito della lista, rileva errori ed omissioni, pur premettendo che la qualità del testo non ne viene inficiata. Il pregio del libro, scrive Russel, sta soprattutto nell'offrire un ponte tra gli studi dell'antico e quelli sul gusto in tutte le sue ramificazioni: per questo, afferma, la dedica a Fleming e Honour è particolarmente appropriata⁴².

Molto elogiativa è la recensione di Marcia Pointon⁴³; anche qui il libro è riconosciuto come indispensabile per gli studiosi: un libro di riferimento, una stimolante collezione di idee e un contributo alla storia umana.

Conta anche ricordare la recensione di Ellis Waterhouse – lo studioso più anziano, destinatario di una dedica di Haskell, in qualche modo pioniera nei suoi interessi per la storia delle opere e del collezionismo – che nella recensione del libro, comparsa nel 1981 su «Art International», pur non citato, definisce la bibliografia «splendid»⁴⁴.

³⁸ *Ivi*, p. 100.

³⁹ A. Potts, Haskell, Francis; Penny, Nicholas: *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven/Conn., Yale University Press, 1981, in «The Burlington Magazine», 123, 1981, pp. 618-619.

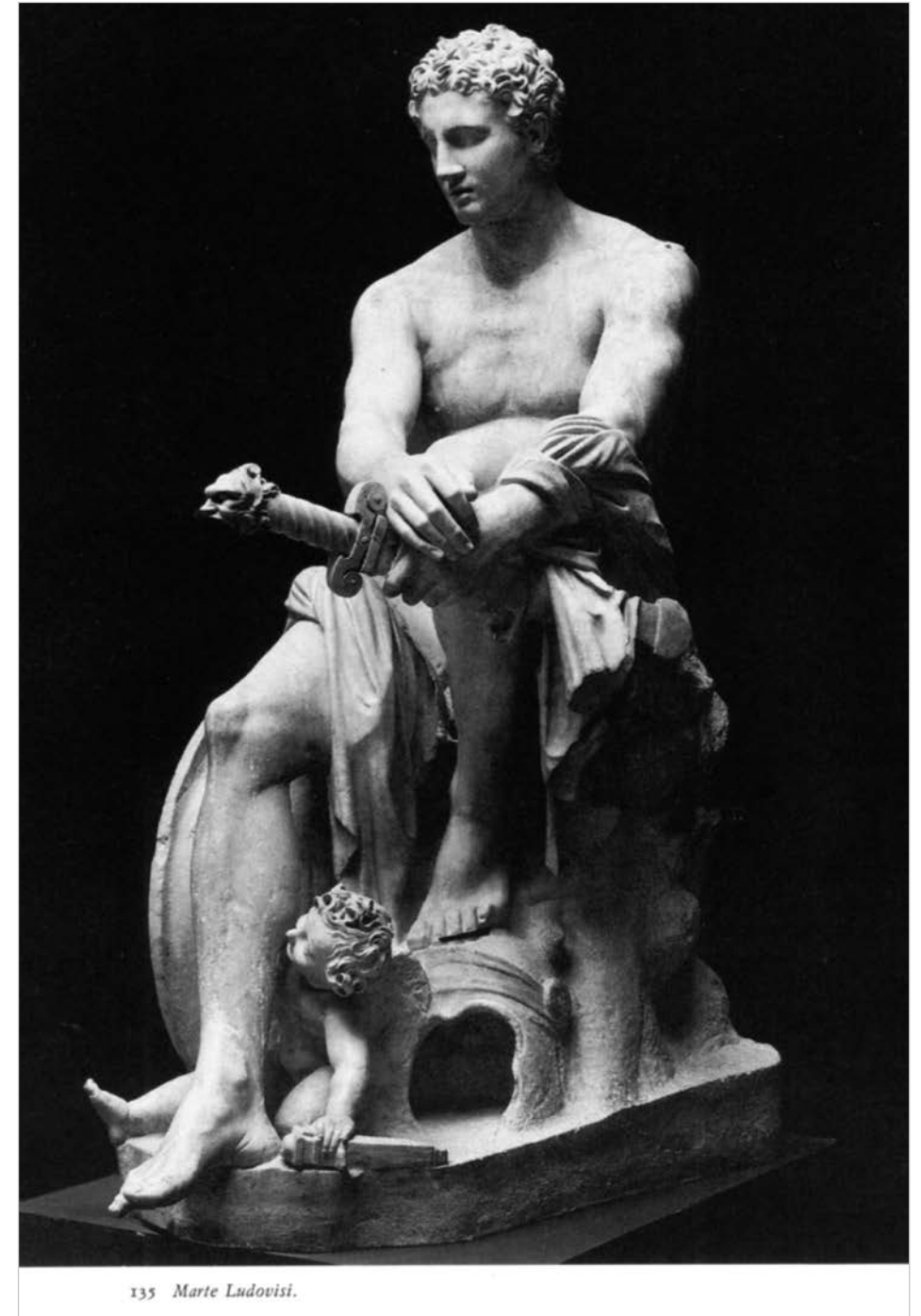
⁴⁰ A. Potts, *Greek sculpture and Roman copies, I, Anton Raphael Mengs and the eighteenth century*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 43, 1980, pp. 150-173. Si veda cosa scrive Ernst Gombrich nella recensione al libro di Haskell e Penny: «In a sense, it demonstrates the strength of the 'canon' that the critical spoilsports were so slow in moving in. There had been rumblings before, but it was not before the 1770s that Winckelmann's friend the painter Anton Raphael Mengs dared to formulate his belief that most of the admired statues in Roman collections could not be originals. The detailed history of this momentous development has been traced for the first time in a thesis by Alex Potts, and the relevant chapter has meanwhile been published in the Journal of the Warburg and Courtauld Institutes (XLIII, 1980). What he shows is the way the canonic statues succumbed to a kind of pincer movement carried out by scholars and artists. Mengs himself argued mainly as an artist whose exacting standards of truth and sensitivity were rarely satisfied by the treatment of the surface of works like the Niobe and the Apollo Belvedere. The edifice of academic aesthetics swayed for a time, but the push it had been given had fatally weakened its stability. Henceforward the question to be asked in front of an ancient statue was not 'why is it so sublime?' but 'what lost work may it reflect?'» (Gombrich 1986, pp. 102-103).

⁴¹ M. Laclotte, *En France avec Francis Haskell*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 25, 2001 (2002), pp. 325-328.

⁴² F. Russel, *Taste and the Antique by Francis Haskell and Nicholas Penny*, New Haven and London, Yale University Press, 1981, in «Journal of the Royal Society of Arts», vol. 129, n. 5304, novembre 1981, pp. 803-804.

⁴³ M. Pointon, Haskell, Francis; Penny, Nicholas: *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven/Conn., Yale University Press, 1981, in «The British journal of aesthetics», 22, 1982, pp. 176-178.

⁴⁴ E.K. Waterhouse, Haskell, Francis; Penny, Nicholas: *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven/Conn., Yale University Press, 1981, in «Art international», 24, 1981, 9/10, pp. 182-184 (184).



3. *Marsyas Ludovisi*, II secolo a.C. con rilavorazioni e aggiunte di G.L. Bernini, Roma, Museo Nazionale Romano in Palazzo Altemps, da F. Haskell, N. Penny, *L'antico nella storia del gusto: la seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino 1984, fig. 135, p. 174.

Fondata sulla considerazione che si tratta di un libro affascinante e impegnata ad indicarne le ragioni riportandone i contenuti, la recensione di Jennifer Montagu in «Art History» è tuttavia piuttosto critica. La studiosa, ricordando la collocazione sulla porta del Warburg Institute della scritta in oro *Mnemosyne*, dal nome della dea greca della Memoria, e la disposizione warburghiana per temi dell'archivio fotografico sottolinea che Haskell e Penny nel loro libro non hanno mai menzionato questo straordinario strumento di ricerca⁴⁵. Quasi a conclusione della sua recensione, la studiosa estende le critiche alle lacune di bibliografia recente, in particolare di quella tedesca e arriva persino a dire che la bibliografia viene elencata, ma non utilizzata dagli autori⁴⁶. Molto esteso nel tempo, ma molto limitato nello scopo, perché riservato alle sculture nei secoli più ammirate, il libro, scrive la Montagu, compie comunque un vero e necessario servizio di identificazione, catalogazione e illustrazione delle sculture classiche dimenticate del nostro passato.

Ma la Montagu imputa al libro una visione forse troppo indirizzata ai capolavori rinomati che fa perdere d'occhio la complessità non solo dell'allestimento delle collezioni ma anche dei riferimenti e dei modelli utilizzati dagli scultori, portando ad esempio i Righetti che riducevano in bronzo tanto le statue antiche quanto le opere di Bernini. Tra le altre critiche Jennifer Montagu dichiara che gli autori ignorano l'impiego degli artisti come consulenti e, in sostanza, come gli artisti siano stati i principali creatori e arbitri del gusto. Insomma, insiste la Montagu, se il libro spiega bene come ci si debba occupare dell'Antico, non fa altrettanto per quanto riguarda il Gusto. Il significato attribuito dagli autori a questo termine emerge solo accidentalmente.

Anche Plommer, in «The Classical Review», avanza critiche sostanziali al libro: occupandosi di 95 sculture rinomate, scrive Plommer, il libro ha un portato molto minore rispetto al titolo onnicomprensivo.

Più tardi, in «The Art Bulletin» del 1984, anche Ettlinger, che apprezza in particolare il capitolo sui calchi, argomento allora poco noto, lamenta alcune omissioni bibliografiche di testi importanti, come quello di Ackerman sul Belvedere del 1951 o quello sul Lacoonte della Bieber del 1967 e, ancora sul Lacoonte, quello fondamentale di Winner del 1974⁴⁷. Sempre Ettlinger critica severamente la disposizione in ordine alfabetico della bibliografia, considerata perciò inutilizzabile, mentre, secondo il recensore, avrebbe giovato una ripartizione tematica, seguendo la divisione dei capitoli del libro. È probabile che Ettlinger pensasse alla bibliografia ragionata per temi e per argomenti interpretativi nel *Neoclassicismo* di Honour, uscito in prima edizione inglese nel 1968 e riedito da Einaudi a partire dal 1980.

Comunque, nel mondo anglosassone e in quello americano, non ostante diverse critiche puntuali sui contenuti o sulla bibliografia, il libro trova una generale positiva accoglienza per la raccolta che presenta e per la varietà della narrazione diacronica che fa emergere singolari storie delle idee; di peso è tuttavia il dissenso di Jennifer Montagu, non tanto per quanto il libro si discosti dalla tradizione warburghiana, ma per quanto sorvoli o trascuri

fattori interni alla storia dell'arte, determinanti per l'effettivo riconoscimento di momenti diversi della storia del gusto.

I due autori tengono conto di alcune delle critiche mosse dai recensori nella riedizione inglese e ancor più in quella italiana che esce a tre anni di distanza dalla prima, nel 1984, per la collana dei Saggi Einaudi: integrano ad esempio la bibliografia ma dichiarando, a proposito delle sempre possibili omissioni, che, se in alcuni casi erano dovute all'ampiezza del campo di studio, in altri erano da intendersi volute.

Il cambiamento sostanziale del titolo è la risposta più evidente alle critiche.

La dizione troppo generale e onnicomprensiva data dalla disgiunzione dei termini *Taste* e *Antique* viene trasformata in un titolo che non crea aspettative disattese, ma indirizza il lettore sui contenuti del libro, appunto *L'antico nella storia del gusto*. Una scelta significativa che evidenziava questioni di metodo: è noto, come si è detto, che Haskell considerava pernicioso lo strutturalismo di molti studiosi italiani, ma poteva essere avvertito dei diversi modi di fare storia dell'arte attestati nei libri arancione della *Storia dell'arte italiana* edita da Einaudi⁴⁸ e considerare che la casa editrice poteva garantire, con il suo comitato editoriale, la più avveduta e avvertita ricezione della qualità e delle potenzialità del libro. Vale la pena quindi di entrare nella fucina editoriale einaudiana.

Il libro viene pubblicato con traduzione di Renato Pedio, studioso per lungo tempo di fiducia presso la casa editrice torinese, come si può accertare anche dalla corrispondenza conservata nell'archivio Einaudi, depositato presso l'Archivio di Stato di Torino.

Vi si trovano lettere molto interessanti, a partire da quella del 1958 quando, su proposta di Bruno Zevi, a Pedio viene affidata la traduzione del libro di Kaufmann *Architecture in the age of Reason*⁴⁹. Il rapporto diventa nel tempo amicale con Paolo Fossati, al quale Pedio invia lunghe e interessantissime dissertazioni, filologiche e filosofiche sul tema della traduzione, in particolare a proposito di quella del *A Dictionary of Architecture* di Pevsner, Fleming e Honour, uscito per la Penguin Books nel 1966, libro che Paolo Fossati vuole affidare a Pedio, a garanzia di una «edizione seria, degna, senza eccedere in zelo» (1972)⁵⁰. Gli autori del *Dictionary of Architecture*, Pevsner, Fleming e Honour, sono tre figure di studiosi fondamentali nella biografia scientifica di Haskell: Pevsner, il maestro che lo avvia a Roma, Fleming e Honour affini al punto da essere destinatari della dedica del libro.

Purtroppo la corrispondenza archiviata si ferma al 1980 e non documenta la scelta di Pedio per la traduzione di *Taste and the Antique*, ma è molto probabile che avesse avuto un peso notevole il lavoro svolto per il *Dictionary* e che la scelta fosse stata concordata con Haskell, dato che gli autori, nei ringraziamenti pubblicati nel libro, definiscono il lavoro di Pedio «curato con grande intelligenza»⁵¹.

Per saperne di più sulla traduzione serve richiamare l'attenzione su Andrea Buzzoni ri-

⁴⁸ *Storia dell'arte italiana*, coordinamento editoriale di G. Bollati e P. Fossati, Einaudi, Torino, 13 voll.

⁴⁹ Archivio di Stato di Torino (da ora in avanti ASTo), Archivio storico della casa editrice Giulio Einaudi Editore (da ora in avanti AGEE), *Corrispondenza con autori e collaboratori italiani*, cartella 154, fascicolo 2343, foll. 1 e ss.

⁵⁰ *Ivi*, f. 132, lettera del 28 novembre 1972, ma i due cominciano a parlare del libro di Pevsner già in una lettera di Pedio a Fossati del 24 novembre 1971 (*ivi*, f. 112). A Pedio viene affidata la cura del libro che comprendeva la proposta di una lista di architetti italiani da aggiungere nel *Dizionario* concordata con Fleming che Pedio incontrava durante i soggiorni dell'inglese nella casa in Toscana.

⁵¹ Haskell, Penny 1984, p. [1].

⁴⁵ Va ricordato che per vent'anni Jennifer Montagu è stata curatrice della collezione di fotografie a partire dal 1971.

⁴⁶ Della Montagu nella bibliografia del libro si trova citato il testo *Bronzes*, Weidenfeld and Nicolson, London 1963.

⁴⁷ L.D. Ettlinger, Haskell, Francis; Penny, Nicholas: *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven/Conn, Yale University Press, 1981, in «The Art Bulletin», 66, 1984, pp. 527-528. Di Leopold Ettlinger è citato in bibliografia il testo sull'*Hercules Florentinus*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz», 16, 1972, pp. 119-142.

cordandone una lettera amichevole a Pedio per la traduzione del testo di Gombrich *The sense of order*⁵² e, soprattutto, una lettera scritta da Buzzoni ad Haskell, datata 12 luglio 1983. Buzzoni si dichiara «lieto» della buona reazione di Haskell alla traduzione di Pedio, scrive di concordare con Haskell sull'impressione che sia «sostanzialmente fedele e corretta, dunque buona, anche se, forse, troppo letterale», garantisce la disponibilità di Pedio a curare maggiormente l'aspetto «stilistico»⁵³.

Per la genesi dell'edizione italiana molto utile è stata la consultazione dei verbali delle legendarie riunioni di redazione del mercoledì nella sede torinese di via Biancamano: sono emersi infatti alcuni dati interessanti.

Tempestivamente aggiornato, ma probabilmente ignaro dei retroscena, di cui si dirà in seguito, il giovane Andrea Buzzoni, allora trentenne, segnala il libro nella riunione del 13 maggio 1981. Quanto il verbale riporta della relazione di Buzzoni testimonia la qualità della ricezione critica del libro, delle ragioni della sua importanza e delle sue criticità, da parte di uno studioso che continuerà a coltivare l'attenzione per Haskell di cui curerà, nel 1989 ma per Bollati Boringhieri, l'edizione italiana delle *Metamorfosi del gusto. Studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*⁵⁴. Nella relazione di Buzzoni si legge: «È una storia delle grandi emergenze collezionistiche, che non trascura però la capillare diffusione della statuaria soprattutto nel '700. Legge le conseguenze che il fenomeno ha sulle altre espressioni artistiche, soprattutto la ritrattistica. Altro elemento importante è il seguire passo passo questi capolavori. Unica riserva è che l'arco cronologico 1500-1900 tiene bene fino al '700 e lascia invece qualche perplessità per l'800. Mi sembra però un approccio degno di attenzione»⁵⁵. Alla domanda di Gian Carlo Roscioni se il libro affronti il tema di fondo, ovvero la mancanza di distinzione tra copia e originale, la risposta è di Paolo Fossati: «Certo è il centro del libro. È un frammento della cultura 500-700 e delle tipologie del gusto». La riflessione sul libro si conclude con l'intervento decisivo di Franco Fortini: «è un tema interessante che dovrebbe avere un pubblico vasto»⁵⁶. Sempre nell'archivio della casa editrice, si trova una raccolta, sicuramente lacunosa ma già così molto interessante, di 17 lettere dalle quali emerge un rapporto di scambio, quasi amicale, tra Haskell e Giulio Einaudi, a partire dal 1958. Per il nostro argomento va ricordata una lettera del 24 febbraio 1972 di Einaudi ad Haskell nella quale l'editore si dice felice di averlo incontrato e di aver parlato del suo lavoro «intorno alla Storia del gusto e di quelle

altre Sue ricerche intorno all'arte e alla società tra l'Ottocento e il Novecento»⁵⁷. Einaudi si dichiara estremamente grato se Haskell vorrà ricordarsi della casa editrice per l'edizione italiana dell'opera. Si tratta probabilmente del libro edito invece da Bollati Boringhieri⁵⁸. Ancora più importante è la lettera, che forse fa da retroscena all'intervento di Buzzoni, scritta da Haskell a Fossati il 12 novembre 1980. Una lettera nella quale Haskell descrive il lavoro che sta per essere pubblicato in Inghilterra narrandone i contenuti in modo che, rielaborato, si troverà nell'introduzione del libro⁵⁹.

L'edizione italiana esce negli anni di consolidata fortuna critica e di penetrazione del metodo di Haskell in Italia. La riedizione Sansoni nel 1985 di *Mecenati e pittori*, a quasi vent'anni dalla prima pubblicazione italiana nel 1966, si poneva in filiera e quasi in gara di accaparramento tra gli editori italiani: preceduta dalla Spes con *Arte e linguaggio della politica* del 1978, una raccolta di saggi e recensioni voluta dagli amici, come li definisce Haskell, Paola Barocchi e Carlo Del Bravo, dalle Edizioni di Comunità che pubblicano *Riscoperte nell'arte* nel 1982 e, appunto, dall'einaudiana *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica* del 1984.

È importante guardare alla situazione italiana ricordando che, proprio nel 1984, si apriva una ulteriore, fervida stagione editoriale sulla tradizione dell'antico. Dal 1984 al 1986, infatti, venivano pubblicati da Einaudi, come approfondimento tematico della *Storia dell'arte italiana*, per la nuova edizione della «Biblioteca di Storia dell'arte», i tre volumi dedicati alla *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, opera rigorosamente curata da Salvatore Settis

⁵⁷ ASTo, AGEE, *Corrispondenza con autori e enti stranieri*, I serie, marzo 7, fasc. 279, f. 2. Al 19 luglio 1976 data l'invio del contratto per il contributo di Haskell alla *Storia dell'arte: ivi*, f. 7; si veda anche il f. 8 per la risposta di Haskell e fogli successivi.

⁵⁸ Haskell 1989.

⁵⁹ ASTo, AGEE, *Corrispondenza con autori e enti stranieri*, I serie, marzo 7, fasc. 279, foll. 13r-14, lettera di Francis Haskell a Paolo Fossati, datata 12/11/80: «Caro Dottor Fossati, La ringrazio molto della Sua lettera del 5 novembre. Mi dispiace che l'ultima volta che Le ho scritto stava così poco bene che non potevo esserle molto utile: spero comunque che il problema si è risolto, e soprattutto che si è tenuto conto delle mie correzioni alla traduzione. Per quanto riguarda il mio nuovo libro (scritto in collaborazione con Nicholas Penny) ho consegnato subito la Sua lettera all'editore – Yale University Press, di Londra – che Le risponderà direttamente. Il libro è ormai terminato, le ultime bozze corrette e deve uscire nei prossimi mesi dell'anno prossimo. Si tratta di uno studio sulla "fortuna" delle statue antiche dal primo '500 fino a verso c. 1900 – cioè la constatazione (se si può esprimersi così) che la "vera" scultura antica era quella greca arcaica ecc. invece di quella ora disprezzata dagli archeologi come pezzi restauratissimi di imitazioni romane di sculture tardo-ellenistiche... Comunque questa scultura, ora talmente disprezzata, fu per secoli stimata da tutti i più grandi conoscitori, fu copiata per Fontainebleau e Versailles, per S. Pietroburgo e le ville di campagna inglesi, rubata da Napoleone, imitata per gioielli, ceramiche ecc, e disegnata da giovani artisti in tutte le accademie del mondo... Il nostro libro consiste di due sezioni: la prima, in forma narrativa, racconta la 'fortuna' di queste statue – la creazione del Belvedere di Giulio II e Bramante; la 'trasmissione' delle statue tramite disegni, stampe, bronzi, calchi ecc., i collezionisti – Cardinali Borghese, Ludovisi, Albani, Medici, nobili inglesi, principi tedeschi e russi ecc., e finalmente le opinioni di studiosi come Winckelmann, Visconti ecc. La seconda parte contiene un catalogo di 95 delle statue più famose – apprezzate in tutto il mondo – dove diamo tutte le informazioni possibili sulla scoperta ecc. Dei vari pezzi e le opinioni di turisti, studiosi, collezionisti. Ci sono pressappoco 200 illustrazioni. Come si tratta di un libro che riguarda l'Italia per l'ottanta per cento, mi piacerebbe ovviamente che fosse tradotto in Italiano, e, da grande ammiratore della casa Editrice Einaudi, mi darebbe anche soddisfazione se dovesse apparire da Loro. Ma questo dipenderà non da me, ma dalle trattative fra Loro e la Yale University Press. Avevo sentito dire che per qualche altro libro c'era un problema che riguardava il 'formato', ma non posso credere che se il nostro libro vale la pena di essere tradotto considerazioni del genere possono creare vere difficoltà. Spero che Lei mi perdonerà un italiano infame scritto in piena notte mentre sogno di andare a letto. Con i più cordiali saluti, Francis Haskell». La lettera è scritta su carta intestata della University of Oxford Department of the History of Art.

⁵² ASTo, AGEE, *Corrispondenza con autori e collaboratori italiani*, cartella 154, fascicolo 2343, f. 188, lettera di Buzzoni a Pedio del 20 novembre 1979.

⁵³ ASTo, AGEE, *Corrispondenza con autori e enti stranieri*, 1ª serie, marzo 7 fascicolo 279, foll. 16 e 17, lettera del 12 luglio 1983. Doveva esserci stato un problema con la traduzione della Merletti, probabilmente rifiutata da Haskell, alla quale pose rimedio Pedio. Il controllo di Haskell era assicurato dall'invio da parte di Pedio di due o tre capitoli per volta.

⁵⁴ F. Haskell, *Le metamorfosi del gusto: studi su arte e pubblico nel XVIII e XIX secolo*, (1987), Bollati Boringhieri, Torino 1989.

⁵⁵ ASTo, AGEE, *Verbalri riunioni editoriali*, marzo 7, fasc. 542, foll. 3-4.

⁵⁶ *Ivi*, f. 4. Non si trovano altri interventi sul tema, finché, nella seduta del 19 maggio 1982, Andrea Buzzoni, mettendo all'ordine del giorno e appoggiando una proposta di Orietta Rossi Pinelli per un suo libro sull'arte a Roma tra la metà del Settecento e la Restaurazione, indirettamente informa che il libro di Haskell e Penny è in preparazione per l'anno successivo: ASTo, AGEE, *Verbalri riunioni editoriali*, marzo 7, fasc. 560, f. 4, p. 2. Evidentemente la pubblicazione era slittata di due anni, probabilmente a causa dei problemi dati dalla traduzione di Laura Merletti, di cui si è detto.

che raccoglie saggi di autori diversi, per formazione e specificità disciplinari⁶⁰, ma accomunati nella convergenza di metodo che bandiva la visione frammentaria delle Rinascenze e dimostrava la continuità della memoria storica riconosciuta nelle diverse forme di fortuna o di sfortuna e nei diversi tempi, campi, ragioni e strategie di accreditamento dell'antico. Nel terzo di questi volumi, intitolato *Dalla tradizione all'archeologia*, nella nota conclusiva a chiusura del suo denso saggio, Settis scrive «Ma ogni studio delle ricerche antiquarie dovrà misurarsi con quella storia del gusto che dà la trama al libro eccellente di F. Haskell e N. Penny»⁶¹.

Quanto i due autori tenessero alla pubblicazione in Italia del libro è dichiarato nella Prefazione del 1984: il testo era destinato all'Italia per affinità di interessi storiografici con gli studiosi italiani e per le vicende di attualità che testimoniavano in Italia una rinnovata attenzione per l'arte antica. Non è detto a quali storici italiani «delle idee e della cultura», come sono definiti dai due autori, si riferissero Haskell e Penny quando precisavano che doveva trattarsi di storici che avevano «maggiore probabilità [...] di scoprire e sviluppare le implicazioni mentali del materiale raccolto»⁶². Tra gli storici dell'arte i due autori potevano pensare all'amico di vecchia data di Haskell, Alessandro Marabottini⁶³ e, con lui, a Luigi Salerno; a Paola Barocchi, a Carlo Del Bravo, ad Alvar González-Palacios, naturalizzato italiano, in dialogo con gli autori per i molti interessi comuni e in particolare per quelli sulla riproduzione dell'antico nelle arti preziose⁶⁴; potevano riferirsi a Salvatore Settis, ai saggi comparsi nella *Storia dell'arte* Einaudi, ai testi di Alessandro Conti, dalla prima edizione della *Storia del restauro* del 1973 al saggio einaudiano del 1981, di cui tuttavia non vi è cenno nella bibliografia del volume; vi si trova invece, nella versione italiana, il saggio di Orietta Rossi Pinelli, *Artisti, falsari e filologi*, edito in «Ricerche di storia dell'arte», una rivista che, per la sua apertura disciplinare, bene poteva collocarsi nella biblioteca di Haskell e Penny che infatti inseriscono in bibliografia anche il saggio di Giorgio Gualandini su *Neoclassico e antico* edito nello stesso periodico. Nella bibliografia non si trovano i testi fondativi di Mario Praz ma compaiono, tra i non molti italiani contemporanei, alcuni immancabili come Mauro Cristofani sulla storia del collezionismo archeologico, Carlo Pietrangeli per i saggi di approfondimento diacronico su monumenti romani, Cesare D'Onofrio, per tipologie e monumenti romani, Salerno, Spezzaferro e Tafuri su Via Giulia, Salerno e Paribeni sul palazzo Rondinini, Marcello e Maurizio Fagiolo dell'Arco per il progetto berniniano di sistemazione dei colossali Alessandro e Bucefalo nella piazza del Quirinale, Pavanello per Canova. A una *Danzatrice* di Canova, va ricordato, è riservata nell'edizione italiana l'immagine della sovrapposizione, sicuramente più seducente, in

omaggio al sottotitolo, del bel dettaglio della *Roma antica* del Panini, scelto per l'edizione inglese e perfettamente collegato con la prima parte del titolo.

È facile invece individuare quali fossero le testimonianze della nuova posizione di attualità conquistata dall'antico in Italia perché, nella prefazione, sono indicate dagli stessi autori: dalle polemiche sulla destinazione sulle statue Ludovisi, che allora non avevano ancora trovato collocazione in Palazzo Altemps, a quelle sugli scavi ai Fori, alla repentina popolarità riscossa dai Bronzi di Riace.

Tanto il pensiero agli «amici in Italia»⁶⁵, quanto il contatto con gli studiosi rimane un'esigenza costantemente espressa in tutte le premesse ai libri tradotti. Non solo perché in Italia Haskell aveva studiato per lungo tempo, ma anche perché, nella concretezza che distingue il suo modo di fare storia dell'arte, gli italiani potevano sembrare un campione sufficientemente vario per testare la ricezione e l'efficacia del suo metodo⁶⁶. Nella loro autonomia di studiosi, sono Evelina Borea e Carlo Gasparri, curatori della mostra *L'idea del Bello*, a confermare, nel 2000, in introduzione al catalogo, il ruolo di «maestro di tutti coloro che si occupano di cultura artistica del Seicento» sostenuto da Haskell⁶⁷. Tra le tante opere eccellenti presenti in quella mostra fondamentale va ricordata la presentazione straordinaria della statua così detta «Seneca morente Borghese», ricomposta con la vasca di marmo africano aggiunta nel restauro seicentesco e così disegnata e poi dipinta da Rubens e descritta da Bellori⁶⁸: una presenza che andava a merito anche del libro di Haskell e Penny che, nella relativa scheda, ne tracciavano la fortuna seicentesca e la sfortuna successiva e inserivano una fotografia storica dell'opera prima della rimozione del vaso⁶⁹. Con riferimento alle edizioni dei suoi libri in Francia, e quindi anche a quelle di *Taste and the Antique*, è già stato rilevato come Haskell nelle prefazioni si rivolgesse in particolare a coloro che erano stati più reticenti nei confronti del suo modo originale di fare storia dell'arte attraverso la storia del gusto: «Francis amait tellement la France et les français, qu'il ne voulait pas se contenter d'une conquête partielle du territoire»⁷⁰.

Significativo di una sentita corrispondenza è il cambiamento del titolo che si apre con il termine «amore» per l'edizione Hachette del 1988: *Pour l'amour de l'antique: la statuaire*

⁶⁵ Come li definisce Haskell nella prefazione del volume *Spes* voluto dalla Barocchi e da Del Bravo: F. Haskell, *Arte e linguaggio della politica e altri saggi*, Spes, Firenze 1978, p. V.

⁶⁶ Nella prefazione del volume *Spes* (*ivi*, pp. VI-VII), Haskell dichiara senza parafrasi, e a dire la verità in modo assai poco generoso, che la prima volta che era arrivato in Italia per studiare la storia dell'arte aveva avuto l'impressione che «la maggioranza dei colleghi più anziani fosse impegnata in problemi, un poco sterili, di attribuzione. Adesso [...] ho l'impressione [...] che la grande maggioranza dei colleghi più giovani sia perseguitata da una terminologia derivata da altre discipline che [...] poco hanno a che fare con l'oggetto del loro studio e non cerchino quasi mai di illuminare i problemi che dichiarano di voler affrontare [...] La storia dell'arte può essere messa in rapporto [...] con una vasta gamma di altri settori della ricerca storica [...] Ma i rischi sono numerosi, infidi, a volte deleteri [...] Per l'Ottocento, come per il Cinquecento, lo storico deve capire le convenzioni storiche che governavano la produzione artistica, i collezionisti per cui veniva creata, gli ambienti in cui doveva inquadarsi, prima di avanzare ipotesi sicure sul suo significato, anche se sono ben conscio – scrive sempre Haskell – che l'empirico (in cui credo tanto fermentante) può degenerare molto rapidamente nell'aneddotico».

⁶⁷ *L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, a cura di E. Borea e C. Gasparri (catalogo della mostra, Roma 2000), De Luca, Roma 2000, vol. I, p. XXXII.

⁶⁸ *Ivi*, vol. II, scheda di Lucilla de Lachenal, n. 10, pp. 194-195.

⁶⁹ Haskell, Penny 1984, n. 77, pp. 445-447.

⁷⁰ A. Jammes, *Les préfaces françaises de Francis Haskell*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 25, 2001 (2002), pp. 321-323.

⁶⁰ Rossi Pinelli 2014, p. 481.

⁶¹ S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di Idem, Einaudi, Torino 1986, pp. 373-486 (486, n. 27).

⁶² Haskell, Penny 1984, p. IX.

⁶³ *Collezione Alessandro Marabottini*, a cura di C. Zappia con S. Petrillo e C. Grisanti, De Luca editori d'arte, Roma 2015.

⁶⁴ Nell'edizione italiana troviamo inserito il saggio su *I mani del Piranesi: (i Righetti, Boschi, Boschetti, Raffaelli)*, in «Paragone. Arte», 27, 1976, 315, pp. 33-48. Una significativa conferma della condivisione di metodo viene da Honour che, nella recensione al libro di Alvar González-Palacios, *Il tempio del gusto: le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco; Roma e il regno delle due Sicilie*, fa notare come, occupandosi di singoli argomenti e oggetti, ricomponga una storia generale del gusto: «The Burlington Magazine», 127, (1985), pp. 813-814.

gréco-romaine et le goût européen 1500-1900, edizione curata da Francois Lissarague e accresciuta di informazioni. Michel Laclotte ha chiaramente indicato la fortuna, in Francia, degli studi di Haskell, in sintonia con l'indirizzo critico di Schnapper, per il XVII e XVIII secolo, e di Schnapp, per il rapporto dell'antico con il moderno⁷¹: una fortuna di lunga durata di cui la mostra *D'après l'Antique* è stata la testimonianza che meglio ha sviluppato la traccia segnata dal libro di Haskell e Penny⁷²; finché Marc Fumaroli, nel suo saggio per la mostra *Antiquité revêe*, ricordando Roma nel Settecento come prodigiosa fabbrica di copie, annotava il riferimento al libro definendolo «l'ouvrage classique»⁷³.

Nei fatti, la lettura di quelle pagine sul collezionismo, sulla copia, sugli interessi eruditi, sulle dispersioni, sulle raccolte, sui musei, sulle mode e sulle reinterpretazioni; la ricognizione di tante *nobilis opera*, schedate dall'identità anagrafica ai mutamenti di status nella loro vita storica, ha aperto nuove prospettive di studio tanto nel mondo anglosassone, al quale Haskell era legato per formazione, come nel mondo francese, che per Haskell era familiare, come in quello italiano.

Ora, nel contesto dei libri fondativi per gli studi sul Seicento e sulla prima metà del Settecento, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900* trova una collocazione significativa non certo perché si occupi esclusivamente di quella cronologia, ma perché ribadisce la necessità metodologica, non sempre così ovvia come dovrebbe, di riconoscere quale memoria storica sia eletta a fondamento nel periodo e nel contesto preso in esame; la necessità di non trascurare conoscenze allargate e di essere specialisti senza che la ricerca ne rimanga imprigionata dagli eccessi e possa invece trovare vantaggio dallo sguardo aperto al confronto appropriato. Il libro, come si è detto, attraverso una trattazione diacronica, individua le variazioni e declinazioni del gusto nella diversa fortuna delle statue antiche portatrici del canone. Come già avvertiva Gombrich nella citata recensione, il libro percorre le reazioni condizionate provocate dall'esistenza di un canone e ne misura la forza. Nell'avanzare del fronte della modernità, con lo sguardo ai diversi tempi dell'antico nelle prospettive del moderno, le variazioni interpretative del canone classico non sono per lo più prese in esame da Haskell e Penny per i problemi dati dal concetto di *mimesis*, dal confronto tra natura e arte e dal dibattito tra licenza e norma. Per la cronologia di cui qui si tratta i due autori guardano ad alcuni fatti specifici scelti nel loro valore di indicatori. Così, il volume dell'editore romano De Rossi, pubblicato nel 1704 e dedicato ad una selezione, vasta di statue antiche e più ridotta di statue moderne, è preso in esame come tentativo di creare criteri qualitativi, ma soprattutto è chiamato a testimoniare come assestato il giudizio di valore di quelle statue antiche di cui recuperare la storia attraverso il collezionismo cinque e seicentesco nella Firenze medicea e nella Roma papale e nobiliare, per spostarsi a verificare nella Roma barocca la crescente concentrazione in poche mani della scultura più importante; da qui a considerare le vaste pratiche di restauro integrativo, i nuovi appetiti collezionistici, le vendite e le dispersioni, il proliferare di attività di

calchi e di copie, lo sviluppo dell'erudizione e dell'apprendistato artistico nelle Accademie. Se gli autori dichiarano di avere voluto avere un fine più «modesto e più funzionale»⁷⁴, che non studiare la storia degli atteggiamenti verso l'arte antica, che equivarrebbe a studiare la storia della cultura europea nel suo complesso, in realtà il libro ha risvegliato la critica sulle tante vie da percorrere per ricomporre con la storia di quegli atteggiamenti la storia dell'arte.

Archeologi e storici dell'arte si sono resi conto che dal tracciato e dalle informazioni del libro nascevano nuovi percorsi, nuovi filoni di ricerca, nuove tesi di specializzazione e di dottorato che producevano nuovi saggi; insomma che quel testo aveva moltiplicato l'intelligenza della storia dell'arte, ovvero che era stato un libro fondativo, tanto da meritare una prossima, nuova edizione, curata da Nicolas Penny con Adriano Aymonino e Eloisa Doderò, edizione che amplierà il catalogo delle *nobilis opera*, i generi e le materie oggetto di ricognizione; che approfondirà temi e indicatori; che estenderà la cronologia; che sarà dotata di un repertorio fotografico nuovo e curatissimo⁷⁵.

⁷¹ Laclotte 2001 (2002).

⁷² *D'après l'Antique*, a cura di J.-P. Cuzin e J.-R. Gaborit (catalogo della mostra, Parigi 2000-2001), Réunion des Musées Nationaux, Paris 2000.

⁷³ M. Fumaroli, *Retour à l'Antique: la guerre des goûts dans l'Europe des Lumières*, in *L'Antiquité revêe: innovations et résistances au XVIII^e siècle*, a cura di G. Faroult, C. Leribault, G. Scherf (catalogo della mostra, Parigi 2010-2011), Gallimard, Paris 2010, pp. 23-55 (55).

⁷⁴ Haskell, Penny 1984, p. XII.

⁷⁵ F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, Brepols, Turnhout in corso di stampa. Anticipazioni sulla nuova edizione sono state fornite da Nicholas Penny in *Intervista* 2016.



1. Elizabeth Cropper (UK, 1944).

ELIZABETH CROPPER
*The Ideal of Painting:
Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*
1984

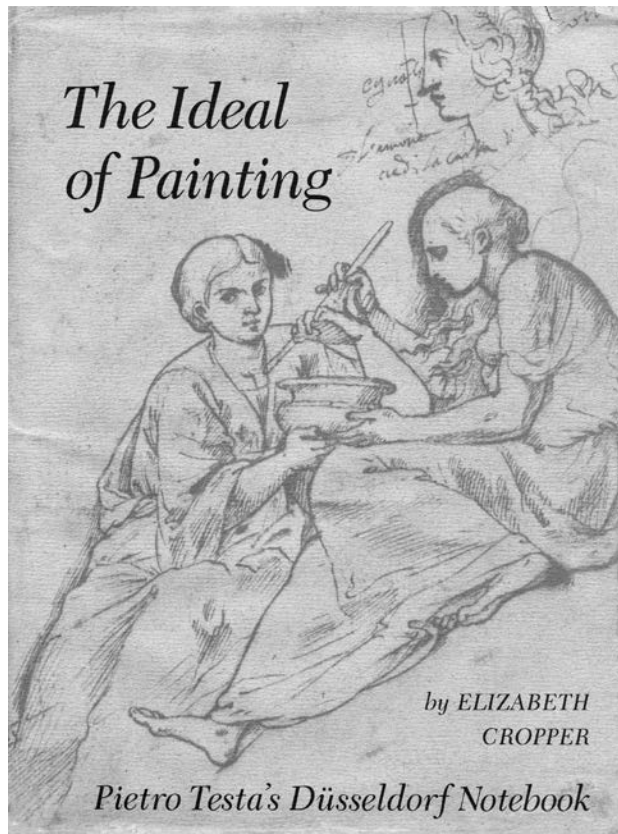
Giovanna Perini Folesani

Dopo la mostra di Philadelphia sulla grafica di Pietro Testa curata dalla stessa Cropper nel 1988 e soprattutto dopo il recente (2014), polifonico volume monografico romano pensato da Giulia Fusconi e Angiola Canevari a guisa di catalogo di mostra ideale e contenente, tra l'altro, la presentazione di qualche importante documento inedito e di nuove valutazioni critiche (volume in cui la Cropper è comunque ospite d'onore)¹, rileggere oggi questo libro (pubblicato nel 1984, ma licenziato alle stampe ben tre anni prima) costituisce un'esperienza singolare, non tanto per la pervasiva influenza ad ampio raggio di questo studio approfondito del pittore lucchese, della sua arte, della sua teoria artistica e del suo ambiente intellettuale sugli studi anglo-americani successivi, così come su quelli europei, italiani e germanici in particolare², ma soprattutto per l'importante e vitale lezione di metodo che esso tuttora trasmette e che trascende l'oggetto stesso dello studio, affrontando con grande lucidità storico-critica (e, all'epoca, innovatività) la questione generale del rapporto tra teoria e prassi artistica nell'Italia secentesca, partendo da un caso particolare e, sia lecito dirlo, minore, anche se significativo, ma fornendo al contempo innumerevoli spunti (alcuni dei quali a tutt'oggi non ancora ben digeriti o recepiti, almeno in Italia) per una revisione complessiva della percezione e narrazione della cultura figurativa secentesca italiana ed europea, imperniata su Roma – offrendo così, a margine, non poche suggestioni anche per un ripensamento del rapporto tra cultura figurativa italiana e francese nella prima metà del Seicento.

Tale risultato è tanto più rilevante se si considera che il libro in questione è la rielaborazione (certo alquanto approfondita ed estesa, nonché parzialmente anticipata dalla pubblicazione di alcuni saggi – poi confluiti nei suoi vari capitoli – in riviste prestigiose come il *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, l'*Art Bulletin* e il *Burlington Magazine*) della tesi di dottorato discussa nel 1972 e svolta sotto la direzione di Charles Dempsey, di cui la Cropper seguiva il cor-

¹ Vedi *Pietro Testa 1612-1650. Prints and Drawings*, a cura di E. Cropper, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1988 (questo testo è reperibile gratuitamente on line, all'indirizzo <https://archive.org/details/pietrotesta-1612100crop>) e *Pietro Testa e la nemica fortuna – Un artista filosofo (1612-1650) tra Lucca e Roma*, a cura di G. Fusconi e A. Canevari Palombi, Roma 2014.

² Si pensi ad esempio, oltre agli studi raccolti nel volume di Fusconi e Canevari e alla tesi di dottorato di Stefan Albl su Testa discussa all'Università di Vienna nel 2013 (cui si collegano gli articoli comparsi nelle «Römische historische Mitteilungen» del 2012 e 2014), anche al fiorire di studi su altri «pittori del dissenso» come Salvator Rosa (H. Langdon e altri, *Salvator Rosa*, Holberton, London 2010; *Salvator Rosa e il suo tempo, 1615-1673*, a cura di S. Ebert-Schiffere, H. Langdon e C. Volpi, Campisano, Roma 2010; C. Volpi, *Salvator Rosa (1615-1673) "pittor famoso"*, Ugo Bozzi, Roma 2014; M.R. Nappi, *Rosa-rame: Salvator Rosa incisore nelle collezioni dell'Istituto Nazionale della Grafica*, Gangemi, Roma 2014; W. Oechslin, *Salvator Rosa. Der extatische Nachruhm eines "bello spirito" und das wirkliche Leben "tra il serpe e il rosignuolo"*, Edition Bibliothek Werner Oechslin - Schwabe Verlag, Basel 2016); S. Albl ed altri, *I pittori del dissenso: Giovan Battista Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, Artemide, Roma 2014; D. Frascarelli, *L'arte del dissenso*, Einaudi, Torino 2016, ecc.



2. E. Cropper, *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton 1984 (tav. XII).

so nel prestigioso college femminile di Bryn Mawr, prima che Dempsey si trasferisse alla Johns Hopkins University di Baltimora (fig. 1).

Ogni tesi di dottorato rivela il talento del giovane studioso che la presenta e discute, ma sovente dice qualcosa anche della sapienza magistrale dello studioso più maturo che l'ha guidato e consigliato. Non c'è dubbio che in questo caso (chiunque abbia deciso l'argomento) dietro la giovane Cropper si avverta la guida sicura e competente del relatore da lei scelto, la cui conoscenza dell'arte italiana (con particolare riferimento al Quattrocento fiorentino – specialmente Botticelli – da un lato, Annibale Carracci e il classicismo secentesco romano-bolognese dall'altro), congiunta con un'attenzione particolare per il classicismo franco-romano di Poussin, determina in larga misura il quadro storico-teorico generale di riferimento del volume.

In realtà non si può comprendere appieno questo libro, il suo metodo di lavoro in particolare, o alcune sue parti (ad esempio l'analisi dell'influenza di Barocci su Testa giovane³, oppure l'opportuna disamina preliminare della situazione metodologica degli studi sul Seicento italiano alla luce del volume di Denis Mahon *Studies in Seicento Art and Theory*, che,

nato superato⁴, cionondimeno conserva a tutt'oggi qualche influenza e qualche estimatore, almeno in Italia)⁵ se si prescinde dalla lezione metodologica di Dempsey (sia pur ampliata, indirizzata verso altra meta e condita di qualche moto critico autonomo e ribelle) ed è un vero peccato che non si sia trovato posto, nella presente rassegna di testi fondanti del Novecento, per l'analisi di quel volumetto dempseiano (un po' scarso di pagine, forse, ma così ricco di suggestioni interpretative originali, intelligenti e fondamentali, peraltro troppo spesso a tutt'oggi disattese, in Italia, specie tra Bologna e Roma) che è *Annibale Carracci and the Beginnings of the Baroque Style*, recentemente ristampato⁶. Non a caso, è la Cropper stessa a richiamarne più volte l'importanza fin dall'Introduzione al proprio libro, contrapponendolo giustamente alla lezione – che ritengo oggettivamente deviante (ma all'epoca di diffuso e pervasivo successo anche nel mondo anglofono) di Denis Mahon, che condizionava la precedente, sfocata valutazione di Testa fornita da Marabottini⁷.

Dicendo ciò, non intendo affatto suggerire che il libro della Cropper dipenda totalmente dalla

⁴ Il volume propone gli studi giovanili dell'autore, svoltisi al Courtauld Institute a partire dal 1933 e che, a causa della seconda guerra mondiale, poterono essere stampati in volume solo nel 1947: la distanza cronologica di una decade o poco più non dà adeguata idea della distanza mentale ed ideologica che separa l'anteguerra dal dopoguerra nel mondo occidentale in generale, e in Inghilterra in particolare. Inoltre il libro di Mahon riflette sì un'impostazione idealistica, ma non continentale, bensì nella declinazione un po' insulare e oxfordiana di Collingwood (qualificazione, questa, che può valere anche per "provinciale ed esangue"): non a caso una delle tante ragioni della critica della Cropper nei confronti del volume di Mahon risiede nella riproposizione, in esso, della contrapposizione idealistica *classico vs barocco* di wöllfliniana memoria, avvertita come storicamente inconsistente, anche alla luce di una tendenza empirista britannica che ha trovato poi brillante definizione nella cosiddetta "prima legge di Montagu", secondo cui, come noto, le etichette stilistiche sono *pigeon-holes* (letteralmente piccionaie, nel senso però traslato e comune di caselle –per la posta –, e quindi etichette di comodo riferimento), ma non tutti gli artisti sono piccioni.

⁵ Cropper 1984, pp. 4-6.

⁶ C. Dempsey, *Annibale Carracci and the Beginnings of the Baroque Style*, J.J. Augustin, Glückstadt 1977; II ed., Cadmo, Firenze 2000 (con l'aggiunta di una nuova introduzione di aggiornamento storico-critico e una bibliografia anch'essa aggiornata sui Carracci). Il volumetto nasce dichiaratamente dall'intenzione di scrivere una recensione critica articolata alla monografia su Annibale Carracci appena pubblicata da Donald Posner (*Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, Phaidon, London 1975), recensione estesasi poi al punto da diventare un saggio a sé stante, soprattutto per la necessità di rivedere in dettaglio, criticamente, la letteratura artistica pertinente anteriore a Posner, onde criticarne meglio l'approccio. Tra gli apporti fondamentali (quanto meno in ambito metodologico e come indirizzi di ricerca) offerti del saggio di Dempsey vorrei ricordare almeno i seguenti: la serrata critica (riconosciutine i meriti di base nella rivalutazione del Seicento bolognese) ai limiti dell'approccio storico-teorico di Denis Mahon, in particolare per l'insistito divorzio tra la teoria dei letterati e la pratica degli artisti (un punto nodale, *mutatis mutandis*, per lo sviluppo del saggio della Cropper su Testa, ma anche per comprendere la critica nei confronti di Posner); l'influenza di questo ed altri saggi di Mahon sulla letteratura successiva relativa ai Carracci, Posner incluso; la riforma carraccesca interpretata (nella scia della lettura malvasiana) come opera congiunta di Ludovico, Agostino e Annibale Carracci (non del solo Annibale) e il ruolo che, in questa opera riformatrice, rivestono i contatti artistici con Barocci e i barocceschi toscani (senesi e fiorentini) di ciascuno dei tre Carracci, in un intricato rapporto di dare ed avere (ed è forse la parte che a tutt'oggi può riuscire più fertile ed utile, in quanto non ancora pienamente sfruttata e recepita, certo non ben assimilata); l'analisi puntuale del rapporto tra Annibale e Correggio; la diversa rilevanza di Firenze e di Venezia (e del Veneto: in particolare della pittura del Veronese) nello sviluppo artistico di Annibale e dei suoi due parenti; lo sviluppo del chiaroscuro nell'accezione carraccesca, in relazione ai predecessori e coetanei; l'attenzione per l'accademia carraccesca (approfondita poi dallo stesso Dempsey in saggi successivi), anche in rapporto alle accademie artistiche coeve, dentro e fuori Bologna; infine la questione nodale dell'ecclettismo carraccesco, visto in relazione alla prassi e teoria cinquecentesche, specialmente per quel che riguarda l'*imitatio*, in una prospettiva radicalmente diversa dai fraintendimenti di Mahon, il che riconduce al tema iniziale del nesso inscindibile, rinascimentale e barocco, tra teoria e prassi nell'esercizio artistico.

⁷ A. Marabottini, *Novità sul Lucchesino*, «Commentari», 5, 1954, pp. 117-135 e 217-244.

³ Vedi E. Cropper, *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton University Press, Princeton 1984, pp. 30-32.

lezione di Dempsey: caratteristica della Cropper è, ad esempio, l'ineccepibile, agguerrita acribia filologica che sottende quasi ogni pagina del volume (a partire dall'attenta e sensibile disamina dell'evoluzione tecnica e stilistica, oltre che culturale, di Pietro Testa, nel confronto continuo tra la propria interpretazione, le testimonianze delle fonti secentesche e i pochi studi precedenti italiani, nonché alcuni contributi contemporanei britannici – in particolare di Ann Sutherland Harris, Hugh Brigstocke e Karin Hartmann, autrice di una tesi monografica sul pittore discussa nel 1970 all'Università di Londra e rimasta inedita). Non meno cropperiano è, in chiusura di volume, l'attacco frontale, molto argomentato, all'interpretazione dell'Idée di Panofsky, condotto seguendone riassuntivamente il percorso critico (peraltro datato 1924)⁸ e concentrandosi poi nell'analisi della conferenza belloriana sul tema: tale attacco riflette anche valutazioni ed urgenze personali, di polemica aperta nei confronti di un autore avvertito come figura-guida all'epoca assolutamente predominante e acriticamente accettata in ambito accademico statunitense⁹, ma ciò difficilmente può coincidere con la valutazione di Dempsey (che di Panofsky era stato orgogliosamente allievo) e ha l'aria, piuttosto, di un vezzo britannico, importato da Cambridge¹⁰, dove la Cropper, inglese, si era formata e da cui era partita per l'America con una borsa (molte, del resto, sono le borse di prestigiose istituzioni americane ricordate nella prefazione del volume e funzionali alla preparazione dello stesso: in particolare da segnalare quelle relative ai vari soggiorni di studio presso Villa I Tatti a Firenze, sede distaccata di Harvard e poi, negli anni '80 – ma questa, purtroppo, è archeologia – anche presso Villa Spelman, all'epoca sede fiorentina, poi soppressa, della Johns Hopkins University di Baltimora, nei cui ranghi accademici la Cropper entrò nel 1985). Del resto, senza la lezione mediata ed immediata di Panofsky e dell'Istituto Warburg delle origini¹¹, prima che subisse in Inghilterra la mutazione genetica gombrichiana, sarebbe quasi impossibile seguire il sottile dispiegarsi e dipanarsi dei rimandi individuati alle fonti classiche (Platone *in primis*, ma anche e più Aristotele, Plutarco, Orazio, ecc.) che caratterizza il lavoro della Cropper. In ogni caso, conviene sottolineare come per l'autrice la figura del tutto britannica, e più precisamente inglese, di Anthony Blunt assuma a tratti, esplicitamente, un'importanza direi altrettanto decisiva di quella di Dempsey, come fonte di ispirazione metodologica (e vorrei ricordare qui che, nel 1984, questa lucida scelta non era ovvia né banale, anzi la direi coraggiosa, soprattutto per un'inglese che non poteva non aver ascoltato, nel 1983, in occasione della morte del brillante studioso – già curatore delle Collezioni Reali di Windsor e baronetto, oltre che docente del Courtauld Institute – il tristemente noto ed ineffabile – ma no, diciamo pure apertamente: maramaldesco e feroce – *obituary* epigrammatico trasmesso dalla BBC thatcheriana, immedia-

tamente ripreso da alcuni periodici britannici)¹². Il legame tra Poussin (studiato da Blunt, prima che da Dempsey) e Testa non è solo biografico e accidentale: esiste un oggettivo parallelismo, sottolineato più volte dalla stessa Cropper, nella scelta dei temi pittorici da trattare e perfino delle particolari fonti letterarie adottate (ad es. nel caso dell'invenzione di *Venere ed Adone*, basata per entrambi i pittori su Macrobio)¹³, ma soprattutto rilevabile nel confronto tra la vena critico-teorica di Poussin e quella del pittore lucchese, ivi compresa l'abitudine (oserei dire nata con Leon Battista Alberti) di trasformare i propri appunti di lettura (sovente relativi ad opere di teoria della letteratura) in spunti di riflessione critica generale sulla pittura (fatto che Blunt per primo rilevò negli scritti di Poussin, in parte noti grazie a Bellori)¹⁴: ed è indubbio merito della Cropper aver identificato ed elencato le fonti (talora individuandone perfino l'esatta edizione) da cui Testa ha tratto ispirazione per le sue note sparse nei fogli di Düsseldorf, da lei trascritti integralmente e puntualmente interpretati e commentati, oltre che, ove possibile, datati in appendice al volume. Buona parte di questi appunti visivi e verbali (che lei giustamente considera una raccolta casuale e postuma di fogli, piuttosto che una silloge deliberata) documenta il lavoro preparatorio per una delle stampe più famose di Pietro Testa, *Il Liceo della Pittura* (circa 1638), (fig. 3) che l'autrice considera a ragione «the most complete published statement of the principles he [Testa] thought concerned the education and activities of the artist»¹⁵, non meno che per un «Trattato di pittura» mai realizzato e certamente mai pervenutoci, di cui la stampa suddetta costituisce un'efficace sintesi, o almeno controparte, viva – un'ideale frontespizio.

Già Marabottini, giusto trent'anni prima (1954), aveva reso noti gli appunti di Testa, ma nella trascrizione primo-settecentesca (o tardo-secentesca) conservata nella Biblioteca Casanatense di Roma e che studi successivi hanno ricondotto al canonico valenzano Vicente (ovvero Vincenzo) Vittoria, pittorucolo e incisore mediocre, nonché pennivendolo al servizio di Carlo Maratta. Come noto, la sua fama (o forse convien dire nomea) è legata prevalentemente all'opera di sistematica diffamazione *post mortem* condotta contro Malvasia e la sua *Felsina Pittrice* su incarico del pittore marchigiano, coinvolgendo peraltro nell'operazione (a torto o a ragione) la famiglia papale Albani¹⁶.

¹² A differenza del necrologio del *New York Times* del 27 marzo 1983, che celebrava innanzi tutto lo studioso di storia dell'arte, pur dando in seguito spazio anche alla sua attività di spionaggio in favore della Russia durante e subito dopo la seconda guerra mondiale, la BBC utilizzò per prima la formula poi ripresa dal *New Scientist* del 22-29 dicembre 1983, p. 879 nel suo riassunto degli eventi di quell'anno: «Anthony Blunt, the well-known spy, died». (Il settimanale tolse invero l'aggettivo British usato dalla BBC, cambiò per mere ragioni grammaticali, visti i mesi trascorsi, il tempo verbale da passato prossimo a passato remoto e aggiunse, nella vignetta che funge da testatina della pagina, un volto ghignante di pirata con la benda sull'occhio che occhieggia da dietro una lapide cimiteriale su cui campeggiano nome e cognome dello storico dell'arte, di fronte alla quale, a guisa di corona di fiori, giace una falce e martello incorniciata da una ghirlanda: il tutto nell'ambito della lunga campagna mediatica thatcheriana di discredito della famiglia reale, e in particolare della Regina Madre Elizabeth Bowes-Lyon, cui Blunt era particolarmente legato anche da vincoli familiari). Ciò non toglie che Anthony Blunt resti uno dei maggiori storici dell'arte britannici del Novecento, soprattutto per il periodo Barocco, e che vari suoi lavori conservino a tutt'oggi una validità e un interesse che non sono meramente storici.

¹³ Cropper 1984, p. 37.

¹⁴ Cfr. G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, (1672), a cura di E. Borea, Einaudi, Torino 1976, pp. 478-481 e A. Blunt, *Introduction*, in N. Poussin, *Letture et propos sur l'art*, Hermann, Parigi 1989, pp. 23-31 e, per le osservazioni di Poussin, pp. 179-186. Sugli errori della trascrizione belloriana, emendabili sulla base delle fonti adottate da Poussin (come ad es. Agostino Mascardi, sottovalutate da Blunt) vedi Cropper 1984, p. 118, nota 107.

¹⁵ *Ibidem*, p. 68.

¹⁶ A tutt'oggi lo studio più completo è quello di S. Rudolph, *Vincenzo Vittoria fra pittura, poesie e polemiche*, in «Labyrinthos», 7/8, 1988/1989, pp. 223-266.

⁸ Cropper 1984, specie pp. 148-157.

⁹ *Ibidem*, pp. 7 e 172-173.

¹⁰ La Cropper ha frequentato il Newnham College, a tutt'oggi riservato alle donne: di esso per molti anni ha incarnato la tradizione «of producing strong, witty and rebellious women» (come recita uno degli slogan nell'home page del College), o, per dirla con le parole di un'altra *alumna* oggi illustre accademica (Mary Beard), il college le ha insegnato «how to be trouble, in the most constructive way» (fig. 1). La prestigiosa direzione del CASVA, assunta nel gennaio 2001, ha di necessità comportato un irrigidimento istituzionale della sua figura, anche di studiosa.

¹¹ Oltre a Panofsky (per cui vedi infra, nota 20), si dovrà osservare almeno il ricorso allo studio di Erna Mandowsky su Ripa del 1939 (oggi superato dai lavori di Sonia Maffei, a partire dall'edizione critica commentata dell'*Iconologia*, Einaudi, Torino 2012, che sintetizza il lungo impegno per la sua edizione diacronica on line reperibile all'indirizzo <http://larte.sns.it/ripa/edizioni>, nonché lavori precedenti come *Le radici antiche dei simboli. Studi sull'iconografia di Cesare Ripa e i suoi rapporti*, La stanza delle scritture, Napoli 2009). Sono inoltre da notare, in bibliografia, i riferimenti a lavori di Fritz Saxl, Edgar Wind e (tra gli esponenti più recenti e anglofoni del Warburg) Jennifer Montagu.



3. P. Testa, *Il Liceo della Pittura*, c. 1638, in fol. papale.

Il richiamo della Cropper alla necessità di rifarsi alla lezione originale degli appunti conservata a Düsseldorf¹⁷, piuttosto che a questa trascrizione successiva, che impone al testo una interpretazione personale, potenzialmente deviante (a guisa di quanto, *si parva componere magnis licet*, è avvenuto per i frammenti degli scritti leonardeschi sulla pittura nelle varie edizioni susseguitesi, da quella secentesca di Raphaël Trichet du Fresne a quella ottocentesca di Jean Paul Richter *et ultra*) è comunque un ovvio e solido principio generale di metodo critico che era opportuno ristabilire e che appare tanto più necessario ora che sappiamo chi fosse davvero l'allora anonimo copista della Casanatense, ovvero un manipolatore professionale di testi, dotato più di servile furbizia che di vera intelligenza critica.

Indubbiamente uno dei punti di forza e contributi più duraturi del volume è, come accennavo, la discussione puntuale del testo (e delle immagini) del manoscritto di Düsseldorf, dove, accanto a molte nuove acquisizioni, vengono anche precisate assai meglio alcune indicazioni più generali in parte già fornite da Marabottini – ad esempio, attraverso una recensione critica delle varie edizioni di un certo testo di riferimento, usato da Testa, il che la porta talora ad anticipare, anche significativamente, la datazione possibile per la stesura di alcune parti del manoscritto una volta identificata la giusta edizione¹⁸. Qualora si volesse obiettare che la maestria filologica è molto “femminile”, richiedendo “semplicemente” occhio per il dettaglio e pazienza nella ricerca, si può facilmente opporre che senza di essa, assai più fragili risulterebbero però le basi delle sue “maschie” aperture d'assieme, come, ad esempio, la critica al venetismo della pittura romana

¹⁷ Riconosciuta per tale da Marabottini (1954, specie 217, nota 1), che tuttavia usò la copia della Casanatense «per comodità» (*ibidem*, p. 218).

¹⁸ Vedi ad es. Cropper 1984, p. 234, commento al testo del foglio 15r, punto 55.

degli anni '30 individuato da Longhi e che incontrò un'immediata fortuna (tuttora forte in Italia, ove il longhismo ancora conta molto e dove da circa vent'anni è pressoché spenta ogni vera innovatività critica e metodologica in campo storico-artistico)¹⁹, oppure la individuazione (così *nuova* rispetto alle convinzioni del momento) del nesso inscindibile tra riflessione speculativa ed esperienza pratica in campo artistico nella pittura secentesca, e non solo. Non è difficile riconoscere però, proprio in questo occhio al dettaglio non meno che nella capacità di passare dall'analisi del particolare alla sintesi critica generale, l'eco della lezione warburghiana, anche nell'accezione panofskiana, quale si rivela ad esempio in opere come la monografia su Dürer o l'edizione degli scritti di Sigeri di St Denis²⁰.

Proprio l'analisi compositiva e iconografica del *Liceo della Pittura* (che costituisce quasi il cuore del libro, non meno che dell'opera di Testa, almeno da un punto di vista intellettuale) può valere come riprova di questa abile regia interpretativa, che fa dialogare incessantemente prodotto artistico (anche nella sedimentazione storica della sua invenzione, testimoniata *in primis* dagli schizzi e disegni preparatori), riflessione teorica, fonti visive, fonti letterarie, atteggiamento intellettuale dell'artista e prassi produttiva, fornendo – attraverso l'esame del caso particolare – non solo uno spaccato articolato del mondo artistico secentesco romano di ambito classicista (su cui si sofferma in particolare l'ultimo capitolo), ma soprattutto una lezione generale di metodo in azione.

Se, in questa incisione, lo scopo principale dell'artista non è la dimostrazione di una poetica, o del fine della pittura, o dei suoi mezzi, o di quelli della formazione artistica, ma semmai «to understand and present the noumenology of the artist's mind in action»²¹, ecco che una lettura dettagliata e motivata dei suoi elementi compositivi determina non solo una comprensione piena del suo significato, oggettivo e soggettivo, ma anche, specularmente, una prova del lavoro ermeneutico del critico, della sua mente e della sua cultura. Nella fattispecie, e fonti iconografiche (figurative e verbali) di Testa per questa stampa vengono individuate innanzi tutto nella *Scuola di Atene* di Raffaello per l'impaginazione e l'idea generale²², oltre che per singoli elementi compositivi (citazione di qualche figura particolare; modo di raggruppare le figure; introduzione di elementi significanti legati alle arti liberali, come il globo stellato; presenza di statue simboliche, ispirate alla mitologia classica, nelle nicchie della struttura architettonica); poi nell'*Iconologia* di Cesare Ripa, di cui Testa usa almeno due edizioni, quella del 1618 con l'introduzione di Giovanni Zarattino Castellini da cui il lucchese trae diversi appunti e quella figurata del 1625 da cui trae invece spunto sia per l'aristotelizzazione del substrato platonico del rapporto tra conoscenza e diletto promossa da Ripa stesso nella sua breve introduzione, sia per l'allegoria della “Filoso-

¹⁹ Per il retaggio longhiano, si veda ad es. il saggio di Andrea G. de Marchi in *Pietro Testa e la nemica fortuna* 2014, pp. 113-122. Per contro, un importante contributo critico originale e innovativo nel merito e nel metodo è fornito dal recentissimo volume della Frascarelli (vedi nota 2), in cui Testa ha qualche parte.

²⁰ La prima delle due opere è effettivamente ricordata in bibliografia (Cropper 1984, p. 279), assieme al classico saggio su Galileo critico delle arti, a un articolo su Poussin e al celebre studio sull'Idée su cui si appuntano le critiche della Cropper (vedi supra, nota 11).

²¹ Cropper 1984, p. 77.

²² Non a caso si osserva (Cropper 1984, p. 69, ma anche p. 33) che già Passeri, nella biografia di Testa, riconosce la «Historia di Rafaele nelle stanze Vaticane [...] detta dal volgo la Scuola di Athene» come fonte del «Liceo di Pallade», come lo battezza lui, seguendo peraltro la dizione fornita dallo stesso Testa nella didascalia della stampa (cfr. G.B. Passeri, *Die Künstlerbiographien*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1934, pp. 184-185 e, per la didascalia, Cropper 1984, p. 84 e nota 73).

fia secondo Boezio” ivi illustrata (e già discussa dal Castellini)²³. Quindi (passando più direttamente all’ispirazione concettuale della stampa) vanno annoverate tra le fonti dell’invenzione la traduzione italiana di Vitruvio condotta da Daniele Barbaro, di cui Testa utilizza l’edizione del 1567 o una ristampa successiva e da cui ricava in parte la sua concezione del pittore-filosofo, affrontata anche in altre incisioni “ideologiche”, come ad esempio *Altro diletto ch’imparar non trovo*²⁴, ma anche *l’Allegoria della pittura*, il *Trionfo della Pittura*, o il *Giovane artista giunto al Parnaso*. A questi libri si affiancano però alcuni testi filosofici fondamentali, come *l’Etica Nicomachea* di Aristotele nell’edizione curata da Bernardo Segni (1550), da cui Testa riprende diversi spunti, colorando di aristotelismo concetti (ad es. il giusto mezzo, visualizzato nella stampa del *Liceo* dalla raffigurazione della *Continenza di Scipione*, posta nel fastigio dell’ala destra dell’edificio, tra le statue della Giustizia e della Fortezza) espressi anche da altri autori classici. Sempre funzionale all’invenzione dell’incisione del *Liceo* sono anche gli *Elementi* di Euclide nell’edizione italiana del Commandino (già usata da Carlo Carracci e presumibilmente dai suoi tre nipoti pittori)²⁵, nonché le *Lezioni* varchiane del 1546. È facile notare che (con l’eccezione parziale del Ripa) si tratta comunque di testi – di cultura generale o specifica – risalenti mediamente a metà Cinquecento e che, prima ancora di Testa, avevano in vario modo e misura condizionato anche il dibattito artistico peninsulare degli ultimi decenni del Cinquecento, tanto in ambito tardomanierista (Lomazzo, Armenini, Zuccaro), quanto “riformatore” (i Carracci e la loro scuola, ivi incluso il Domenichino primo maestro romano di Testa)²⁶.

La puntuale disamina degli slittamenti semantici di numerosi concetti filosofici ed estetici illustrati nella stampa del *Liceo* dalla loro origine platonica ad una nuova diatesi aristotelica (a partire dal titolo stesso della incisione, che usa il termine aristotelico “Liceo” piuttosto che quello platonico, oltre che più ovvio e vulgato, “Accademia”)²⁷ riflette in generale quella contaminazio-

ne del pensiero delle due scuole filosofiche antiche che, come ha ben dimostrato Eugenio Garin nei suoi studi, si era già attuata proprio nell’Italia cinquecentesca, al livello tecnico dell’ermeneutica filosofica, prima ancora di giungere alle applicazioni amatoriali degli artisti più impegnati intellettualmente (che peraltro a quegli stessi testi attingevano), o a certe derivazioni applicative opera di intellettuali con curiosità artistiche (ad es. le *Lezioni* varchiane). Dunque la Cropper riprende qui, nello specifico, un tema in generale già ben sondato dalla cultura non storico-artistica italiana e indica semmai agli storici dell’arte italiani la necessità cogente di interpretare la storia dell’arte come un capitolo specifico della storia della cultura – solo in un modo più analitico e filologico, meno sintetico e filosofico di quello già offerto in Italia da un brillante coetaneo di Garin, Giulio Carlo Argan²⁸. E, a mio parere, ciò avviene proprio perché la cultura warburghiana cui indirettamente ella si appoggia proviene da una matrice culturale germanica profondamente affine e vicina a quella italiana qui richiamata.

Ancora, partendo dall’analisi del rapporto tra teoria e pratica che (con buona pace di Marabottini) costituisce l’argomento forte della riflessione di Pietro Testa, non solo nella preparazione al *Liceo della Pittura*, ma anche o soprattutto negli appunti verbali di Düsseldorf, se va apprezzata la magistrale argomentazione critica della Cropper antitetica all’idealismo esangue di Denis Mahon, in termini italiani può però suscitare qualche perplessità il silenzio sull’importante saggio in qualche misura affine, opera di un conterraneo moderno di Testa, Carlo Ludovico Ragghianti, comparso nella crociana *Critica* del 1933, e cioè *I Carracci e la critica d’arte nell’età barocca*, la cui immeritata (s)fortuna peninsulare, del resto, è legata al giudizio tanto sprezzante, quanto superficiale e sostanzialmente inaccettabile espresso da Roberto Longhi nella sua fin troppo nota prolusione universitaria dell’anno accademico 1934-1935 a Bologna, intitolata *Momenti della pittura bolognese*²⁹.

²³ Cropper 1984, pp. 69-72: «This is not the only occasion when it can be shown that Testa consulted more than one edition of the same work» (ibid., p. 72). Vedi anche nota seguente. D’altro canto, l’uso che Testa fa delle personificazioni proposte da Ripa non è affatto pedissequo ed acritico, come dimostra l’attento confronto tra le figure e descrizioni proposte da Ripa e gli adattamenti e modifiche via via apportate da Testa: *ibidem*, pp. 87-90.

²⁴ Per la discussione dell’edizione usata (fondata sulla citazione del verso petrarchesco «Altro diletto ch’imparar non trovo» nell’introduzione di Barbaro, che ispira a Testa un’altra sua celebre stampa, ma che era assente nella *editio princeps* del 1553), vedi Cropper 1984, pp. 65-66 (ed anche 194-197, par. 8 e 223, par. 43). Per le conoscenze filosofiche, tecniche, storiche e matematiche che un pittore deve avere, Testa utilizza ed adatta i paragrafi introduttivi del primo libro di Vitruvio, ove si delinea il tipo di cultura dell’architetto ideale. Analogo adattamento era già stato operato, secoli prima e in tutt’altro contesto storico-culturale, da Lorenzo Ghiberti, in apertura dei suoi *Commentari* (ancora inediti e perciò sconosciuti nel Seicento): cfr. L. Ghiberti, *Commentarii* (c. 1455), Giunti, Firenze 1998, pp. 46-49.

²⁵ G. Perini Folesani, *Le Annunciazioni di Ludovico in prospettiva – Riflessioni in margine al ricercare del Carracci maggiore*, in «Studiolo», 10, 2013, pp. 110-126, specie 118-119 ed Eadem, *Riflessioni barocchesche tra Bologna e Urbino*, in *Barocchi in bottega*, a cura di B. Cleri, Editoriale Umbra, Urbino 2013, pp. 3-43, specie 23. Un altro testo usato dal pittore lucchese non meno che dai Carracci (o almeno da loro zio Carlo) sono le *Istituzioni armoniche* di Gioseffo Zarlino (1558), cruciali per rivendicare la necessità di una conoscenza pratica non meno che speculativa dell’arte (si tratti di musica o di pittura): vedi Cropper 1984, pp. 85-86.

²⁶ Cropper 1984, p. 77: «Testa was treading in the footsteps of the principal Aristotelian theorists of art in the sixteenth century, and in particular he was following those theorists who provided the intellectual foundations supporting the teaching of art in the Accademia del Disegno in Florence». Più oltre, a proposito dell’importanza di combinare saldamente la parte speculativa con l’esercizio pratico, viene richiamato (per contrasto) il *Trattato della nobiltà della pittura* di Romano Alberti (1585), esponente rispettato della romana Accademia di San Luca, ove viceversa viene dichiarata la superiorità della parte teorica sulla pratica: Cropper 1984, pp. 85 e 88.

²⁷ Questa scelta è discussa in *ibidem*, p. 69.

²⁸ In effetti di Argan è richiamato almeno uno studio fondamentale del 1954, da lui allora appena ristampato nel volume *Studi e note - Dal Bramante al Canova* (Bulzoni, Roma 1970, pp. 167-176) e cioè *La “rettorica” e l’arte barocca*, originariamente comparso negli atti del convegno veneziano su *Rettorica e Barocco*, tema del III Congresso internazionale di Studi Umanistici svoltosi presso la Fondazione Cini. Non è improbabile che questo testo sia stato avvistato sugli scaffali fiorentini di Villa I Tatti (dove in effetti è disponibile), il che rende enigmatica l’assenza di un qualsivoglia riferimento a Garin, la cui opera è peraltro certamente nota all’autrice, quanto meno in seguito.

²⁹ Cfr. C.L. Ragghianti, *I Carracci e la critica d’arte nell’età barocca*, in «La critica», 1933, pp. 65-74 e 223-233. Per la prolusione longhiana, vedila ristampata nella sua interezza da Gianfranco Contini (compreso l’insincero ma doveroso omaggio iniziale ad Igino Benvenuto Supino, espunto invece nell’edizione Sansoni delle *Opere complete* di Longhi, ritoccata con deliberato maquillage antistorico dall’autore stesso) in R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano 1974, pp. 191-217. Su Ragghianti, vedi in particolare il passo alle pp. 206-207: «Il guaio si è che, per questa via [cioè la lezione di Malvasia, Bellori, Mengs, Reynolds e Riegl], si è giunti alla *catastrofe recente di un giovane critico che, nella più perfetta buona fede e, purtroppo, sorretto dai giudizi sfavorevoli ma avventati di noi scetticofili, ha finito per concludere che i Carracci non son definibili come artisti, appunto perché sono mient’altro che critici d’arte. O questa si che è bella! I Carracci nostri colleghi! Questa non poteva venirci che dalla singolarissima scuola di critica della critica, la quale, forse già pentita di aver abbandonato la storia delle opere per quei suoi, in verità modesti, contributi alla storia dell’estetica, ora pretenderebbe di rientrar per la finestra e sbirciare anche la pittura*, ma sempre con il breviario alla mano, per iscoprirvi, dopo molto stento, non la varietà immancabile dell’espressione figurativa, ma, vedi miracolo, l’applicazione pari pari di una proposizione di Hildebrand, di Fiedler, o di Croce. Anch’io, per mia parte, posso ammettere che i Carracci siano stati critici d’arte, ma allo stesso titolo di ogni altro artista civilizzato. Quale mai infatti, e ne escludo a fatica il villosso e rabbuffato incisore di bisonti nelle caverne preistoriche, non ha toccato, durante il travaglio creativo, una pausa, una fase meditativa, recensiva, selettiva d’altri e di sé [sic] stesso?» (il corsivo è mio). La violenza anticrociana (prima che anti-ragghiantesca) del passo, fieramente paradossale, è carica di avanguardismo non meramente letterario, ma di chiaro conio manganellatore e fascista (per convenienza politica, però, non per convinzione ideologica): il fatto che questa prolusione trovi a tutt’oggi accettazione ed accoglienza (ma in fondo la flessibilità ideologica a 360 ° di Longhi è modello per troppi “intellettuali” italiani, non necessariamente longhiani) spiega forse indirettamente, per converso e paradossalmente, anche le tuttora vigenti fortune peninsulari di Denis Mahon.

Proprio perché, come si è già accennato dianzi, affiora talora nelle pagine della Cropper un qualche occasionale, opportuno ridimensionamento critico di Longhi, sarebbe stato forse utile integrarlo riprendendo criticamente il contributo ragghiantesco, per valorizzarne le congruenze e segnalarne o correggerne le divergenze o eventuali forzature, crociane e non, rispetto al proprio contributo: ma forse farlo avrebbe comportato addentrarsi nel pelago malnoto e infido delle rivali animosità accademiche italiane, piuttosto che attenersi alle rotte ben mappate e padroneggiate (e peraltro, come si è in parte accennato e come si vedrà anche in seguito, in sé già abbastanza perigliose) della ricerca scientifica anglo-americana. Un fatto è certo: a differenza di quanto accade oggi, allora un tale silenzio era sicuramente da ricondurre ad una qualche forma di prudenza e/o economia (lo dimostrano *a fortiori* i tanti rinvii, spesso positivamente qualificati, a studi e studiosi italiani nelle note e nel testo), non alla deliberata volontà (oggi invece assai diffusa e platealmente perseguita internazionalmente, a partire dall'ambito francofono) di mettere in ombra il contributo scientifico italiano nelle *humanities*, tacendolo, ignorandolo e/o prevaricandolo: ma di questa nuova situazione, e della svolta che l'ha determinata a partire dalla fine degli anni '90 del Novecento, non possiamo che incolpare innanzi tutto noi stessi, che la facilitiamo, in parte per l'incapacità di una classe politica sempre più inadeguata, asfittica e autoreferenziale, in parte per la pochezza di una classe "intellettuale" ormai congenere alla politica che l'ha plasmata con le sue legiferazioni destrutturanti³⁰.

Comunque, è proprio la didascalia del *Liceo della Pittura* (l'unico testo verbale compiuto di contenuto teorico scritto da Testa che sia mai stato pubblicato lui vivente) a fornire la chiave per l'interpretazione della stampa e a stimolare la ricerca dei testi che ne giustificano il contenuto, anche polemico o alternativo rispetto alla lezione trádita dall'Accademia romana³¹. D'altro canto la Cropper non manca di sottolineare come esista un riscontro abbastanza preciso al manifesto visivo di Testa nel discorso belloriano sull'*Idea* letto nell'Accademia romana di San Luca circa un quarto di secolo più tardi, fatto salvo il dato basilare che l'interesse critico di Bellori per l'arte è e resta (al meglio) puramente teorico³², laddove per Testa, in quanto artista, esso è

Quanto alla gioventù di Ragghianti, questi apparteneva esattamente alla stessa generazione di Garin e di Argan, tutti di vent'anni più giovani di Longhi. (Quanto alla recente, sia pur limitata rivalutazione di Longhi ripetutamente operata dalla Cropper in rapporto alla valutazione comparativa del rinascimento fiorentino e bolognese, ovviamente non la condivido).

³⁰ Impressiona constatare che la sistematica e perdurante destrutturazione del sistema pubblico italiano (un modello un tempo complessivamente invidiabile, a dispetto di occasionali disfunzioni localizzate) è avvenuta (non solo nel campo dell'istruzione, della ricerca e della tutela dei beni culturali, ma anche in quello, vitale, della sanità, e poi nella finanza, nei servizi postali e nella politica estera) in tempi e con tappe perfettamente omologate, e cioè nel 1998, nel 2000-2001, nel 2005 ed oggi – ad opera di governi diversi e di ministri diversi, nell'osservanza comune di modelli all'altro di varia provenienza, spesso fraintesi o quanto meno mal applicati o adattati, qualsiasi ne sia la causa.

³¹ Non c'è dubbio che nelle sue incisioni Testa tenesse presente, se non gli scritti, certo le stampe di Federico Zuccari: cfr. ad es. Cropper 1984, pp. 49-52 e *passim*.

³² Questo, almeno, è il punto di vista della Cropper, condiviso dalla maggior parte degli studiosi. Personalmente, amplificando e ampliando alquanto un'intuizione già di Eugenio Battisti (e solo in parte di Previtali), io ravviso semmai in Bellori (come più tardi in Lanzi) un interesse eminentemente *politico* per l'arte, onde il suo impegno storiografico, critico ed estetico (ma questo vale, *mutatis mutandis*, anche per la sua attività di antiquario) mi pare, in effetti, strumento di affermazione sociale personale, ponendosi di fatto al servizio di interessi altrui, anche palesemente conflittuali, ed anche (o soprattutto) stranieri. In ogni caso, varrà la pena di osservare che esistono anche motivi obiettivi di divergenza tra il concetto di *Idea* sviluppato da Testa e quello belloriano, se è vero che il primo, a differenza del secondo, apprezza le innovazioni ornamentali di Michelangelo nell'architettura, per cui vedi Cropper 1984, pp. 116 e 257. Il già ricordato saggio della Frascarelli può fornire utili suggestioni per una prospettiva interpretativa nuova e diversa.

necessariamente congiunto inestricabilmente all'esercizio pratico³³. Risultato postumo di cui certo Testa non ha potuto compiacersi, anche se, paradossalmente, esso diventa il mezzo per entrare surrettiziamente in quell'Accademia di cui non sembra sia mai stato membro, benché si sia trovato a frequentarla da esterno³⁴. Soprattutto, esso fornisce materia su cui riflettere per cercare di capire un fatto cui sinora si è dato scarso rilievo (se si esclude un cenno, recente, della Fusconi)³⁵ e cioè che proprio Testa, già negli anni '70 del Seicento, si trovi coinvolto pesantemente nelle *querelles* accademiche francesi, diventando l'idolo polemico, la bestia nera di Roger de Piles nella sua battaglia a favore del colore, della pittura veneziana e di Rubens contro i partigiani del disegno, i poussinisti dentro e fuori l'Accademia reale di pittura e scultura parigina³⁶. Paradossalmente, la sfortuna postuma di Testa in Francia rischia di essere, simultaneamente, il risultato della sua altrettanto postuma, e in parte carsica, fortuna teorica romana e, in vita, delle sue tangenze, più volte richiamate dalla Cropper, con Poussin, la sua persona, la sua poetica e la sua arte (non meno che dello sfruttamento commerciale delle invenzioni grafiche di Testa da parte di François Collignon)³⁷.

Non è un caso, quindi, se lo studio della Cropper, prolusivo all'edizione commentata dei fogli di Düsseldorf che conclude il volume, finisce con una sorta di dittico: da un lato un capitolo, basato in larga misura proprio su quei fogli, relativo al "Trattato" che Testa non ha mai compiuto e, dall'altro, un capitolo conclusivo che analizza l'opera teorica del Lucchesino (il "Trattato" in particolare) nel contesto della riflessione sull'arte a Roma nella prima metà del Seicento, a partire dai contributi distinti di Poussin e Du Fresnoy, quest'ultimo all'epoca ancora insufficientemente studiato³⁸. Naturalmente la ricostruzione del "Trattato" si fonda sullo stesso metodo e, in parte, sulle stesse fonti (in primis, ovviamente, i fogli di Düsseldorf) che hanno consentito di interpretare, ricostruendone a passo a passo l'invenzione, il *Liceo della Pittura* – né la Cropper manca di sottolinearlo. Ovviamente esistono anche alcune differenze significative, perché se nella stampa prevaleva un discorso sulla filosofia (dell'arte e non solo), nel "Trattato" – l'oggetto specifico essendo la Pittura – si dovevano affrontare sia l'insegnamento *dell'arte* (che naturalmente si appoggia tanto, inizialmente, sullo studio delle opere dei grandi artisti, quanto, in un secondo tempo, su quello diretto della Natura), sia l'insegnamento *tramite* l'arte (il *docere delectando*). Come nella stampa che illustra il *Trionfo della Pittura sul Parnaso*, anche nel "Trattato" (stando agli appunti superstiti) lo scopo generale doveva essere il ricongiungimento, in Parnaso appunto, di pittura e poesia, sicché, coerentemente, la trattatistica tecnica anche coeva (ad esempio Francesco Bisagno) veniva sminuita rispetto alla lezione più teorica e filosofico-retorica di un Leon Battista Alberti o dello stesso Leonardo, in piena coerenza con l'atteggiamento assunto da vari artisti contemporanei (da Francesco Albani e Salvator Rosa ai francesi già ricordati) parimenti impegnati a stendere riflessioni sull'arte forse destinate alla pubblicazione, ma di fatto rimaste

³³ Cropper 1984, p. 95. *Ivi* si osserva come Poussin sia anche un tramite verosimile per la conoscenza di Testa da parte di Bellori.

³⁴ *Ibidem*, p. 24, ma anche pp. 25, 37 e *passim*. Diversamente Marabottini 1954, p. 117, che lo considera accademico, sulla fede di Missirini.

³⁵ *Pietro Testa e la nemica fortuna* 2014, pp. 129-131.

³⁶ G. Perini Folesani, *A proposito di Roger de Piles*, in R. de Piles, *Dialogo sul colorito*, a cura di G. Perini Folesani e S. Costa, Olschki, Firenze 2016 specie pp. 97-98 e 117-123.

³⁷ Cropper 1984, pp. 36, 38-39, 40, 44, 52, 56, 61-62, 68, 83, 95, 98-99 e *passim*.

³⁸ Vedine ora l'eccellente edizione critica commentata: C.A. Du Fresnoy, *De arte graphica (Paris 1668)*, Droz, Ginevra 2005.

per lo più inedite, allo stato frammentario di osservazioni preliminari, anche in omaggio ad un atteggiamento più socratico-platonico che aristotelico secondo cui è il dialogo, la discussione accademica (non il trattato teorico) che consente di raggiungere la vera conoscenza, in accordo con un modello che, non senza molte revisioni e progressivi irrigidimenti, passa dall'accademia carraccesca (e romana, cinque-secentesca) a quella parigina³⁹. (E questo nonostante il fatto che Testa non immagini, a differenza di Pino, di scrivere un dialogo, bensì semmai proprio un "Trattato", aporia che in parte deve aver contribuito al suo mancato compimento)⁴⁰. Del resto, per Testa (come, in parte, per Alberti) la riflessione teorica non è, per il pittore, alternativa all'esercizio artistico, ma semmai preliminare e complementare ad esso, nell'ambito di un'opportuna ripartizione delle proprie attività onde combattere ozio ed accidia, non meno che un'arte fondata sulla pura pratica (la *maniera*), alla Vasari.

Pur consapevole delle proprie carenze retoriche, non meno che dell'ambito particolare delle proprie competenze specifiche («ragione dell'arte mia con quella favella che mi ha dato il paese»)⁴¹, Testa non dà solo voce alle proprie convinzioni estetiche, ma anche alle proprie recriminazioni morali, ad esempio nella discussione dell'educazione artistica dei giovani e dell'importanza relativa dello studio dalla Natura, piuttosto che dal maestro o dall'arte. Inoltre, pur non essendo un accademico (ma aspirando con ogni evidenza ad esserlo), condivide la tradizionale renitenza accademica ad ammettere l'aspetto meramente rappresentativo, "descrittivo", illustrativo dell'arte (proprio dei generi minori, dalla natura morta alla pittura di genere, al ritratto), a favore della pittura narrativa, di storia, che lascia viceversa campo non solo alla dimensione propriamente retorico-letteraria, ma più specificamente alla rappresentazione degli affetti, all'espressione dei sentimenti che costituisce per lui una delle più vere ragioni di tale primato gerarchico. Così facendo condivide (sia pur con sfumature diverse, opportunamente evidenziate) opinioni proprie di contemporanei come Salvator Rosa, Francesco Albani e, soprattutto, Andrea Sacchi, di certo a lui noti⁴²: a differenza di loro, però, il suo idolo polemico non è Caravaggio, o un Bamboccianti, bensì Lomazzo, interpretando la fenomenologia da questi proposta dei generi pittorici adatti a svariati luoghi di ogni qualità (dal palazzo nobiliare all'osteria) per una vera precettistica normativa, piuttosto che per un ragguaglio emendativo dell'esistente, uno "specchio dei tempi".

Ripercorrere analiticamente queste polemiche secentesche, attestate da fonti dirette (gli scritti di Rosa) ed altre considerate talora "indirette" (i testi di Sacchi ed Albani, pubblicati da Malvasia nella *Felsina Pittrice*) significa anche confrontarsi con interpretazioni storiografiche più moderne e fuorvianti, come quella offerta da Haskell in *Mecenati e pittori*, ove la posizione di Sacchi sui Bamboccianti viene messa in discussione presupponendo una manipolazione testuale di Malvasia, infondata – se non (mi pare evidente) per l'adesione di comodo a posizioni analoghe

³⁹ Cropper 1984, pp. 98-99. In particolare, sul rapporto tra gli appunti stesi e le discussioni con gli amici, vedi lo stesso Testa, *ibidem*, pp. 237-238 e 246 (con scoperto riferimento al *Fedro* di Platone: le indicazioni di pagina permettono alla Cropper di identificare l'edizione usata con quella compresa nella traduzione delle opere del filosofo antico a cura di Dardi Bembo, Venezia 1601).

⁴⁰ Il punto è discusso, in particolare, in Cropper 1984, pp. 102-103 e, per la tensione tra lo schema trattatistico e l'inclinazione dialogica, p. 113.

⁴¹ *Ibidem*, p. 220. Si potrà osservare incidentalmente che, da un punto di vista linguistico, l'italiano del lucchese Testa presenta molti fenomeni fonetici e scelte lessicali propri dei dialetti padani, piuttosto che del toscano o comunque della tradizione dialettale centro-italica, il che del resto appare perfettamente coerente con le caratteristiche della cultura lucchese, anche moderna, e carrarese.

⁴² *Ibidem*, pp. 104-109.

già espresse, sempre per convenienza argomentativa ugualmente immotivata, da Longhi e Mahon, la cui autorevolezza non era uso, né conveniente discutere. L'articolata risposta data dalla Cropper (chiarita meglio in una densa nota)⁴³ costituisce, più che un episodio dell'eterno derby tra Cambridge ed Oxford (o tra giovani e meno giovani), l'ennesima occasione, nel libro, per una lezione di metodo critico, confortata in questo ambito dalle corrette intuizioni di Dempsey in materia, mentre anch'io cominciavo a fornire materiale critico e documentario nuovo per una oggettiva rivalutazione della credibilità storiografica di Malvasia (e, implicitamente, per il ridimensionamento dei suoi moderni detrattori)⁴⁴.

Di là dalla polemica sui generi che lo affianca a consolidate posizioni classiciste, Testa però dimostra un'attenzione particolare, negli appunti, alla questione cruciale dell'imitazione, nelle sue varie accezioni e funzioni, da quella didattica (e pratica) a quella teorico-retorica (visto che, in piena coerenza con l'invenzione delle sue stampe programmatiche, anche negli appunti per il "Trattato" si ispira sistematicamente all'*ut rhetorica pictura* e, a dispetto delle tante perfezioni aristotelizzanti, al platonismo dei dialoghi, in particolare del *Fedro*). Proprio lo studio del rapporto tra modelli artistici e modelli naturali, il loro bilanciamento critico nella didattica come nella prassi artistica e l'analisi razionale dei loro pregi e difetti secondo la lezione selettiva ed emulativa della scuola carraccesca costituisce l'oggetto dei primi due capitoli del futuro "Trattato"; il primo dedicato soprattutto all'aspetto formativo del giovane artista, il secondo alla discussione dell'uso degli strumenti razionali di controllo dell'invenzione, a partire dalle nozioni matematico-algebriche e ottiche utili al pittore, non solo a fini prospettici, ma anche di comprensione del chiaroscuro e, in generale, di interpretazione autonoma della realtà visiva. Anche qui la visione artistica del lucchese trova parallelismi nelle coeve osservazioni di Albani, ma si fonda soprattutto sulla riflessione autonoma sui precetti della retorica classica, da Cicerone a Quintiliano e su Vitruvio⁴⁵. Alla perfezione del pittore (meta inattuabile e cionondimeno da perseguire incessantemente) mancano perciò, proprio in omaggio a Vitruvio, poesia, storia e filosofia, alla cui discussione Testa dedica il resto dei suoi appunti di Düsseldorf. La Cropper è abile ad individuare ed analizzare i riferimenti moderni di Testa (sovente comuni a Poussin), da Girolamo Aleandro iun. e Giovambattista Marino (specialmente per il concetto di *imitazione* e di *furto*, non meno che di *novità* e *originalità*)⁴⁶, ad Agostino Mascardi, il cui trattato *Dell'ar-*

⁴³ *Ibidem*, p. 107, nota 56.

⁴⁴ G. Perini, *Il lessico tecnico del Malvasia*, negli atti del *Convegno Nazionale sui lessici tecnici del Sei-Settecento*, Firenze, Scuola Normale Superiore, 1981, I, pp. 219-253; Eadem, *La storiografia artistica a Bologna e il collezionismo privato*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1981, pp. 181-243; Eadem, *Il lessico del Malvasia nella sua Felsina Pittrice*, in «Studi e problemi di critica testuale», 1981, pp. 107-129; Eadem, *L'epistolario del Malvasia - Primi frammenti: le lettere all'Aprosio*, in «Studi secenteschi», 1984, pp. 183-230; Eadem, recensione del libro *Scritti originali del Conte Carlo Cesare Malvasia spettanti alla sua Felsina Pittrice*, a cura di L. Marzocchi, Bologna, 1983, in «Studi e problemi di critica testuale», 1984, pp. 211-220.

⁴⁵ Cropper 1984, pp. 114-117.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 120-128. Nella discussione su novità, originalità e furto (e quindi su cosa significhi imitazione emulativa) è compreso anche il caso della *Comunione di San Girolamo* di Domenichino, ripreso dall'invenzione analoga di Agostino Carracci e commentato anche da Malvasia: la questione (che in anni successivi diventerà oggetto di uno studio a sé stante, anticipato da alcuni articoli, ad es. nel *Burlington Magazine*: E. Cropper, *The Domenichino Affair. Novelty, Imitation and Theft in Seventeenth-Century Rome*, Yale University Press, New Haven e London 2005), è qui affrontata in parte perché Testa vi risulta indirettamente coinvolto (la stampa del quadro di Domenichino pubblicata da Collignon è opera del nipote Giovanni Cesare Testa), in parte per spostare l'accento dalla rivalità biografica tra Domenichino e Lanfranco (ripresa da Wittkower in chiave stilistica, contrapponendo "barocco classicista" e "barocco pieno") al problema teorico che la sottende, e che corrisponde ad una diversa

te historica (1636) viene da lei opportunamente rivalutato, o al Tasso, caro anche ai Carracci. Infine, gli appunti di Testa si concludono con una sezione dedicata al chiaroscuro, di cui la Cropper evidenzia il rapporto con Leonardo, che Testa avrebbe potuto consultare (come Pousin) grazie a Cassiano dal Pozzo, impegnato nel lavoro prolusivo all'edizione francese del *Trattato della pittura* (1651). Certamente presso di lui poteva leggere i manoscritti derivativi di Matteo Zaccolini, già referente di Domenichino: in effetti la Cropper sembra postulare preferenzialmente, per Testa, una conoscenza indiretta degli scritti di Leonardo, tramite la sintesi fornita da Pietro Accolti in calce al suo *Inganno degli occhi* (1625), oltre che proprio grazie a Zaccolini, sulla cui importanza ha avuto il merito di richiamare per prima l'attenzione, favorendone studi successivi più mirati⁴⁷. Da segnalare, anche in funzione del dibattito accademico parigino di tardo Seicento, il commento della Cropper al rapporto tra chiaroscuro e colore quale si evince dall'abbozzata lettera di Testa a Girolamo Buonvisi sulla *Visione del Parnaso*, sempre negli appunti di Düsseldorf, con particolare riferimento all'intervento di Giulio Romano sul disegno maschio e la pittura (con i suoi colori) femmina⁴⁸.

È il capitolo conclusivo, però, con la sua critica a Panofsky già ricordata, che caratterizza in maniera più "universale" il libro, spostandone l'accento dal caso particolare (Pietro Testa) al contesto ampio della Roma seicentesca in cui questi si è trovato ad agire, e in più mutando la prospettiva da un ambito prevalentemente storico-filologico ad uno più dichiaratamente storico-filosofico: se la critica a Panofsky dimostra l'acutezza di pensiero e l'attenta riflessione sui testi (pur basilari) esaminati dal tedesco, d'altro canto sembra giustificare la rilettura come parte della risposta alla visione distorta del Seicento romano-bolognese fornita da Denis Mahon. Questa presenta alcune ovvie tangenze con quella panofskiana (*in primis* il divorzio tra teoria e pratica dell'arte, più volte commentato negativamente dalla Cropper), ma non può esserne considerata una derivazione, neppure deviata. L'intento critico della Cropper appare particolarmente evidente nella discussione di Agucchi⁴⁹, in rapporto tanto all'opera di Mascardi, quanto a quella successiva di Bellori, nonché nell'analisi dell'interazione testuale e critica tra Bellori e François du Jon (ovvero Franciscus Junius), nei cui confronti giustamente la Cropper lamenta la scarsa attenzione degli studi all'epoca: troppo riduttiva le appariva l'interpretazione di Junius come comodo repertorio di citazioni classiche, e perciò fonte di Bellori, laddove lo si sarebbe

concezione dell'imitazione (ovvero, per tradurla in termini di paragone lanziano, Lanfranco: Domenichino = Stigliani: Marino).

⁴⁷ Su Zaccolini, vedi in particolare i lavori di J. Bell (a partire dalla sua tesi di dottorato discussa alla Brown University nel 1983: *Colour and Theory in Seicento Art: Zaccolini's Prospettiva del colore and the Heritage of Leonardo*), tra cui: *Cassiano dal Pozzo's Copy of the Zaccolini Manuscripts*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 51, 1988, pp. 103-125; *Zaccolini's Theory of Colour Perspective*, in «The Art Bulletin», vol. 75, 1, 1993, pp. 91-112; *Zaccolini and the Trattato della Pittura of Leonardo da Vinci*, in *Re-reading Leonardo- The Treatise on Painting across Europe, 1550-1900*, a cura di C. Farago, Ashgate, Aldershot 2009, pp. 127-146.

⁴⁸ Per il frammento, vedi Cropper 1984, pp. 251-259, con commento, anticipato parzialmente *ibidem*, pp. 137-146, dove si esamina anche il rapporto tra colore e suono, all'insegna della personale interpretazione dell'*ut musica pictura* di Testa, aggiornata sulle riflessioni di Vincenzo Galilei.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 156-158, 168-172 e *passim*. La ridefinizione dell'opera di Agucchi rispetto all'interpretazione data da Mahon, già abbozzata, oltre che dalla Cropper, da me (G. Perini, *Disegno romano dall'antico, amplificazioni fiorentine e modello artistico bolognese*, negli atti del simposio *Aspetti del collezionismo barocco: Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, De Luca, Roma 1989 pp. 203-219, specie 208 e 214 ed Eadem, *L'arte di descrivere: la tecnica dell'ecfrasi in Malvasia e Bellori*, in «I Tatti Studies», 3, 1989, pp. 175-206, specie 184-188 e 192), è stata sviluppata successivamente da altri, in particolare Silvia Ginzburg.

dovuto considerare semmai come testo innovatore in ambito classicista⁵⁰, per la riconciliazione ivi proposta della tradizione classica con la ricerca artistica moderna, nel rispetto tanto della natura quanto dell'idea, onde sarebbe stato un testo di grande utilità a Testa, se (come Rubens) ne avesse potuto prendere visione.

Esplorata la gamma dei rapporti intellettuali accertati con artisti-teorici attivi a Roma, valeva certo la pena di allargare l'orizzonte al potenziale del mondo intellettuale europeo contemporaneo: è vero che si tratta semplicemente di congetture, ma l'interesse deriva dalla ricomposizione di un quadro d'insieme in cui la sopravvivenza carsica di certe affermazioni o intuizioni teoriche di Testa, ad esempio negli scritti di Bellori o di Tassoni, si giustifica anche per differenza rispetto ad un orizzonte di asserzioni contestuali comunemente condivise.

L'anatomia del discorso belloriano sull'Idea (e la Cropper per prima ha sottolineato come proprio di discorso accademico – e quindi breve e retoricamente impegnato – si trattasse⁵¹, e non di corposo trattato quale poteva apparire dal veloce esame panofskiano) resta un contributo fondamentale, così come fondamentale è quel tessuto di riferimenti al dibattito storiografico, letterario ed estetico secentesco (contiguo e intrecciato a quello artistico) che oggi può apparire quasi scontato, ma che allora, come si è indicato, era ancora in larga misura da mappare, anche in Italia, non solo negli studi storico-artistici e di storia della critica d'arte, ma anche, più in generale, nella storia della cultura, con l'eccezione parziale (puntualmente ricordata dalla Cropper) di Ezio Raimondi⁵².

Forse è proprio l'antica sapienza manifatturiera in campo tessile del nord dell'Inghilterra, da cui la Cropper proviene, che ha saputo ispirare ad una giovane studiosa emigrata oltre Oceano sulla rotta degli antichi colonizzatori la creazione di così un robusto tessuto ermeneutico (impreziosito da un elegante e raffinato pattern culturale), fieramente alternativo alla vulgata allora tradizionale, non solo in Italia, fatta per lo più di romantiche quanto fallaci e semplicistiche, per non dir schizofreniche visioni di artisti inquieti, ignoranti, istintivi, e cionondimeno addirittura zavorrati da inutili scimmiettamenti delle indigeste preoccupazioni teoriche degli intellettuali loro contemporanei. Il fatto che oggi, a distanza di quasi mezzo secolo dalla tesi di dottorato che ha originato il volume in questione, Testa e gli altri "pittori del dissenso" siano tornati di immediata attualità la dice lunga sui tempi in cui viviamo⁵³: sono pittori di crisi, che, vissuti in un periodo di cui hanno testimoniato appieno le difficoltà e le incertezze meno apparenti, hanno di conseguenza avuto fortuna, successivamente, in periodi di crisi, ed oggi, proprio come quasi mezzo secolo fa, siamo di nuovo in un periodo di crisi – solo, a quanto appare finora, involutiva invece che evolutiva. Anche per questo rileggere, oggi, questo libro può aiutare a recuperare una dimensione prospettica positiva e propositiva e a *salvare, sempre e continuamente, Atene da Alessandria*, come auspicava Aby Warburg.

⁵⁰ Cropper 1984, pp. 161-169. La Cropper ne utilizza l'edizione inglese del 1638, di cui esiste ora un'edizione critica commentata, *Junius, The Literature of Classical Art*, a cura di P. e M.R. Fehl, University of California Press, Berkeley 1992), piuttosto che quella latina del 1637. Intanto sono fioriti gli studi su Junius (ad es. *Franciscus Junius F.F. and his Circle*, a cura di R.H. Bremmer Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1998; J. Dundas, *Sidney and Junius on Poetry and Painting – From the Margins to the Center*, University of Delaware Press, Newark 2007).

⁵¹ Cropper 1984, p. 167.

⁵² *Ibidem*, p. 145, nota 1; p. 154, nota 44 e p. 158, nota 65.

⁵³ Vedi *supra*, nota 2.

The Age of Caravaggio 1985

Maria Cristina Terzaghi



1. Presentazione della mostra *Caravaggio e il suo tempo*, Napoli 1985 © Polo Museale della Campania.

La mostra *The Age of Caravaggio* aprì i battenti al Metropolitan Museum di New York il 5 febbraio 1985 per chiudersi nel giro di poco più di un mese il 14 aprile, riaprendo poi il 12 maggio a Napoli, al Museo di Capodimonte, per un periodo altrettanto breve. Già lo scandirsi così serrato delle date segnala che l'esposizione nacque in un clima culturale molto diverso da quello odierno. Tuttavia, ad uno sguardo retrospettivo, essa appare molto attuale per i nodi critici sottesi, che emersero da subito nel dibattito suscitato dall'evento, vivace fino alla polemica¹. Cogliere dunque il punto esatto in cui la mostra si colloca nella traiettoria degli studi, mi pare possa illuminare a giorno anche la realtà della critica caravaggesca di oggi, permettendo inoltre di relazionarsi al tema imposto da questo ciclo di conferenze: può cioè questa mostra considerarsi “fondativa” nell'ambito degli studi sulla pittura barocca?

Caravaggio era già sbarcato negli Stati Uniti circa quindici anni prima, nel 1971, con un'altra mostra *Caravaggio and His Followers*, curata da Richard Spear per il Cleveland Museum of Art². Contrariamente a quanto potremmo immaginare, nella prefazione al catalogo di quella esposizione, si affermava che il nome del pittore lombardo era all'epoca già noto al pubblico americano, unico tra gli artisti seicenteschi³.

La mostra di New York, certamente meno periferica e fin dall'inizio pensata per un pubblico numeroso, non intendeva dunque innanzitutto promuovere la conoscenza del pittore e del suo seguito Oltreoceano, ma inquadrare la pittura di Caravaggio nel contesto artistico del suo tempo, mettendo in scena una spettacolare parata di capolavori del Cinque e Seicento europeo a dialogo, poco importa se per tesi o antitesi, con la rivoluzione caravaggesca.

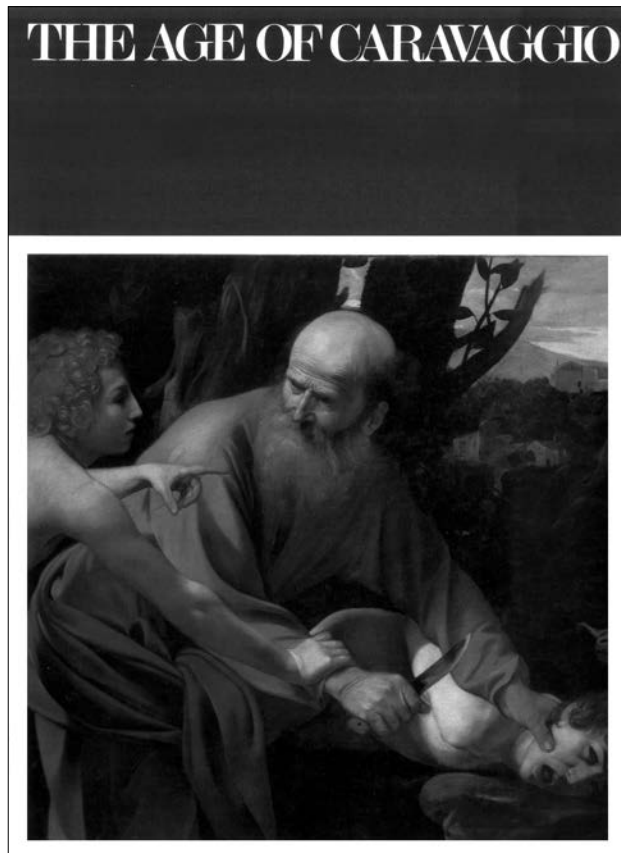
Nata sotto il nume tutelare di Roberto Longhi, come dichiara la dedica in esergo, come ribadisce l'allora direttore del Metropolitan Museum, Philippe de Montebello, nella prefazione all'edizione americana, e come ricordano i saggi in catalogo, che prendono tutti come punto di partenza la grande mostra allestita da Longhi a Milano nel 1951⁴, *The*

¹ Si veda in particolare l'acutissima recensione di G. Previtali, *Caravaggio e il suo tempo: New York, Napoli 1985*, in «Prospettiva», 41, 1985, pp. 68-80 che riassume i toni polemicici della questione, oltre ai testi che citerò nel corso di questo contributo.

² *Caravaggio and His Followers*, a cura di R. Spear (catalogo della mostra, Cleveland 1971), The Cleveland Museum of Art, Cleveland 1971. Rileva la stessa connessione tra gli eventi anche Previtali 1985, p. 68, sottolineando che a Mina Gregori e a Richard Spear, curatore dell'esposizione di Cleveland, furono affidati i saggi di maggior impegno nel catalogo della mostra dell'85.

³ R. Spear, in *Caravaggio and His Followers* 1971, p. IX.

⁴ In particolare quello di Mina Gregori, *Caravaggio Today*, in *The Age of Caravaggio*, a cura di M. Gregori, L. Salerno, R. Spear, (catalogo della mostra, New York - Napoli, 1985), Electa International, New York-Milano 1985, p. 28.



2a. *The Age of Caravaggio*
(catalogo della mostra, New York -
Napoli, 1985), New York 1985
(tav. XIII).

2b. *Caravaggio e il suo tempo*
(catalogo della mostra, New York -
Napoli, 1985), Napoli 1985.

Age of Caravaggio fu concepita in un clima molto diverso sia da quello dell'esposizione milanese, che dal suo più diretto precedente, la mostra di Cleveland, un clima segnato da un'euforia di studi caravaggeschi, che, a ben guardare, persiste fino ad oggi.

Tra il 1983 e il 1985 furono infatti pubblicati oltre 50 titoli su Caravaggio, tra cui le importanti monografie di Mía Cinotti e Howard Hibbard⁵. Allestita a nemmeno due anni di distanza dall'uscita del volume della studiosa milanese, infatti, *The age of Caravaggio* poté beneficiare appieno di quello strumento di lavoro, per molti versi ancora normativo: nel catalogo il riferimento al testo è continuo, e sembra che la scelta di non dotare le schede di bibliografia specifica

⁵ M. Cinotti, *Michelangelo Merisi da Caravaggio*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento I*, Bolis, Bergamo 1983, pp. 203-641; H. Hibbard, *Caravaggio*, Harper & Row, New York 1983. Ricordo anche che nel 1983 usciva il volume di Alessandro Zuccari, *Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, Eri, Ed. RAI, Torino 1984, e in contemporanea apriva la mostra di Torino *La Pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano*, catalogo della mostra (Torino), Torino 1983, mentre l'anno successivo veniva allestita l'esposizione *Caravaggio in Sicilia. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Siracusa), Palermo 1984. Il saggio di Mina Gregori (Gregori 1985, p. 28) giudicava inoltre decisive le scoperte documentarie di Röttgen (H. Röttgen, *Caravaggio-Problem*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 20, 1969, pp. 143-170) relative alla datazione della Contarelli e i contributi di Pacelli (V. Pacelli, *New documents concerning Caravaggio in Naples*, in «The Burlington Magazine», 119, 1977, pp. 819-829) sulla cronologia napoletana in base ai quali essa andava distinta in due soggiorni con intermezzo maltese e siciliano.

in calce possa avere a che fare, oltre che con la tradizione storiografica delle mostre americane cui si deve anche, a mio avviso, l'insistenza sull'aspetto iconografico dei dipinti, con la straordinaria precisione dell'apparato bibliografico messo a punto dalla Cinotti.

Il problema di Longhi era ancora quello della definizione del catalogo del Merisi e del peso della sua rivoluzione pittorica attraverso l'individuazione di una serie di personalità artistiche che recavano il segno del portato caravaggesco. Trent'anni dopo l'obiettivo di sottoporre Caravaggio e la sua rivoluzione all'attenzione di critica e di pubblico appariva ormai superato, mentre rimaneva ancora intatto quello della collocazione dell'opera dell'artista nel contesto in cui nacque e si trovò ad operare.

Da questo punto di vista anche la più vicina mostra di Cleveland appariva assai diversa da quella di New York, ponendo l'accento sui seguaci di Caravaggio e non sui suoi precedenti e sul contesto in cui visse. Per quanto riguarda Napoli, invece, Caravaggio vi ritornava trionfante a distanza di oltre vent'anni dall'esposizione organizzata da Giuseppe Scavizzi nel 1963, inserendosi a ruota dopo la grande mostra dedicata alla *Civiltà del Seicento a Napoli* che aveva chiuso i battenti a dicembre dell'anno precedente⁶.

Nella prefazione all'edizione americana del catalogo, una coproduzione tra il Metropolitan Museum e Electa International⁷, Philippe de Montebello, direttore del museo dal 1977 al 2008, dichiara che l'idea di una mostra su Caravaggio nell'ambito della *partnership* siglata nel 1982 tra l'istituzione americana e l'allora Ministero per i Beni Culturali, era stata lanciata da Raffaello Causa, all'epoca soprintendente di Napoli e prematuramente scomparso nel 1984, senza aver potuto assistere all'apertura della mostra, rilevando da subito la sua intenzione di produrre un'esposizione: "that would reflect at once current scholarship and add significantly to our perceptions of Caravaggio"⁸.

Al comitato scientifico composto dai maggiori studiosi della pittura del Seicento in ambito internazionale, che curarono le diverse sezioni in cui la mostra risulta scandita⁹, si affiancava il comitato esecutivo cui presero parte i soprintendenti di Roma, Milano, Firenze, Napoli e Matera, insieme, ovviamente, al direttore del Metropolitan Museum¹⁰. Vi era poi un comitato organizzativo nel quale figuravano, accanto a Causa e a Pope Hennessy, i più giovani Nicola Spinosa e Keith Christiansen insieme a Mariella Utili.

Ma certo il ruolo principale nella redazione del catalogo e nella scelta delle opere fu quello di Mina Gregori, e la mostra segna infatti da un lato il punto di arrivo dei suoi studi sul tema, e, in modo ancor più deciso, l'avvio di una catena di mostre e ricerche promosse

⁶ *Caravaggio e i Caravaggeschi*, catalogo della mostra (Napoli), Napoli 1963; *Civiltà del Seicento a Napoli*, a cura di E. Bellucci (catalogo della mostra, Napoli), Electa, Napoli 1984, 2 voll.

⁷ Il catalogo ebbe due edizioni: americana (*The Age of Caravaggio* 1985) e italiana (*Caravaggio e il suo tempo*, catalogo della mostra (Napoli), Museo di Capodimonte, 12 maggio - 30 giugno 1985), Electa Napoli 1985). Essendo la seconda la traduzione letterale della prima, fatto salvo per l'aggiunta del saggio di G. Galasso, *L'Italia politica fra rinascimento e barocco*, in *Caravaggio e il suo tempo* 1985, pp. 11-16, farò riferimento indifferentemente all'una o all'altra edizione senza citarle però entrambe, in modo da evitare ridondanze.

⁸ P. De Montebello, *Forward*, in *The Age of Caravaggio* 1985, p. 8.

⁹ Si tratta di Giuliano Briganti, Johnatan Brown, Maurizio Calvesi, Charles Dempsey, Oreste Ferrari, Sydney Freedberg, Giuseppe Galasso, Mina Gregori, Julius Held, Howard Hibbard (anch'egli purtroppo scomparso durante i lavori della mostra), Irving Lavin, John Rupert Martin, Alfonso Pérez Sanchez, Donald Posner, Pierre Rosenberg, Luigi Salerno, Eric Schleier, Richard Spear.

¹⁰ Dante Bernini, Carlo Bertelli, Luciano Berti, Raffaello Causa e Michele d'Elia, Philippe de Montebello e John Pope Hennessy.

dalla studiosa a partire dai semi gettati in questa occasione. È la stessa Gregori ad evocare come nacque il suo coinvolgimento nella mostra, parlando del ritrovamento e della pubblicazione del *Ritratto di cavaliere di Malta* di Caravaggio conservato alla Galleria Palatina di Firenze:

«È opportuno dare delle spiegazioni dell'iter che l'opera ha seguito, che corrispondono altresì a una parte importante della mia storia di studiosa del Caravaggio. La reazione di Longhi, quando volli esprimergli il mio pensiero sul ritratto che ritenevo una scoperta, fu molto forte ("occorre vederlo", esclamò), ma fu segnata dal rifiuto a procedere, ciò che mi confermò che il maestro non gradiva dividere con altri (non dette mai tesi che riguardassero il Caravaggio e i caravaggeschi) quegli studi, che dovevano rimanere il suo campo riservato. Decisi di non pubblicare il *Cavaliere di Malta*, ma consentii che un giornalista amico, Giorgio Batini, ne desse nel 1966 la notizia. Soltanto in occasione del convegno bergamasco, nel gennaio 1974 presentai l'opera insieme a due dipinti, il *Martirio di Sant'Orsola* e il *Cavudenti*, attribuzioni a cui ero pervenuta grazie agli studi del periodo tardo del Caravaggio che il *Cavaliere di Malta* mi aveva imposto [...]. I documenti che confermarono la paternità caravaggesca del Martirio di Sant'Orsola furono ritrovati e pubblicati da Vincenzo Pacelli e Ferdinando Bologna soltanto nel 1980, alcuni anni dopo la mia segnalazione al convegno bergamasco. E questo si scrive per ristabilire la verità in una vicenda che è stata riferita inesattamente per quanto riguarda la sequenza dei meriti. John Pope Hennessy, al corrente di questa cronistoria, propose il mio nome per curare la presentazione e la scelta dei dipinti del Merisi alla grande mostra *The Age of Caravaggio* che si tenne nel 1985 al Metropolitan Museum of Art di New York»¹¹.

Il percorso espositivo si snodava dunque raggruppando le opere in tre grandi temi: il primo relativo ai "Precursori di Caravaggio nell'Italia settentrionale", il secondo ai "Contemporanei di Caravaggio a Roma e a Napoli" e il terzo ("Caravaggio") raccoglieva gli autografi del maestro lombardo. Sopravvivono interessanti fotografie dell'allestimento newyorkese che illustrano come al Metropolitan le opere fossero disposte per sale, differenziate da diversi colori alle pareti a seconda della sezione di appartenenza. Più difficile è reperire traccia dell'allestimento napoletano di cui restano solo alcune fotografie in bianco e nero non del tutto pertinenti, conservate presso l'Archivio della Soprintendenza per i beni architettonici, paesaggistici, storici, artistici ed etnoantropologici per Napoli e provincia. Ma qual è il Caravaggio raccontato a New York?

I Precursori

La sezione dedicata ai precursori del Merisi appare ovviamente legata a doppio filo agli studi longhiani. Tuttavia, rispetto alla trama allestita da Longhi, presenta una sostanziale differen-

¹¹ M. Gregori, *Riflessioni e ricordi in margine alle mostre fiorentine*, in *Caravaggio e caravaggeschi a Firenze*, a cura di G. Papi (catalogo della mostra, Firenze 2010), Sillabe, Livorno 2010, p. 45.

za poiché accoglie tra i precedenti di Caravaggio anche Jacopo Bassano e Tintoretto. Scrive in proposito Mina Gregori: «E' pressoché certo che, come affermerà il Bellori, [Caravaggio] visitò Venezia, il centro divenuto nel Cinquecento la grande capitale artistica dell'Italia settentrionale, capace di opporre nuovi metodi e nuove idee anche sul piano teorico al primato dell'Italia centrale»¹². Una posizione critica, soprattutto nel caso di un apripista come Longhi, va letta nel contesto in cui nacque e prese forma: in questo caso la ferma volontà di enucleare, pur a rischio di errori ed esclusioni, il *fil rouge* che lega una certa maniera pittorica geograficamente localizzata che, attraverso il tempo, giunse fino a Caravaggio. Non a caso, a soli due anni di distanza dalla mostra caravaggesca del 1951, Longhi produsse per la stessa Milano l'esposizione dedicata ai *Pittori della realtà in Lombardia*, quasi un grande capitolo della sua idea di Caravaggio¹³. Sotto questo profilo, anche senza voler assolutizzare, si può però ben dire che Longhi fu sempre altamente scettico sul viaggio veneziano del Merisi:

«In modo quanto si voglia incondito, la preistoria personale di un artista è sempre un fatto di critica, tanto che dovrebbe passare in proverbio che "critici si nasce, artisti si diventa". Nel caso del Nostro si tratterà perciò di rifare le sue strade di predestinazione, tra il 1584 e il 1589 all'incirca. Strade di Lombardia. E non si pretende di segnare itinerari precisi ai suoi viaggi (o sia pure vagabondaggi) di apprendista; ma non si potrebbe porli mai in altra zona da quella che da Caravaggio porta a Bergamo, vicinissima; a Brescia e a Cremona, non distanti; e di lì, a Lodi e a Milano. Era questa la plaga dove un gruppo di pittori lombardi, o naturalizzati, tenevano aperto da gran tempo il santuario dell'arte semplice»¹⁴.

e l'elenco degli artisti che parteciparono a questo movimento è presto fatto:

«Già nel Quattrocento, il Foppa e il Bergognone s'erano acconciati a simulare la nuova prospettiva [...]; nel Cinquecento, il Lotto, il Moretto, il Savoldo e il Moroni, dopo aver fatto omaggio al "grand goût" del secolo paganeggiante, si chiamasse Raffaello, Michelangelo o Tiziano, avevano pur seguito questa strada; e con la loro umanità più accostante, religiosità più umile, colorito più vero ed attento, ombre più descritte, e curiose fin degli effetti di notte o di lume artificiale, avevano tenuto in serbo una disposizione a meglio capire la natura degli uomini e delle cose; che vuol dire tanto sapersi mescolare con semplicità tra la gente indivisa, quanto poter camminare da soli, e senza timore di risorgenze mitologiche, in piena campagna»¹⁵.

A questi nomi, Longhi aggiungeva quindi quelli di Moretto, Callisto Piazza, Sofonisba

¹² M. Gregori, *Caravaggio oggi*, in *Caravaggio e il suo tempo* 1985, p. 32.

¹³ *Pittori della realtà in Lombardia*, a cura di R. Longhi (catalogo della mostra, Milano 1953), Ente delle Manifestazioni Milanesi, Milano 1953.

¹⁴ R. Longhi, *Caravaggio*, Ed. Riuniti, Roma 1968, ed. cons. 1993, p. 6.

¹⁵ Longhi 1968, ed. 1993, p. 6.

Anguissola, Bernardino Gatti, Antonio e Vincenzo Campi, senza dimenticare quel tanto di Ambrogio Figino che l'artista poteva aver assimilato a Milano:

“Dopo quel soggiorno di studi condotti “con diligenza” e durati forse anche un poco oltre i quattro anni previsti dal contratto, ma cancellando, come occorre, il viaggio a Venezia inventato da un biografo che ne abbisognava per appoggiare una sua fallace lettura “giorgionesca” del giovane artista»¹⁶.

Dunque il riferimento ai quadri di Bassano (Jacopo Bassano, *Adorazione dei pastori*, Venezia, Gallerie dell'Accademia; *Lazzaro al banchetto*, Cleveland Museum of Art) e di Tintoretto (Jacopo Tintoretto, *Orazione nell'orto*, Venezia, Santo Stefano) appare un'aggiunta derivata da un successivo ripensamento dei precedenti caravaggeschi che includeva in modo positivo anche l'ipotesi del soggiorno a Venezia¹⁷.

Certo, per chi studia i precedenti di Caravaggio oggi, il quadro è parzialmente mutato. Nessuna traccia documentaria è apparsa di un eventuale soggiorno veneziano del Merisi, che appare comunque probabile ipotizzare sulla base del dato stilistico¹⁸, tuttavia, grazie a un filone di ricerche inaugurato dalla stessa Gregori, è oggi ben diversa l'idea che abbiamo di Simone Peterzano¹⁹. A New York e Napoli figurava infatti una sola opera dell'artista, come è noto maestro di Caravaggio a Milano dal 1584 al 1588, la *Deposizione di Cristo* in San Fedele, che si pensa eseguita intorno al 1577. La postura di Cristo nel dipinto milanese, è sempre stata messa in nesso con la *Deposizione* dipinta dal Merisi a Roma per Santa Maria in Vallicella ed ora conservata alla Pinacoteca Vaticana. Oggi invece siamo a conoscenza di ben altri fatti sull'educazione veneziana di Simone e sul suo lungo soggiorno lagunare. Peterzano nacque infatti a Venezia dove il padre orafo si era trasferito da Bergamo²⁰. Egli rimase nella città fino almeno alla metà del settimo decennio del Cinquecento, e dunque il suo alunnato nella bottega di Tiziano risulta oramai certo, mentre lo ritroviamo a Milano a partire dal 1572²¹. L'artista è autore di una serie di opere dalla fortissima componente veneta, in particolare veronesiana e tizianesca: quadri a soggetto profano e letterario, Concerti, Allegorie della Musica, opere eseguite non solo a Venezia ma anche per alcune prestigiose collezioni milanesi come l'*Angelica e Medoro* (Paris, Galerie Canesso) destinata al milanese Gerolamo Legnano nella cui collezione è descritta da Lomazzo nel 1587²², un

repertorio che Caravaggio non poteva non conoscere e che certamente avrà influenzato fin da giovanissimo il suo modo di concepire il quadro da stanza. In particolare soggetti praticati da Caravaggio negli anni giovanili, come il *Concerto di giovani* oggi conservato al Metropolitan Museum appaiono legati a doppio filo alle tematiche care alla pittura veneziana del Cinquecento, estranee invece al contesto artistico dell'Italia Centrale.

Difficile è comunque stabilire se il venetismo di Simone Peterzano sia sufficiente per spiegare il complesso rapporto di Caravaggio con la pittura veneta. È indubbio che egli fu sentito dai contemporanei romani come un *alter ego* di Giorgione, come ricorda la notissima esclamazione di uno che di pittura veneziana se ne intendeva, Federico Zuccari, che davanti alle tele della Contarelli soggiungeva: «Che rumore è questo? Io non ci vedo altro che il pensiero di Giorgione nella tavola del Santo»²³, e la stessa idea fu ripresa da Bellori. Che però Caravaggio sia andato o meno direttamente alla fonte, ed in che modo l'abbia fatto (questioni di tecnica, di iconografie, di impaginazione delle scene o non piuttosto veri e propri problemi di stile?) è ad oggi molto difficile da stabilire. Credo comunque che il filone giorgionesco vada esplorato anche nella direzione di Giovanni Cariani, e non solo in quella del maestro veneziano. Cariani, a metà strada, geografica e stilistica, tra Bergamo e Venezia, autore di mezze figure straordinarie quali la *Sant'Agata* di Edimburgo o la *Giuditta* di collezione Valsecchi, che furono peraltro riportate alla ribalta degli studi proprio a metà degli anni Ottanta del secolo scorso, risulta in simili opere straordinariamente vicino a certe corde di Caravaggio, e, se si dovessero allargare i tuttora basilari precedenti longhiani, andrebbero forse utilmente aggiunte tele di questo tipo²⁴.

Contemporanei a Roma e a Napoli

Più ancora che ai precursori, la mostra lasciava spazio al contesto artistico in cui Caravaggio aveva operato a Roma e a Napoli. Delle scelte dei curatori della mostra in questa sezione non resta traccia nel saggio guida della Gregori e neppure nelle schede delle singole opere, che raramente si preoccupano di evidenziare il loro nesso con la pittura di Caravaggio, una scelta che rende giocoforza molto soggettiva questa lettura della sezione della mostra.

L'idea di ricostruire il tessuto artistico in cui Caravaggio dovette calare la propria pittura una volta giunto a Roma e a Napoli, compare qui per la prima volta in una esposizione dedicata al maestro lombardo, ma era destinata a fare scuola. Essa guidò almeno in parte la mostra *The genius of Rome. 1592-1623*, organizzata da Beverly Louise Brown al principio del 2001

¹⁶ Longhi 1968, ed. 1993, p. 7.

¹⁷ Previtali 1985, p. 70 criticava questa sezione della mostra accusando i curatori di un sincretismo alla fine poco incisivo per la comprensione del maestro lombardo.

¹⁸ Dalla Gregori in poi numerosi sono gli studiosi di questo parere, per un consuntivo si veda la recente mostra *Gli occhi di Caravaggio. Gli anni della formazione tra Venezia e Milano*, a cura di V. Sgarbi (catalogo della mostra, Milano 2011), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2011, come pure G. Papi, *Da Roma a Firenze: dal Martirio di San Matteo di Caravaggio alla Resurrezione di Cecco*, in *Caravaggio e caravaggeschi* 2010, pp. 68-70, che individua connessioni tra Caravaggio e Tintoretto.

¹⁹ Per una ricognizione bibliografica sul problema rimando a M.C. Terzaghi, *Peterzano, Simone*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 82, Roma 2015, a.v.

²⁰ G. Petroni, *I Peterzani tra Bergamo, Venezia e Milano. I documenti bergamaschi*, in «*Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo*», LXXVI-LXXVII, 2013, pp. 31-80.

²¹ Per un consuntivo biografico, si veda Terzaghi 2015.

²² G.P. Lomazzo, *Rime di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore divise in sette libri...*, Per Paolo Gottardo Pontio, Milano 1587, p. 107.

²³ G. Baglione, *Le Vite dei pittori, scultori e architetti moderni*, Andrea Fei, Roma 1642, p. 137.

²⁴ La *Giuditta* di Cariani, conosciuta già da Berenson (B. Berenson, *Scoperte e primizie artistiche*, in «*Rassegna d'arte*», 1904, p. 158) che per primo la attribuiva all'artista bergamasco, fu riportata all'attenzione degli studi nel 1982 dalla mostra londinese *Discoveries from the Cinquecento*, a cura di C. Whitfield (catalogo della mostra, Londra 1982), Colnaghi & Co., London 1982, p. 22, n. 10, ed inserita pochi anni dopo da A. Ballarin (in *Gothic to Renaissance: European Painting 1300-1600*, a cura di D. Garstang (catalogo della mostra, Londra 1988), Colnaghi & Co., London 1988, pp. 30-32) nella sua rilettura della fase giovanile di Cariani. Ricordo che è stato ipotizzato che l'opera possa essere identificata con quella che si trovava nella collezione di Cristina di Svezia nel 1689, ma che in realtà si differenzia in modo piuttosto netto dalla descrizione dell'inventario (G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Vincenzi, Modena 1870, p. 347). Il dipinto appare una delle prime interpretazioni del tema in cui il dialogo tra la giovane donna e la testa della vecchia risulta così serrato come nella *Giuditta* Costa di Caravaggio conservata a Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini.

alla Royal Academy di Londra (per poi trasferirsi a Roma con l'aggiunta di alcuni dipinti), più o meno in contemporanea con quella dedicata a *Caravaggio e i Giustiniani*, curata da Silvia Danesi Squarzina, che offriva un'idea di quanto si poteva trovare nella collezione di uno dei più importanti committenti di Caravaggio, e dei maggiori mecenati seicenteschi, Vincenzo Giustiniani²⁵. E' da notare che le due mostre aprivano a soli pochi mesi dall'*Idea del bello* allestita da Evelina Borea al Palazzo delle Esposizioni di Roma, che in modo spettacolare riproponeva al pubblico la Roma descritta e conosciuta da Giovan Pietro Bellori²⁶. È chiaro che queste mostre possono essere accostate a quella di New York soprattutto per la scelta degli artisti, mentre offrono angolature molto diverse per la lettura della pittura a Roma nei primi decenni del Seicento. Molto più decisa è invece la somiglianza di intenti offerta dalla più recente *Roma al tempo di Caravaggio* curata da Rossella Vodret, che volutamente racconta in modo esteso il contesto pittorico con cui la personalità del Merisi interloquì una volta giunto nella capitale, e l'eredità lasciata dalla sua pittura nei pochi anni trascorsi nell'Urbe. A Palazzo Venezia di Caravaggio compariva un solo capolavoro, la *Madonna dei Pellegrini* conservata nella chiesa di Sant'Agostino²⁷, tuttavia la ricostruzione del contesto pittorico della Roma del tempo risultava assai articolata e il confronto con la mostra di New York mi pare possa aiutare a comprendere il percorso degli studi in tale direzione.

Dal punto di vista delle presenze e delle assenze, la prima differenza eclatante è il mutamento della visione della pittura tardo cinquecentesca a Roma: Scipione Pulzone e Federico Barocci che erano stati chiamati a evocare il contesto in cui si inseriva l'arrivo del giovane Caravaggio nella mostra del 1985²⁸, sono stati invece esclusi dalla mostra del 2011. E in questo solco può essere letto anche il maggior spazio concesso a New York e Napoli alla bottega dei Carracci, e in particolare a Ludovico, che non era rappresentato nella mostra di Roma.

Più difficile è valutare l'idea di caravaggismo della mostra americana poiché essa non intendeva trattare il tema in modo specifico. Borgianni, ad esempio, è documentato dal *David e Golia* di Madrid²⁹ e dal *San Cristoforo* conservato alle National Galleries of Scotland³⁰ essendo ritenuto un seguace di Caravaggio della prima ora, mentre oggi sappiamo che Orazio poté registrare le novità del Merisi solo una volta rientrato dal soggiorno spagnolo e dunque la sua opera può essere letta nel segno del caravaggismo soltanto a partire dalla fine del primo decennio del Seicento³¹. D'altra parte artisti come Cecco del Caravaggio o lo Spadarino, pur rappresentati

alla mostra di Cleveland, sulla falsariga dell'esempio longhiano³², risultano assenti dal contesto delineato nel 1985, forse perché inclusi tra i seguaci del maestro e non tra gli artisti che avevano una loro indipendenza al momento dell'arrivo di Caravaggio a Roma. Tuttavia Manfredi, che ebbe un percorso suppergiù analogo, era presente a New York dalla *Punizione di Cupido* di Chicago³³. E' dunque evidente che su queste scelte ha pesato non poco la rivalutazione storiografica dei singoli artisti, che nel caso di Cecco e di Spadarino, per non parlare del quarto appartenente alla "Schola" caravaggesca secondo Giulio Mancini, cioè Ribera, è giunta soltanto negli ultimi quindici anni di studi³⁴. Controprova di questi orientamenti è il largo spazio concesso a Carlo Saraceni di cui venivano esposte ben cinque opere, ritenuto da Mancini solo "in parte" seguace di Caravaggio, ma tra i pochi a godere all'altezza del 1985 del beneficio di una monografia scientifica³⁵, alla stessa stregua di Orazio Gentileschi, qui ampiamente documentato, sull'onda dell'allora recentissimo lavoro monografico di Raymond Ward Bissell³⁶.

Napoli invece era rappresentata soltanto da Battistello Caracciolo di cui fu esposto il *Battesimo di Cristo* della Quadreria dei Girolamini. La scelta potrebbe essere stata motivata anche dal fatto che nella città partenopea si era da poco conclusa la mostra *Civiltà del Seicento a Napoli*, dove erano state esposte le opere di molti artisti fortemente influenzati da Caravaggio e dunque non metteva conto riproporre la medesima situazione. Tuttavia è bene ricordare che alcune scoperte caravaggesche di ambito napoletano nell'85 erano freschissime: le date del primo e del secondo soggiorno rinvenute da Pacelli, pubblicate, come si è visto nel 1977, la *Sant'Orsola confitta dal tiranno* di cui la Gregori rivendicava l'attribuzione, protagonista degli importanti ritrovamenti documentari del 1980³⁷. Nonostante la grande mostra patrocinata da Raffaello Causa che aprì purtroppo i battenti senza la presenza del suo ideatore, tuttavia gli studi sull'ambiente artistico napoletano dei primi decenni del Seicento nell'85 erano ancora molto giovani e bisognerà attendere la mostra curata da Ferdinando Bologna nel 1992 perché si cominciasse davvero a dissodare il terreno³⁸, all'epoca di New York persino l'insistita sollecitazione di Longhi sullo studio della figura di Louis Finson non era ancora stata colta³⁹.

³² *Caravaggio and His Followers* 1975, pp. 82-87; 94-95.

³³ Bartolomeo Manfredi, *Cupido punito da Marte*, olio su tela cm 175x130, The Art Institute of Chicago, A. Moir, Scheda in *The age of Caravaggio* 1985, pp. 161-163.

³⁴ Si deve soprattutto al lavoro di Gianni Papi l'agnizione del percorso dei primi seguaci di Caravaggio. Lo studioso ha identificato Cecco in Francesco Buoneri originario di Bergamo già negli anni Novanta del secolo scorso (si veda il percorso storiografico riassunto nell'introduzione alla monografia sull'artista G. Papi, *Cecco del Caravaggio*, Ed. dei Soncino, Soncino 2001), seguono a ruota gli studi su Ribera (G. Papi, *Jusepe de Ribera a Roma e il Maestro del Giudizio di Salomone*, in «Paragone», 53, 2002, pp. 21-43; G. Papi, *Ribera a Roma*, Ed. dei Soncino, Soncino 2007; G. Papi, *Ribera en Roma la revelación del genio*, in *El joven Ribera*, a cura di J. Millicua, J. Portús Pérez, G. Finaldi (catalogo della mostra, Madrid 2007), Museo del Prado, Madrid 2007, pp. 31-59) e la monografia su Spadarino (G. Papi, *Spadarino*, Ed. dei Soncino, Soncino 2003).

³⁵ A. Ottani Cavina, *Carlo Saraceni*, Spagnol, Milano 1968.

³⁶ E. Schleier, Scheda in *The age of Caravaggio* 1985, pp. 148-157; R.W. Bissell, *Orazio Gentileschi and the poetic tradition in Caravaggesque painting*, Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 1981.

³⁷ F. Bologna, V. Pacelli, *Caravaggio 1610. La Sant'Orsola confitta dal tiranno per Marcantonio Doria*, in «Prospettiva», 23, 2010, pp. 24-45.

³⁸ *Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*, a cura di F. Bologna (catalogo della mostra, Napoli 1992), Electa Napoli, Napoli 1992. Ricordo comunque la pionieristica mostra su Carlo Sellitto: *Mostra didattica su Carlo Sellitto, primo caravaggesco napoletano* (catalogo della mostra, Napoli 1977), Gaetano Macchiaroli, Napoli 1977.

³⁹ R. Longhi, *I pittori della realtà in Francia*, in «Italia letteraria», 19/1/1935, rist. in «Paragone», 269, 1972, pp. 3-18 e ora ried. in R. Longhi, *Studi caravaggeschi. II. 1935-1969*, Sansoni, Firenze 2000, p. 3.

²⁵ *The genius of Rome. 1592-1623*, a cura di B.L. Brown (catalogo della mostra, London 2001), Thames & Hudson, London 2001; *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, a cura di S. Danesi Squarzina (catalogo della mostra, Roma 2001), Electa, Milano 2001.

²⁶ *L'Idea del Bello. Viaggio nella Roma del Seicento con Giovan Pietro Bellori*, a cura di E. Borea, C. Gasparri, L. Arcangeli (catalogo della mostra, Roma 2000), De Luca, Roma 2000, 2 voll.

²⁷ Vi erano poi due dipinti esposti tra le nuove proposte attribuite a Caravaggio: la *Flagellazione* conservata nella chiesa romana di Santa Prassede (M. Calvesi, Scheda in *Roma al tempo* 2011, pp. 102-105) e il *Sant'Agostino* di collezione privata (S. Danesi Squarzina, Scheda in *Roma al tempo* 2011, pp. 106-109) il cui riferimento al maestro lombardo non ha in seguito avuto corso negli studi.

²⁸ *The age of Caravaggio* 1985, pp. 94-101 e 170-173.

²⁹ A. Perez Sanchez, Scheda in *The age of Caravaggio* 1985, pp. 102-103.

³⁰ *Ivi*, pp. 104-105.

³¹ Su Borgianni e la Spagna si veda in particolare: M.C. Terzaghi, *Orazio Borgianni a Saragoza*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, a cura di G. Agosti, G. Dardanello, G. Galante Garrone, L'Artistica Ed., Savigliano (CN) 2009, pp. 258-259; A. Vannugli, *La collezione del segretario Juan de Lezcano: Borgianni, Caravaggio e Reni nella quadreria di un funzionario spagnolo nell'Italia di primo Seicento*, Bardi, Roma 2009.

Caravaggio

Nella sezione dedicata al maestro, la mostra radunava trentanove pezzi, dopo la storica esposizione del '51 mai se ne erano visti tanti. Sfogliando il catalogo, la prima novità è l'attenzione alle indagini radiografiche, di molte tele infatti viene pubblicata l'immagine a raggi X, uno strumento molto importante per evidenziare l'iter creativo dell'artista soprattutto in assenza di disegni preparatori⁴⁰. Sotto questo profilo la mostra appare il precedente di una lunga serie di studi. In particolare fu la stessa Gregori ad avviare questo filone di ricerche in una successiva esposizione *Caravaggio. Come nascono i capolavori* allestita a Firenze nel 1992, interamente dedicata alla divulgazione delle immagini a raggi X e delle riflettografie dei quadri esposti, e chissà se la studiosa avesse all'epoca idea di dove avrebbero condotto simili studi⁴¹.

Nel tempo infatti, il verdetto delle indagini diagnostiche è stato sovente invocato come possibile soluzione ai cedimenti della *connoisseurship*, in particolare per giudicare dell'autografia delle diverse versioni di opere di Caravaggio del medesimo soggetto.

Un caso eclatante è quello del *San Francesco in estasi* noto nella redazione di Carpineto Romano, ora conservata alla Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini, e in quella della chiesa di Santa Maria della Consolazione a Roma. La mostra del 1985 esponeva infatti le due tele l'una accanto all'altra, in modo che gli studiosi potessero essere agevolati nel formarsi un'opinione. Nella scheda in catalogo la Gregori propendeva comunque decisamente per l'autografia del quadro della Concezione, mentre giudicava l'esemplare del borgo laziale «senza esitazioni una copia»⁴². La situazione, sulla quale si divideva all'epoca buona parte della critica⁴³, è stata completamente ribaltata dal saggio di Rossella Vodret scritto dopo aver sottoposto i due dipinti ad indagini diagnostiche che sembrano aver accertato il prevalere della versione di Carpineto su quella romana, giudicata invece copia⁴⁴.

Non ci fu bisogno invece di diagnostica, nel caso dell'altro confronto diretto offerto dalla mostra, quello tra la versione della *Flagellazione* di Caravaggio conservata nel Musée des Beaux Arts a Rouen e l'esemplare custodito in una collezione privata svizzera, che Denis Mahon aveva da poco pubblicato su «Paragone» come originale, con il beneplacito di Longhi cui il dipinto svizzero era noto solo da fotografie, e non conosceva ancora la redazione francese. Non appena lo studioso ebbe modo di vedere il quadro di Rouen, infatti, rettificò l'attribuzione di Mahon con un saggio decisivo non solo per il catalogo dell'artista, ma anche per la metodologia dell'analisi delle co-

⁴⁰ È appena il caso di ricordare che le recenti indagini (in particolare quelle raccolte in: *Caravaggio opere a Roma: tecnica e stile*, a cura di R. Vodret, G. Leone, M. Cardinali, M.B. De Ruggeri, G.S. Ghia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2016, 2 voll.) che talvolta evidenziano l'uso di un disegno o comunque di una traccia eseguita da Caravaggio sulla tela, sottostante il colore, non hanno nulla a che vedere con il fatto che l'artista non praticasse il disegno secondo la tradizione Cinquecentesca. Come ricordato da tutte le fonti contemporanee, infatti, la tecnica di Caravaggio non prevedeva una fase ideativa fissata sulla carta, in un secondo tempo veniva tradotta sulla tela, come, ad esempio, avvenne per Annibale Carracci.

⁴¹ *Caravaggio. Come nascono i capolavori*, a cura di M. Gregori, (catalogo della mostra, Firenze - Roma 1991-92), Electa, Milano 1991.

⁴² M. Gregori, Scheda in *Caravaggio e il suo tempo* 1985, pp. 294-298.

⁴³ Per le voci concordi e discordi si veda la disamina di M. Gregori, Scheda in *Caravaggio e il suo tempo* 1985, p. 295 e Cinotti 1983, pp. 417-418).

⁴⁴ R. Vodret, I «doppi» di Caravaggio: le due versioni del *S. Francesco in meditazione*, in «Storia dell'Arte», 108, 2004, pp. 45-78 e più recentemente *I doppi di Caravaggio: il mistero svelato dei due S. Francesco in meditazione*, a cura di R. Vodret, (catalogo della mostra, Carpineto Romano 2010), Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ) 2010.

pie da Caravaggio⁴⁵. L'attribuzione del dipinto di Rouen fu unanimemente accettata dalla critica dopo quel momento.

Previtali, recensore della mostra, fu molto critico sul fatto che soltanto in questi due casi l'esposizione metteva a disposizione del pubblico la possibilità di confrontare due versioni dello stesso dipinto:

«La Gregori scrive che «la mostra permette il confronto tra esemplari per i quali è ancora aperta l'alternativa tra originale e copia» ma l'affermazione è solo molto parzialmente vera: lo è, infatti, per due soli casi [...] ed in ambedue [...] i confronti sono stati estremamente istruttivi, direi decisivi. Ma in tutti gli altri casi [...] il confronto non era affatto «permesso», dato che si era scelta la via di esporre, semplicemente come «originale» l'esemplare preferito»⁴⁶.

Altri tempi! Dopo oltre trent'anni di studi caravaggeschi, la situazione tanto vituperata da Previtali, appare oggi una provvida occasione che, ancorché venire reiterata, fu in seguito quasi totalmente disattesa, e la scelta di Mina Gregori, che a Firenze e a Roma tra il 1991 e il 1992, espose le due versioni del *Ragazzo morso dal ramarro*, una a fianco all'altra⁴⁷, ebbe ben poco seguito. Anche quando sono state esposte più redazioni dello stesso dipinto infatti (ad esempio in occasione della mostra organizzata a Düsseldorf nel 2006), questo non è avvenuto quasi mai in presenza di opere tutte accreditate dagli studi come originali, ma di versioni di qualità diversa, non sempre eccellente⁴⁸.

Del resto, chiariamolo qui una volta per tutte, sono solo due i casi in cui opere di Caravaggio identiche sono state accreditate entrambe dalla critica come originali, tanto da essere esposte come tali in collezioni pubbliche, e li elenco qui in ordine cronologico: il *Ragazzo morso dal ramarro* nella versione della Fondazione Longhi e in quella della National Gallery di Londra; e, con più riserve, il *San Giovanni Battista* dei Musei Capitolini e della Galleria Doria Pamphili.

Per tutte le altre tele di soggetto e dimensioni analoghi sulle quali la critica ha concordemente espresso parere positivo, Caravaggio trattò il tema in modi diversi. Diverse sono la *Buona Ventura* del Louvre e dei Musei Capitolini, molto diverse la *Salomé* di Palacio Real a Madrid e della National Gallery di Londra, come pure la *Cena in Emmaus* di Brera e quella di Londra (National Gallery), per non parlare del tema del *San Giovanni Battista nel deserto* che Caravaggio in tempi ristretti trattò in modi svariati: basti pensare all'esemplare di Kansas City suppergiù coevo a quello Corsini, molto dissimili nella scelta dei modelli, della composizione e del formato, senza contare quello della Galleria Borghese, dipinto dal maestro al limitare della sua esistenza, che propone tutt'altra soluzione compositiva.

⁴⁵ *The Age of Caravaggio* 1985, pp. 319-322. Su tutta la questione si veda il saggio di Roberto Longhi, *Un originale del Caravaggio a Rouen e il problema delle copie caravaggesche*, in «Paragone», 121, 1960, pp. 23-36, ried. in R. Longhi, *Studi caravaggeschi* 2000, pp. 243-253. La vicenda del riconoscimento del dipinto di Rouen come originale è anche perfettamente evocata da André Berne Joffroy che chiude significativamente con questo capitolo il suo *Dossier Caravage* (A. Berne Joffroy, *Dossier Caravaggio. Psicologia delle attribuzioni e psicologia dell'arte*, trad. it. dell'edizione francese (Minuit, Paris 1959), a cura di A. Galansino, 5 Continents Editions, Milano 2005, pp. 420-426).

⁴⁶ Previtali 1985, p. 71.

⁴⁷ M. Gregori, in *Come nascono i capolavori* 1991, pp. 124-134.

⁴⁸ *Caravaggio Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*, a cura di J. Harten e J.-H. Martin (catalogo della mostra, Düsseldorf 2006), Hatje Cantz, Ostfildern 2006.

Che dire, dunque: Caravaggio replicava i propri dipinti o no? Di fronte a un simile dilemma la posizione di Longhi era chiara:

«Se v'è un autore a non potersi immaginare nell'atto di replicare le proprie opere questi è il Caravaggio; per il quale la 'realtà' di un dipinto non poteva verificarsi che una volta sola. In effetti i casi di presunte repliche, sono casi da decidersi tra originale e copia»⁴⁹.

Quella della critica successiva altrettanto, ma su tutt'altro versante. A questo proposito le sfumature sono state molteplici⁵⁰, ma in relazione al nostro tema, è bene soffermarci in particolare sul parere della stessa Mina Gregori⁵¹. La studiosa si è infatti a più riprese dichiarata favorevole all'ipotesi di repliche autografe di originali del Merisi, partendo da una celebre affermazione inclusa nelle *Considerazioni sulla pittura* di Giulio Mancini che nella biografia di Caravaggio afferma: «In questo tempo fece per esso [monsignor Pandolfo Pucci] alcune copie di devozione e, per vendere [il corsivo è mio], un putto che piange per essere stato morso da un racano che tiene in mano»⁵². Il dipinto è stato ovviamente identificato con il già ricordato *Ragazzo morso dal ramarro* noto in due versioni. Il fatto che entrambi i quadri siano generalmente ritenuti autografi⁵³, ha indotto la studiosa a credere che la motivazione economica che, secondo Mancini, spinse l'artista ad eseguire il dipinto non per un preciso committente, ma destinandolo al mercato, potesse indurre

⁴⁹ R. Longhi, *Ultimi studi sul Caravaggio e la sua cerchia*, in «Proporzioni», 1, 1943, ried. in R. Longhi, *Studi caravaggeschi 1943-1968*, I, Sansoni, Firenze 1999, pp. 4-5.

⁵⁰ Per una prima disamina D. Magnetti, *Il valore della copia tra originale e coevi*, in *Caravaggio in Piemonte: luce e ombra dal Seicento*, a cura di P. Caretta e D. Magnetta (catalogo della mostra, Pinerolo 2010), Allemandi, Torino 2010, pp. 11-15; B. Savina, *Caravaggio tra originali e copie. Collezionismo e mercato dell'arte a Roma nel primo Seicento*, Etgraphiae, Foligno (PG) 2013, p. 91; F. Paliaga, *L'apparenza inganna. Pittori falsari nell'arte italiana del Seicento*, Roma 2014, pp. 97-100.

⁵¹ M. Gregori, *Un altro autografo dei Bari di Caravaggio*, in *Caravaggio. L'immagine del divino*, a cura di D. Mahon (catalogo della mostra, Trapani 2007-2008), RomArtificio, Roma 2007, pp. 47-83 e M. Gregori, *Un altro autografo dei Bari di Caravaggio*, in *Caravaggio. I Bari della collezione Mahon*, a cura di D. Benati e A. Paolucci (catalogo della mostra, Forlì 2008), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2008, pp. 20-30, nonché, in senso più generale, M. Gregori, *Come dipingeva Caravaggio*, in *L'immagine del divino 2007*, pp. 27-34. La questione fu sollevata per primo da Denis Mahon, *The singing "Lute-player" by Caravaggio from the Barberini collection, painted for Cardinal Del Monte*, in «The Burlington Magazine», CXXXII, 1042, 1990, pp. 5-20 e K. Christiansen, *Some observations on the relationship between Caravaggio's two treatments of the "Lute-player"*, in «The Burlington Magazine», CXXXII, 1042, 1990, pp. 21-26. Anche Maurizio Marini si espresse in seguito in tal senso, si veda M. Marini, «Contrasts in art-Historical Methods»: *Sir Denis Mahon approaches to Caravaggio; questioni di metodo o di "feeling"?*, in *L'immagine del divino 2007*, pp. 19-25.

⁵² G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura, 1617-1621*, a cura di A. Marucchi e L. Salerno, I, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956-1957, p. 224.

⁵³ Non è sempre stato così ed ancora adesso le opinioni degli studiosi non sono concordi, segnalo che mentre l'autografia della versione inglese è unanime, tra le uscite monografiche su Caravaggio che hanno segnato i quattrocento anni dalla scomparsa del pittore nel 2010, S. Schütze, *Caravaggio. L'opera completa*, Taschen, Köln 2009, p. 245, scheda 3a, dissente dall'autografia dell'esemplare della Fondazione Longhi. Dello stesso parere si è dichiarato decisamente Alessandro Zuccari in un intervento tenutosi al recentissimo convegno (Roma, Università «La Sapienza», 1 marzo 2017) *Sine ira et studio. Per la cronologia del giovane Caravaggio (estate 1592 - estate 1600) Opinioni a confronto*, organizzato dall'Università «La Sapienza», con la collaborazione dell'Università degli Studi «Roma Tre» e della Biblioteca Hertziana, i cui atti sono in corso di stampa. Per una disamina dei pareri si vedano recentemente M. Gregori, Scheda in *Caravaggio e la modernità. I dipinti della collezione Roberto Longhi*, a cura di M. Gregori (catalogo della mostra, Firenze 2010), Sillabe, Livorno 2010, pp. 20-22 e L. Treves, *Boy bitten by a lizard*, Scheda in *Beyond Caravaggio*, a cura di L. Treves (catalogo della mostra, Londra 2016), National Gallery Company, Yale University Press, London 2016, pp. 44-47.

Caravaggio a produrre repliche identiche all'originale, in modo da soddisfare le esigenze della committenza e sbarcare in questo modo il lunario. Sulla scorta di questa indicazione, le copie elevate al rango di originali, spesso in seguito a provvidi o, per meglio dire, prodigiosi restauri, anche soltanto negli ultimi dieci anni, non sono davvero poche⁵⁴.

Ovviamente la diversità di opinioni in una scienza non esatta come la storia dell'arte non solo va messa in conto, ma risulta un elemento imprescindibile del dibattito, l'importante però è che ciascuna di esse sia supportata da motivazioni conseguenti un metodo corretto. È forse utile dunque a questo punto richiamare l'attenzione sul fatto che, qualsiasi idea si abbia delle numerose copie di opere da Caravaggio che si trovano in circolazione, il testo di Mancini che decreta l'origine autonoma del *Ragazzo morso dal ramarro*, quadro destinato al mercato e non ad una precisa committenza, non può *ipso facto* essere addotto come pezza d'appoggio di una eventuale autografia di «doppi» del maestro.

Anche dando credito a Mancini, perché mai dovremmo ipotizzare che se il pubblico dimostrava di apprezzare un certo soggetto, Caravaggio lo volesse rappresentare tutte le volte in modo identico, creando una serie di opere a catena?

Peralto da qualche anno a questa parte, gli studi sul passaggio dell'artista nelle botteghe romane ci hanno consegnato un'immagine molto diversa da quella tradizionale. Il pittore frequentò infatti più di una bottega, probabilmente anche in contemporanea, nel tentativo non tanto e non solo di guadagnarsi commissioni, o di raffinare la propria tecnica e conoscenza artistica, ma soprattutto di vendere i propri quadri e probabilmente di far conoscere la propria opera⁵⁵.

Quello che si può affermare per il *Ragazzo morso dal ramarro*, dunque, dovrebbe essere valido per una buona parte dei dipinti giovanili, che venivano commercializzati in queste botteghe, un dato che invece non è riscontrabile per esempio per il *Fruttaio* della Borghese o per il *Bacchino*

⁵⁴ Certamente i *Bari* della collezione Mahon sono uno dei casi più eclatanti, dai risvolti addirittura giudiziari. La casa d'aste Sotheby's infatti è stata chiamata in giudizio dal primo proprietario della tela in quanto responsabile della vendita del dipinto nel 2007 non come originale, ma come opera di un seguace di Caravaggio («follower of Michelangelo Merisi» nel catalogo di vendita). L'opera venne acquistata da un'amica di Sir Denis Mahon che la donò al grande studioso in occasione del suo novantasettesimo compleanno. Mahon provvide alla pulitura e al restauro della tela che nel 2008 venne esposta in una duplice sede italiana come originale (*Caravaggio. L'immagine del Divino*, a cura di D. Mahon (catalogo della mostra, Trapani 2007), RomArtificio, Roma 2007 e *Caravaggio: I Bari della collezione Mahon*, a cura di D. Benati, A. Paolucci (catalogo della mostra, Forlì), Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2008. Nel 2011, dopo la scomparsa di Mahon, il dipinto entrò a far parte del Museum of the Order of St John a Clerkenwell, Londra. Tre anni dopo il tribunale inglese scagionò Sotheby's dall'accusa di negligenza per insussistenza del fatto. Fu, insomma, il tribunale a dare ragione al verdetto di Sotheby's, corsi e ricorsi della storia, poiché già nel 1621 una copia dei *Bari* finì sotto processo per falso (il documento è stato reso integralmente noto da M. Cinotti, in G.A. Dell'Acqua, M. Cinotti, *Il Caravaggio e le sue grandi opere a San Luigi dei Francesi*, Rizzoli, Milano 1971, p. 162). L'ultima vicenda di scambio di ruolo tra originali e copie riguarda la *Crocifissione di Sant'Andrea* di Cleveland che oggi Papi ritiene una seconda versione rispetto all'esemplare Back-Vega che dopo un intervento conservativo aspirerebbe ora al rango di originale (G. Papi, *Caravaggio. La crocifissione di Sant'Andrea Back-Vega. The Back-Vega Crucifixion of D. BeSt. Andrew*, Skira, Milano 2016).

⁵⁵ Mi riferisco soprattutto ai risultati della mostra tenutasi all'Archivio di Stato di Roma nel 2011: *Caravaggio a Roma: una vita dal vero*, a cura di M. Di Sivo e O. Verdi (catalogo della mostra, Roma 2011), De Luca Editori d'Arte, Roma 2011, in particolare *ivi* F. Curti, *Sugli esordi di Caravaggio a Roma. La bottega di Lorenzo Carli e il suo inventario*, pp. 65-76 (p. 69) e A. Cesarini, *Il musicista, il barbiere, il ferraiolo. Una testimonianza inedita sui primi anni di Caravaggio a Roma*, pp. 54-59. Per il problema delle botteghe nella Roma tra Cinque e Seicento, si veda in particolare: P. Cavazzini, *Painting as business in early seventeenth-century Rome*, The Pennsylvania State University Press, University Park Pennsylvania 2008, pp. 49-70, e in relazione al problema di Caravaggio, M.C. Terzaghi, *Roma vista da Milano. Per una rilettura degli esordi dei pittori lombardi e piemontesi a Roma*, in *Roma al tempo di Caravaggio. I. Saggi*, a cura di R. Vodret (catalogo della mostra, Roma 2012), I, Skira, Milano 2012, p. 191.

malato, opere che passarono addirittura nella collezione del Cavalier d'Arpino, una delle vetrine più note ai pittori di Roma, di cui però non esistono doppi e nemmeno riprese troppo puntuali, per non parlare della *Buona Ventura*, che, abbiamo già detto, è nota in due redazioni autografe ma molto diverse fra di loro, seppure più o meno coeve.

D'altra parte vi è un dato acclarato dagli studi, che mi pare opportuno far interagire con questa vicenda. Benché non si sappia nulla dei possibili primi acquirenti del *Ragazzo morso dal ramarro*, un quadro del genere è elencato nell'inventario dei beni di Giovan Angelo Altemps stilato nel 1620⁵⁶. Mi pare importante sottolineare che questa è la sola menzione di un dipinto simile sinora rintracciata in un inventario così antico. Secondo alcuni studiosi le dimensioni dell'opera di proprietà dell'illustre porporato «un ritratto di Caravaggio dove gli morsa una lucertola di p 3, ½ con cornice nero rabescato d'oro»⁵⁷ non corrisponderebbero per nulla a quelle degli esemplari noti⁵⁸. Facendo un rapido calcolo: se il palmo romano misura circa cm 22,3, il dipinto della collezione Altemps dovrebbe risultare più o meno alto 80 cm, mentre l'altezza degli esemplari di Londra e Firenze è di circa 66 cm. Tuttavia è noto che, laddove sia indicata la cornice, come nel nostro caso⁵⁹, gli inventari antichi la comprendono, dunque è chiaro a questo punto che i citati dipinti risultano di dimensioni suppergiù analoghe a quelle del quadro Altempms, che verrebbe dunque ad essere o un originale (e quindi uno dei due esemplari sopra citati), o una copia fedele. Sappiamo bene come il cardinale Giovan Angelo fosse in stretto rapporto con Prospero Orsi che gli procacciava opere di Caravaggio e del suo seguito, spesso copie, tra cui forse, ma in nessun caso ne abbiamo certezza, anche originali. Dal libro dei conti dell'Altemps apprendiamo infatti che il primo settembre 1612 egli acquistava da Prospero Orsi due quadri di Caravaggio, identificabili sulla base della collazione tra i diversi documenti Altemps⁶⁰, uno con il suddetto *Ragazzo* e l'altro con un *Suonatore di liuto* sempre attribuito a Caravaggio nel già citato inventario. Dunque il cardinale acquistò un *Ragazzo morso dal ramarro* dalla bottega di Prosperino nel 1612, in coppia con un *Suonatore di liuto* le cui due versioni originali⁶¹, all'epoca si trovavano gelosamente custodite in un caso nella collezione Giustiniani, nell'altro in quella Del Monte, e dunque l'esemplare Orsi doveva essere più probabilmente una copia⁶². Alla stessa stregua, più che l'originale che, stando a Mancini⁶³, fu venduto precocemente sul mercato per la cifra bassissima di 15 giuli, Prospero doveva ritrovarsi tra le mani una copia del quadro, a meno di non pensare, fatto inverosimile, ma impossibile da escludere a priori, che il pittore romano, una volta allontanatosi da Roma e quindi

scomparso il Merisi, avesse brigato per riaccaparrarsi le opere di Caravaggio un tempo svendute a bassissimo prezzo sul mercato, quando questi aveva bisogno di guadagnarsi da vivere.

Il fatto insomma che Orsi possedesse e vendesse a due anni dalla scomparsa di Caravaggio un *Ragazzo morso dal ramarro*, essendo il pittore, come è stato ampiamente dimostrato, uno dei massimi promotori del Merisi sul mercato artistico romano, e dei maggiori responsabili della produzione di copie da originali del maestro⁶⁴, ancorché deporre a favore dell'autografia di entrambe le redazioni citate, fa insorgere il sospetto che una delle due vada in realtà annoverata tra quelle copie antiche che sappiamo eseguite nella bottega di Prosperino, come di fatto attestano i documenti Altemps⁶⁵.

Il dibattito sugli originali e le copie ci porterebbe molto lontano, ben oltre i confini di questo testo. Basti qui sottolineare che esso rappresenta forse uno degli aspetti più genuinamente longhiani della mostra⁶⁶. Certo non mancarono i pareri discordi anche su questo punto. Secondo Giuliano Briganti, che dalle colonne di «Repubblica» recensiva la tappa napoletana dell'esposizione del 1985: «Di circa quaranta opere esposte nelle sale dedicate a Caravaggio (copie comprese naturalmente) soltanto venti ad un riesame rigoroso si possono ritenere con certezza di sua mano»⁶⁷. D'altronde Previtali riteneva che lo spettatore ne uscisse confuso: «Il punto delicato, ovviamente, non sta nel fatto che fossero esposte anche copie da Caravaggio, o dipinti comunque di disputata attribuzione, quanto che tali dipinti fossero, il più delle volte, esposti come opere del Caravaggio»⁶⁸. Ad ogni modo la Gregori si era dichiarata da subito a favore di un ampliamento del catalogo dell'artista, anche a costo di apparire troppo ottimista, piuttosto che adottare una linea restrizionista che si attestasse solo sulle opere testimoniate da fonti e documenti, una posizione che, secondo la studiosa, alla fine è risultato più dannosa di quello degli espansionisti che almeno hanno consentito di allargare il catalogo del maestro⁶⁹. E in effetti a New York e Napoli il catalogo di Caravaggio risultava significativamente

⁵⁶ Spezzaferro 2002, pp. 28-29; Nicolai 2009, pp. 67-69.

⁵⁷ Spezzaferro 2002, p. 28.

⁵⁸ Marini 2005, p. 395; Nicolai 2007, p. 68.

⁵⁹ La prima citazione si riferisce all'inventario Altemps conservato nell'archivio familiare di Gallese. Il dipinto è nuovamente citato nell'elenco dei beni della famiglia che si trova ora alla Newberry Library di Chicago: «124. Un quadro del ritratto del Caravaggio che li morde una lucertola con cornice dorata del Caravaggio sc. 60» (traggo la citazione dalla trascrizione di Nicolai 2007, p. 67 a p. 231 tuttavia lo studioso nella trascrizione omette l'indicazione della cornice, probabilmente per un refuso, giacché essa era fornita anche da Spezzaferro 2002, p. 28).

⁶⁰ Nicolai 2007, p. 66.

⁶¹ Ricordo che i due dipinti presentano significative varianti iconografiche e che sono stati identificati quello già Giustiniani con il dipinto oggi all'Ermitage (abbiamo traccia dei passaggi ereditari) e quello ex Del Monte con la tela del Metropolitan Museum di New York (si vedano i già citati Christiansen 1989 e Mahon 1989).

⁶² Per un tentativo di identificazione di tale dipinto e di attribuzione allo stesso Orsi, si veda C. Whitfield, *Prospero Orsi, interprète du Caravage*, in «Revue de l'Art», 155, 2007, pp. 9-19 e C. Whitfield, *Correspondance dans mon récent article (Revue de l'Art, 155, 2007-1) sur Prospero Orsi*, in «Revue de l'Art», 157, 2007, p. 71.

⁶³ Mancini ed. 1956-1957, I, p. 140.

⁶⁴ Spezzaferro 2002.

⁶⁵ Gregori 1985, p. 28.

⁶⁶ Previtali 1985, p. 71.

⁶⁷ G. Briganti, *Se sei Caravaggio ti riconoscerò*, in «La Repubblica», 9 giugno 1985. Sullo stesso problema si vedano anche Previtali 1985, p. 71 e K. Van Tuyl, *The Age of Caravaggio*, in «The Burlington Magazine», luglio 1985, p. 484.

⁶⁸ Previtali 1985, p. 71.

⁶⁹ Gregori 1985, p. 28.

ampliato rispetto a quello di Longhi. Vi si erano aggiunti il *Martirio di Sant'Orsola* (oggi Gallerie d'Italia, Palazzo Zevallos Stigliano); la *Negazione di Pietro* e il *Concerto di giovani* oggi al Metropolitan Museum di New York; la *Crocifissione di Sant'Andrea* del Cleveland Museum of Art; ed infine il *Cavadenti* (Firenze, Galleria Palatina). E' molto significativo che, a parte quest'ultimo dipinto, talvolta ancora messo in discussione, sull'autografia degli altri la critica odierna non abbia dubbi.

È dunque certamente un Caravaggio arricchito di opere e rafforzato nella sua fortuna (come era avvenuto per la mostra del 1951, infatti, dopo New York e Napoli alcune delle tele esposte entrarono a far parte di importanti collezioni pubbliche)⁷⁰, quello che uscì dalla spettacolare mostra del 1985, e fu questo a ben guardare lo snodo decisivo. Se ne accorsero i contemporanei: chi, come Karel Van Tuyl, stupito dalla folla dei visitatori: «The Age of Caravaggio was without question the most ambitious show focussing on Caravaggio to have been mounted in a generation»⁷¹; chi, come il più critico Previtali, rilevando la ricchezza del materiale presentato e del lavoro di ricerca: «La mostra di Caravaggio e il suo tempo, per l'ampiezza, per l'alta qualità media delle opere esposte e delle schede di catalogo, merita in qualche modo 'di fare epoca' nella fortuna post-bellica del maestro»⁷².

È la stessa Gregori, in un lucido testo recente a ripercorrere il cammino fatto dopo la storica esposizione:

«La difficoltà di trovare la convergenza di giudizi su nuove proposte, basate sullo stile del Caravaggio, mi ha fatto auspicare alla vigilia della mostra 'The Age of Caravaggio' del 1985 che ci si impegnasse altresì in ricerche sugli aspetti esecutivi della pittura del lombardo, anche in considerazione della loro singolarità riconosciuta e aversata già a suo tempo. Pensavo ad un metodo di indagine visiva che si poteva definire 'lanziano', non identificabile con le ricerche scientifiche e di laboratorio, che pure vanno considerate e sono venute a farne parte»⁷³.

Certo, ad oltre trent'anni di ricerche da quella mostra, ci scopriamo più ricchi di strumenti. Grazie alle indagini storico artistiche conosciamo meglio il contesto in cui la pittura di Caravaggio nacque e fiorì. Sono stati assestati e allargati i cataloghi di molti degli artisti presenti a quella esposizione. Conosciamo in modo più dettagliato, grazie alla diagnostica più sofisticata, la tecnica del pittore. Abbiamo meno dubbi sul ruolo dei committenti nello sviluppo culturale e artistico del Merisi. Tuttavia, dopo l'agnizione della *Cattura di Cristo* di Dublino, avvenuta a soli cinque anni dalla mostra newyorkese, non è stato più possibile attribuire con certezza un solo dipinto a Caravaggio, e l'unica mostra antologica promossa da allora si è dichiarata fermamente contraria ad usare uno strumento di attribuzione che non fosse quello dei documenti o delle fonti⁷⁴. Il

⁷⁰ Il *Pastore che suona il flauto* di Savoldo fu acquistato dal Paul Getty Museum, e, per quanto riguarda Caravaggio, il *Ragazzo morso dal ramarro* all'epoca della mostra ancora in collezione Korda, entrò a far parte della collezione della National Gallery di Londra e *La negazione di Pietro* di quella del Metropolitan Museum di New York.

⁷¹ Van Tuyl 1985, p. 484.

⁷² Previtali 1985, p. 70.

⁷³ Gregori 2010, p. 17.

⁷⁴ F. Buranelli, R. Vodret, *Caravaggio assoluto*, in *Caravaggio*, a cura di F. Buranelli, C. Strinati, R. Vodret (catalogo della mostra, Roma 2010), Skira, Milano 2010, in particolare, p. 18.

catalogo dell'artista sembrava insomma seriamente abbisognare di una cura "detox" che facesse piazza pulita di tutto quanto non fosse storicamente accertato. Profetica, dunque, appare Mina Gregori a paventare la vittoria del restrizionismo, ultimo baluardo per non cadere nel clamore dei media o nella trappola di un mercato a volte agguerrito. Ma nell'epoca della post-verità un interrogativo serpeggia tra gli addetti al mestiere: sapremmo ancora arrenderci di fronte ad una buona attribuzione e riconoscere senza dubbi di sorta un Caravaggio qualora ne incontrassimo uno?⁷⁵. Bisogna forse tornare pazientemente a riflettere e ricomporre con tutti gli strumenti a nostra disposizione quella: "situazione mentale e quasi morale, il nocciolo di contenuto che si lascia poi reinvestire mentalmente anche della sua integrità di aspetto formale" che solo e soltanto: "Nel caso di una pittura di spinta 'veridica' come quella del Caravaggio" assicura della bontà di un dipinto⁷⁶.

⁷⁵ Ovviamente erano vere e proprie "bufale" quelle elencate nel sagace libretto T. Montanari, *La madre dei Caravaggio è sempre incinta*, Skira, Milano 2012. Eclatante della paralisi della critica mi pare invece il caso della *Giuditta che taglia la testa a Oloferne* riscoperta nel 2016 a Toulouse e quindi esposta alla Pinacoteca di Brera (*Attorno a Caravaggio: una questione di attribuzione*, a cura di J. Bradburne e N. Spinosa (catalogo della mostra, Milano 2016), Skira, Milano-Ginevra 2016. Nonostante la giornata di studi promossa dal Museo a chiusura della mostra che vedeva il quadro protagonista, i pareri raccolti dall'accurata relazione conclusiva di Keith Christiansen erano del tutto discordanti non solo sull'autografia, sulla quale è del tutto legittimo che il dibattito sia in corso, ma anche sul fatto che il quadro vada giudicato o meno un'invenzione dell'artista.

⁷⁶ Le citazioni sono tratte da un celebre passo di Longhi 1960, ried. 2000, p. 243.



1. Jennifer Montagu (Londra, 1931), foto Ian Jones.

JENNIFER MONTAGU
*Roman Baroque Sculpture:
the Industry of Art*
1989

Lucia Simonato

Ciò che la rende unica fra i nostri colleghi è la sua meravigliosa concentrazione sul particolare e sul concreto. Si impegna a fondo per dirci, con le famose parole di [Leopold von] Ranke, come erano le cose in realtà. La sua conoscenza degli archivi e dei monumenti ci ha reso possibile visitare, per suo tramite, le botteghe e vedere i loro prodotti nascere come se noi fossimo veramente presenti. Questa, ne sono convinto, è la strada lungo la quale la storia dell'arte dovrebbe procedere, se non vuole perdere la sua giusta direzione¹.

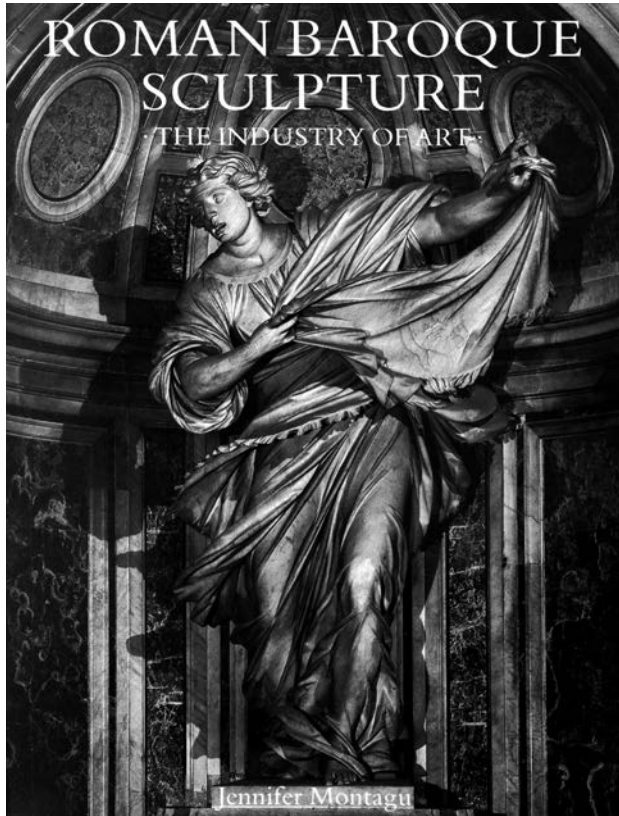
Così si rivolgeva nel 1991 Ernst Gombrich a Jennifer Montagu, due anni dopo la pubblicazione del suo *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, per i tipi della Yale University Press (New Haven/London 1989)², nel discorso tenuto in occasione del pensionamento della studiosa dal Warburg Institute, dove aveva iniziato i primi tirocini nel 1952, poco più che ventenne, e dove avrebbe trascorso due decenni come curatrice della collezione fotografica a partire dal 1971. Nonostante nel complesso ampiamente elogiativo ed affettuoso, il discorso non celava il piglio professorale tipico del relatore di tesi insoddisfatto dai ritardi dell'allieva, che non aveva ancora pubblicato l'elaborato dottorale discusso al Warburg più di trent'anni prima: un rimprovero andato a buon fine (*The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's «Conférence sur l'expression générale et particulière»* sarebbe stato dato alle stampe nel 1994³) e di certo sottilmente ironico, se si pensa che appena l'anno prima, nella primavera del 1990, la "giovane allieva" era stata invitata da Henry Millon al Center for Advanced Studies in Visual Arts della National Gallery di Washington per tenere le *Andrew W. Mellon Lectures in the Fine Arts*, forse il ciclo di conferenze più prestigioso cui uno storico dell'arte possa oggi essere invitato a prendere parte. A leggere tra le righe, oltre alla stima e all'affetto, nelle parole di Gombrich non sembra però fuori luogo vedere anche un po' di imbarazzo, soprattutto per quella citazione da Ranke riferita alla volontà della Montagu di presentare sempre le cose «come erano in realtà»:

Sono riconoscente alla Biblioteca Hertziana per la generosa accoglienza accordatami nell'occasione della stesura di questo saggio.

¹ E.H. Gombrich, *Cara Jennifer...*, in «Il giornale dell'arte», 9, 1991, 94, pp. 61-62, in part. p. 62.

² J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, Yale Univ. Press, New Haven-London 1989, con dedica a Jean Michel Massing.

³ J. Montagu, *The Expression of the Passions. The Origin and Influence of Charles Le Brun's «Conférence sur l'expression générale et particulière»*, Yale Univ. Press, London-New Haven 1994, p. XIII: «this book is a reworking of my doctoral thesis, presented in 1959. To explain why it has taken so long to publish it would require a *resumé* of my life during the past thirty-odd years; but I should rather provide some explanation of why, after so many years, I have decided to present it to the public».



2. J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven-London 1989 (tav. XIV).

non solo, dunque, concedendo poco spazio a teorie che scendessero a patti con approssimate «generalizzazioni», ma anche, forse, al di là di ogni fideistica emulazione per mentori e maestri. Per uno strano cortocircuito, l'elogio nel discorso di Gombrich alla «meravigliosa concentrazione sul particolare e sul concreto» della Montagu ricorda un passaggio dell'intervista a Paola Barocchi, condotta appena due anni più tardi, nel 1993, nel contesto dell'*Art History Oral Documentation Project* patrocinato dal Getty Center for the History of Art and the Humanities. Imputandolo alla propria discendenza da una famiglia di orafi, la storica dell'arte italiana aveva ricordato come avesse passato l'infanzia a «toccare gli oggetti», cosa che le aveva insegnato quanto l'oggetto dovesse «essere vissuto» e «osservato nel suo dettaglio», in modo da dargli «una sua individualità, a collocarlo nel tempo, a collocarlo nelle sue connotazioni ovviamente materiche e stilistiche»⁴. Nate a distanza di una manciata d'anni ed attente entrambe, negli studi come nella vita, a non dare mai per scontato il valore delle cose (e delle persone), ripartire dalle opere significò per le due studiose (per quanto in percorsi del tutto indipendenti e con esiti editoriali così diversi) svincolarsi innanzitutto da certi romanticismi che ancora nell'epoca post-bellica assediavano la storia dell'arte, sia che

si trattasse degli eccessi di un formalismo stilistico e di un biografismo letterario, sia che si trattasse di inseguire approcci iconologici o teorici unilaterali. Ripartire dalle opere coincise per entrambe, in un certo senso, con la scelta di una via di libertà per mettere in una nuova prospettiva le componenti della disciplina⁵: una disciplina che, problematizzando in particolare l'approccio attributivo, poteva puntare al recupero di nuove categorie oggettuali e tematiche prima neglette e quindi a traguardi scientifici ed intellettuali più ambiziosi. Se per Paola Barocchi si può ricordare l'amicizia con Ulrich Middeldorf, gli interessi per la medagliistica e le arti applicate espressi anche attraverso l'attività editoriale della SPES e l'impegno didattico, tanto quanto il supporto all'attività scientifica del Museo nazionale del Bargello, non stupisce di trovare nei primi anni Cinquanta Jennifer Montagu (come lei stessa ricorda nel corso di una bella intervista apparsa su *Perspective* nel 2011) ad Oxford, intenta a leggere la *Storia dell'arte* di Adolfo Venturi e ad interrogarsi sul significato dell'espressione «della bottega di»⁶, oppure dentro l'Ashmolean Museum, a seguire le lezioni di Gombrich, Slade Professor of Fine Art⁷: un modo di far lezione davanti alle opere che lo studioso d'adozione inglese, già autore della fortunatissima *Storia dell'arte*⁸, aveva appreso a Vienna dal suo maestro Julius von Schlosser, solito, come ricordava l'allievo, a svolgere parte del corso universitario nella sezione di arti applicate del Kunsthistorisches Museum di cui era stato curatore, esortando gli studenti ad indagare di volta in volta un'opera diversa e a collocarla nel periodo storico di appartenenza⁹. Riproposto ad Oxford, l'esercizio aveva portato Gombrich a confrontarsi con una giovanissima Montagu che, per ammissione del suo stesso futuro relatore di tesi, «voleva sapere sui bronzi più di quanto egli potesse dirle»¹⁰. Il proseguo è noto. Tra il 1952 e il 1953 la studiosa schedò al Warburg

⁵ Si veda D. Levi, *Paola Barocchi*, in «Burlington Magazine», 153, 2016, pp. 900-901, in part. p. 900, con un riferimento alla prima monografia pubblicata dalla studiosa, su Rosso Fiorentino, e alla sua presa di distanza dalle categorie *a priori*, sottolineata già nella recensione di F. Hartt, *Rosso Fiorentino by Paola Barocchi*, «Art Bulletin», 34, 1952, 1, pp. 63-69, in part. p. 67: «Art historians frequently experience the temptation to interpret specific works according to *a priori* categories, and Miss Barocchi's point is rightly taken if limited to a warning against this danger. She objects on two further grounds: that there is no agreement between individual scholars on the nature of Mannerism, and that none of the definitions offered can possibly apply to all the artists forced to assemble on the "teatrino manieristico"».

⁶ Si veda J. Montagu, «*Au point de départ, une énigme...*»: *La pratique d'une historienne de l'art*, intervista a cura di M. Boudon-Machuel, A.-L. Desmas e B. Gady, in «*Perspective*», 2010/2011, 3, pp. 411-418, poi riedita in inglese con il titolo *An Interview with Jennifer Montagu*, in *The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, a cura di C. Miner, Skira, Milano 2015, pp. 13-21 (edizione che sarà presa qui a riferimento, d'ora in avanti Montagu 2015⁹), in part. p. 14: «when I was at Oxford I read Adolfo Venturi's history of Italian art, and I noted that he, like others, speaks of works as "of the school of", but without ever really defining the notion». Sull'importanza dei volumi Venturi ancora negli anni Sessanta si veda la recensione di I. Lavin, a *Pope-Hennessy, John Wyndham: Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Greenwich, Conn., 1963 («Art Bulletin», 47, 1965, pp. 378-383, in part. p. 378): «the serious student will still have to refer to the relevant volumes of Venturi, but mainly for illustrations of minor works by minor artists; it is to Pope-Hennessy that he will turn for up-to-date information and critical analysis of the really significant artists and monuments».

⁷ Cfr. il ricordo della stessa Montagu sull'avvicendamento di Gombrich a Kenneth Clark nella cattedra oxoniense: J. Montagu, *Professor Gombrich as slade professor*, in «Art Quarterly», 17, 1994, p. 56.

⁸ E. Gombrich, *The Story of Art*, London 1950.

⁹ Si veda il breve *An Autobiographical Sketch*, in E.H. Gombrich, *The Essential Gombrich. Selected Writings on Art and Culture*, a cura di R. Woodfield, Phaidon, London 1996, pp. 21-36, in part. pp. 24-26.

¹⁰ Gombrich 1991, p. 61: «a meno che la memoria non mi abbia ormai abbandonato del tutto, c'era solo una studentessa che veniva piuttosto frequentemente a questi incontri nell'Ashmolean, e quella eri tu Jennifer. Penso che il tuo interesse per la storia dell'arte sia stato stimolato dalla tua familiarità con quel gran collezionista e

⁴ P. Barocchi, *La conoscenza dell'esperienze figurative*, intervista a cura di L. Passerini e M. Perosino, The J. Paul Getty Trust, Los Angeles 1994 (Art History Oral Documentation Project).

le foto di gemme e cammei donate all'istituto da Ernst Kris¹¹: un istituto al quale si indirizzò anche perché, stando alle sue parole, affascinata dal rivoluzionario *Architectural Principles in the Age of Humanism* di Rudolf Wittkower, edito tre anni prima (1949)¹². Nel 1954 pubblicò il suo primo contributo scientifico, intitolato *A Renaissance Work Copied by Wedgwood*, che la portò ad entrare per la prima volta in un archivio¹³. Nel 1959 conseguì il dottorato.

Quattro anni più tardi la Montagu dava alle stampe a Londra *Bronzes*, un'agile introduzione ai "bronzetti" da Filarete a Degas¹⁴, non solo esprimendovi lucide e mature valutazioni qualitative, ma anche affrontando problemi di tecnica, stile, iconografia e rapporto con l'antico, trattando di oggetti d'uso verificati nella loro funzione (dai calamai ai candelabri) ed intrecciando considerazioni attributive con notizie su vicende di mercato e di collezionismo. Attingendo tanto da osservazioni autoptiche, quanto da fonti documentarie di varia natura, alcuni temi destinati a ritornare più volte e sotto diverse angolature nella produzione scientifica della studiosa vi affiorarono qui per la prima volta: l'uso e la circolazione dei modelli, in un sempre complesso equilibrio tra serialità e autografia; le varie, possibili forme di collaborazione fra gli artisti e le diverse maestranze specializzate; e l'importanza, sovrastorica, di certi processi tecnici come quelli della duplicazione del rilievo (vivente o meno) attraverso i calchi. L'ampia autonomia metodologica e complessità di approccio già esibite in questo volume non trova corrispettivi nel modo con cui, negli stessi anni, la stessa produzione metallica veniva prevalentemente indagata: di certo non nelle contemporanee letture formali/attributive di John Pope-Hennessy, recensore proprio nel 1963 sul *Burlington Magazine* della mostra itinerante *Italian Bronze Statuettes*, che tra il 1961 e il 1962 aveva portato da Londra ad Amsterdam a Firenze molti tra i più rappresentativi bronzetti italiani del Rinascimento¹⁵. Più suggestivi, forse, furono per la Montagu gli scetticismi non solo nei confronti della *connoisseurship* come unica via della storia dell'arte, ma anche verso ogni sec-

benefattore del Victoria and Albert Museum e del Warburg Institute che era Walter Hildburgh. In ogni caso era chiaro che già allora tu volevi sapere sui bronzi dell'Ashmolean più di quanto io potessi dirti». Si veda anche Montagu 2015^a, p. 13, dove la studiosa ricorda le condizioni privilegiate di accesso all'Ashmolean dell'epoca: «while at Oxford I spent much of my time at the Ashmolean Museum. It was a lot easier to study the collection than today: I was given the key to the cases and could take the bronzes in my hands!».

¹¹ Gombrich 1991, p. 61: «ma guardando l'annuario del Warburg Institute scopro che la realtà è molto più complessa. È vero che vi ho scoperto che nel 1952/1953 miss Jennifer Montagu lavorò presso la collezione fotografica come assistente volontaria per due mesi, catalogando e schedando le fotografie di gemme e cammei donate dal dott. Ernst Kris, e che più tardi lessi che miss Montague continuò a lavorare come assistente provvisoria fino al 1955». Si veda anche Montagu 2015^a, p. 13: «Ernst Kris had given his collection of photographs of engraved gems and crystals to the Warburg and, since I was at that moment unemployed, Gombrich asked me to put them into the photograph collection; that is how I began working on the photo collection of the Institute».

¹² J. Montagu, «A Family, Not an Institute». *The Warburg Institute in the 1950s*, in «Vorträge aus dem Warburg-Haus», 12, 2015 (d'ora in avanti Montagu 2015^b), pp. 53-63, in part. p. 56: «Wittkower had published his *Architectural Principles in the Age of Humanism* in 1949 (one of the books that drew me to the Warburg) and was still working on various aspects of proportion».

¹³ J. Montagu, *A Renaissance Work Copied by Wedgwood*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 17, 1954, pp. 380-381. Cfr. Montagu 2015^a, p. 14: «it was a modest note, but even for that I went and worked in the Wedgwood archives».

¹⁴ J. Montagu, *Bronzes*, Weidenfeld and Nicolson, London 1963; edito quindi sia in italiano da Mursia con il titolo *Bronzi* (U. Mursia, Milano 1965), sia in francese (*Les bronzes*, Ed. Haschette, Paris 1965) e in tedesco (*Bronzen*, Ariel Verl., Frankfurt am Main 1968).

¹⁵ J.W. Pope-Hennessy, *Italian Bronze Statuettes. I e Italian Bronze Statuettes. II*, in «Burlington Magazine», 105, 1963, pp. 14-23 e 58-71.

co determinismo nella verifica dei rapporti tra arte e società, spesso espressi da Gombrich¹⁶, impegnato all'epoca nei primi studi sulla percezione (*Art and Illusion* venne pubblicato nel 1960). Alle prese in quel momento insieme a Pope-Hennessy con la stesura del catalogo sulla scultura del Victoria and Albert¹⁷, Ronald W. Lightbown, in una lungimirante recensione a *Bronzes* edita sul *Burlington* nel 1964, poteva dunque elogiare entusiasticamente le capacità di sintesi di «Dr Montagu», soffermandosi in particolare sul suo «style, which blends enthusiasm with an agreeable pungency», in grado di tradurre «her careful scholarship so skilfully into an attractive and readable form»¹⁸: un'abilità non meramente stilistica (di bella scrittura), ma soprattutto di nitida messa a fuoco dei dettagli, capace di dare vita ai dati concreti senza mai farli scadere in sterile erudizione; un'abilità destinata a restare una costante importante della produzione letteraria della Montagu anche nelle imprese editoriali meno divulgative che sarebbero seguite a *Bronzes*, alle quali, peraltro, veniva esortata dallo stesso Lightbown: «Dr Montagu must clearly give us a much longer study of a subject which she has shown herself so capable of illuminating»¹⁹.

Riportato in chiusura della breve recensione, questo invito merita attenzione per due motivi. Innanzitutto, lascia intendere quanto poco prevedibile fosse in quegli anni lo sviluppo del tema per il quale la Montagu stava optando: non la decisione di concentrarsi su epoche ritenute tradizionalmente più rigogliose di questa produzione metallica, come quella rinascimentale o manierista, ma la scelta fin da subito di circoscrivere l'ambito delle proprie ricerche all'Italia (e in parte alla Francia) del Sei e Settecento. Si trattava di un interesse di certo sollecitato dalla tesi di dottorato da poco discussa su Le Brun, ma di fatto tutt'altro che ovvio, già solo se si considera la scarsa attenzione fino a quel momento concessa in bibliografia ai bronzetti barocchi, e soprattutto la mancanza di una loro contestualizzazione nella più ampia vicenda degli studi di scultura. Nel 1963 Pope-Hennessy, ad esempio, li escludeva completamente da *The Italian High Renaissance and Baroque Sculpture* (terzo volume della sua *Introduction to Italian Sculpture*)²⁰, dove all'arte del Seicento (o meglio, berniniana) venivano peraltro riservati solo pochi capitoli. Lo stesso anno però ne lamentava la rarità alla mostra londinese del 1961 («the baroque section of the exhibition was less full than one

¹⁶ Celebre la sua critica nel 1953 all'opera di Hauser: cfr. E.H. Gombrich, *The Social History of Art by Arnold Hauser*, in «Art Bulletin», 35, 1953, 1, pp. 79-84. Per il rapporto tra lo storico dell'arte e la *connoisseurship* si veda la gustosa ammissione in Gombrich 1996, p. 34: «so you see that I moved in a certain sense outside the charmed circle of art history. By the 'charmed circle' I mean the people who say, "You know this picture will come up at Christie's in three weeks' time. Do you really think it is by Luca Giordano? And if it is, how much do you think it will fetch?" I have never been able to join in these conversations, and I'm still unable to do so». Cfr. inoltre il ricordo di quegli anni su Gombrich della stessa Montagu 1994, p. XIII: «the thesis on which this book is based was written under the guidance of Professor Ernst Gombrich. It was he who first drew my attention to the fact that the depiction of facial expression in art posed a problem worthy of examination, and who suggested Le Brun's lecture as the best way into this study. My debt to his supervision, and the innumerable suggestions he made as to possible lines of research, is incalculable. Even thirty years ago I should have found it hard to say which ideas come from him, and which I had thought of myself under his direction, but I know that, if the work has any merit, it is only thanks to the patient interest he took in its preparation».

¹⁷ J. Pope-Hennessy e R. Lightbown, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, Her Majesty's Stationery Office, London 1964.

¹⁸ R.W. Lightbown, *Montagu, Jennifer: Bronzes 1964*, in «Burlington Magazine», 106, 1964, pp. 429-430.

¹⁹ Lightbown 1964, p. 430.

²⁰ J. Pope-Hennessy, *An Introduction to Italian Sculpture*, 3 vols. (I. *Italian Gothic Sculpture*, 1955; II. *Italian Renaissance sculpture*, 1958; III. *Italian high Renaissance and Baroque sculpture*, 1963), Phaidon, London 1955-1963.

would have wished»²¹, segnalando specialmente l'assenza di quei bronzetti che avrebbero potuto essere messi in relazione con il *Nettuno* di Gian Lorenzo, da poco acquisito dal Victoria and Albert (1950). Né, d'altra parte, diversamente si era mosso Rudolf Wittkower, che nel 1928 aveva attribuito ad Algardi, su una periferica rivista italiana (*Rassegna marchigiana*), il gruppo bronzeo della *Madonna con Bambino* riconosciuto ad Urbino nel Palazzo Ducale (più noto ora nell'esemplare berlinese al Bode Museum)²², senza poi però spendere nel suo imponente *Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750*, pubblicato a Londra nel 1958, una sola parola su queste opere in metallo del maestro bolognese.

All'interno di *Bronzes*, il motivo di questa "sfortuna" negli studi veniva lucidamente individuato dalla Montagu nella tendenza alla «industrializzazione» che, apparsa con Giambologna, aveva finito per caratterizzare i bronzetti sei e settecenteschi: una industrializzazione (in un'accezione che poi ritornerà anche nel titolo di *Roman Baroque Sculpture*) intesa innanzitutto come netta distinzione nel processo artistico tra una prima fase creativa sotto la responsabilità di uno scultore (disegno, modellazione in cera o terracotta), e una seconda fase operativa (in questo caso, di fusione) a carico di maestranze il cui lavoro era considerato a tal punto «servile» da non avere nemmeno il privilegio di essere attestato da una firma sull'opera²³. Invitata già nel 1963 da Michael Jaffé a tenere a Cambridge una lezione proprio sui bronzi sei e settecenteschi²⁴, la studiosa affrontò il tema nella seconda metà degli anni Sessanta in una serie di pionieristici saggi scientifici²⁵, illustrando lo stato dell'arte («the small bronzes of the Roman Seicento have been largely neglected by historians of both seicento sculpture and of bronzes, yet their importance to both subjects is considerable»), la problematicità insita nello statuto di queste opere («one of several cases where a *bozzetto* has provided the model for a bronze which is all too often mistaken for a reduction») e le potenzialità ancora inesplorate annesse al loro studio: «a more serious study of such works would both illuminate a new development in the history of the small bronze, and provide a further insight into the working methods of some of the major artists of the period»²⁶.

Muoversi in una zona d'ombra (e forse in questo davvero sembra di poter cogliere la felice eco di una lontana tradizione viennese) come quella del bronzetto barocco, né mezzo originale di espressione né semplice strumento di riproduzione, non significava dunque solo approfondire la conoscenza di una produzione negletta, ma soprattutto avere in mano una nuova chiave di accesso per ricostruire dall'interno un sistema complesso di relazioni artistiche che coinvolgevano, nella Roma seicentesca, anche i grandi protagonisti della scultura, ma del quale gli studi,

²¹ Pope-Hennessy 1963, p. 68.

²² R. Wittkower, *Un bronzo dell'Algardi a Urbino*, in «Rassegna marchigiana», 7, 1928, pp. 41-44. Cfr. anche J. Montagu, *Alessandro Algardi*, Yale University Press, New Haven and London 1985 (d'ora in avanti Montagu 1985^a), pp. 348-350, cat. 43 C.

²³ Montagu 1963, pp. 73-74.

²⁴ Montagu 1985^a, p. 235 nota 6.

²⁵ J. Montagu, *A Flagellation Group: Algardi or Du Quesnoy*, in «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire», 4. Série, 38/39, 1966/67, pp. 153-193; *Eadem, Two Small Bronzes from the Studio of Bernini*, in «Burlington Magazine», 109, 1967, pp. 566-571 (d'ora in avanti Montagu 1967^a tempestivamente menzionato da M.S. Weil nel suo *A Statuette of the Risen Christ Designed by Gian Lorenzo Bernini*, in «Journal of the Walters Art Gallery», 29/30, 1966/1967, pp. 6-15, con tanto di ringraziamenti a «miss Jennifer Montagu»); e *Eadem, «Hercules and Iole» and Some Other Bronzes by Foggini*, in «Apollo», 87, 1968, pp. 171-175.

²⁶ Montagu 1967^a, p. 571.

pur rigogliosi, in corso in quegli anni sull'arte barocca italiana ancora non si erano interessati. Significava, ad un confronto con il selezionato catalogo berniniano di Wittkower (edito nel 1955, mentre ancora lo storico berlinese si trovava a Londra, ed aggiornato nel 1966, quando già si era trasferito a New York da dieci anni)²⁷, allargare il campo della ricerca nei confronti tanto delle opere quanto degli artisti, non solo valorizzando figure prima neglette quali Antonio e Giuseppe Giorgetti, ma anche contribuendo a definire il loro ruolo all'interno della committenza romana seicentesca²⁸. Significava quindi ricalibrare il rapporto arte e società, centrale tanto nelle periodizzazioni di *Art and Architecture*²⁹, quanto nelle contemporanee indagini di *Patrons and Painters* edito da Francis Haskell nel 1963, puntando l'accento non solo (ovviamente) sulle trame relazionali emerse da quegli studi, quanto soprattutto sull'importante tema della "fortuna visiva" delle opere d'arte, che le indagini sul collezionismo dello storico inglese avevano contribuito a mettere in luce: un aspetto, quello della fortuna visiva che, nelle sue molteplici declinazioni, sarebbe divenuto essenziale anche negli studi della Montagu, soprattutto per risolvere in una valenza positiva i diversi episodi di serializzazione dell'arte presenti nella produzione barocca. Significava, infine, possedere uno strumento per poter porre nella giusta prospettiva l'opera e la ricezione dell'altro grande campione della scultura seicentesca romana, al quale fino a quel momento Bernini, anche grazie alla sua centralità in *Art and Architecture*³⁰, aveva serenamente rubato la scena, ovvero Alessandro Algardi.

L'invito espresso da Lightbown alla fine della recensione del 1964 sottende però anche un altro punto di interesse che merita di essere sviluppato, ovvero l'idea che *Bronzes* rappresentasse la superficie visibile di una conoscenza ben più profonda già padroneggiata dalla studiosa. Si tratta di un'osservazione preziosa, non solo perché è riscontrabile nelle altre pubblicazioni che della Montagu sarebbero seguite, ma anche perché è utile per comprendere il suo metodo di lavoro e in particolare la genesi di *Roman Baroque Sculpture*:

in the course of my research on Algardi I had found at least partial answers in so far as they concerned his own production, and, while working on the literature and in the archives, I had encountered evidence concerning other sculptors. It seemed a worthwhile undertaking to put this information together [...]. I have since become persuaded that such a publication might spare others much of the research that I had to undertake, while providing a useful introduction for students of baroque sculpture³¹.

In un contesto assai favorevole, come quello degli studi storico-artistici anglosassoni degli

²⁷ R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, Phaidon Press, London 1955 (seconda edizione: London 1966).

²⁸ J. Montagu, *Antonio and Giuseppe Giorgetti: Sculptors to Cardinal Francesco Barberini*, in «Art Bulletin», 52, 1970, pp. 278-298.

²⁹ Cfr. A. Payne, *Rudolf Wittkower*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, pp. 28-32.

³⁰ Si veda R. Wittkower, *Foreword* (1957), nel suo *Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750*, Penguin Books, London 1958, p. XXII: «but it was Bernini, the greatest artist of the period, who with his poetical and visionary masterpieces created perhaps the most sublime realization of the longings of his age»; citato da L. Barroero, nella premessa (*Wittkower vent'anni dopo*) alla riedizione italiana del 1993 (R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Einaudi, Torino 1993), pp. XXIX-XXXVI, in part. p. XXXI.

³¹ Montagu 1989, p. VIII.

anni Sessanta, dove era stata avviata un'importante riflessione sul barocco italiano ad opera, tra gli altri, di Rudolf Wittkower e Howard Hibbard³², e dove era in corso il felice ampliamento per il Sei e Settecento di alcune prestigiose collezioni londinesi, tra le quali quella del Victoria and Albert³³, Jennifer Montagu aprì un vero e proprio cantiere di lavoro sulla scultura algardiana³⁴, intesa come il perno intorno a cui far ruotare ricerche anche di più ampio respiro ed extra-individuali, lungo i due vettori, menzionati da Gombrich nel 1991, dello studio delle opere (sia *de visu*, sia grazie all'impiego nella fototeca del Warburg) e della conoscenza degli archivi romani³⁵. Ad evocare il clima della metà degli anni Sessanta nella città papale, dove gli studiosi del barocco iniziavano a interessarsi ai fondi documentari in un vivace passaparola, è un ricordo della stessa Montagu: la richiesta a Wittkower, da parte della giovane studiosa, per sapere come entrare nell'archivio impenetrabile della Fabbrica di San Pietro; il coinvolgimento di Hibbard, più informato sulle procedure³⁶; la difficoltà inaspettate, dovute al fatto che l'accesso era riservato tradizionalmente ai soli uomini; il loro

³² Si veda l'*Introduction* di R. Wittkower in *Art in Italy, 1600-1700*, catalogo della mostra (Detroit 6 aprile-9 maggio 1965) a cura di F. Cummings, The Detroit Institute of Art, Detroit 1965, pp. 11-21; e sempre di Wittkower il *Foreword to the Second Edition* (1964) al suo *Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750*, Penguin Books, London 1965, p. XXIII: «in the five and a half years since the appearance of the first edition of this book Italian Baroque studies have taken immense stride forward». Lo stesso anno, ovvero l'anno prima della riedizione aggiornata della monografia berniniana scritta dallo storico dell'arte tedesco (1966), venne pubblicato uno studio più divulgativo sullo scultore ad opera di Howard Hibbard (*Bernini*, Harmondsworth 1965), recensito entusiasticamente da J. Montagu: *Bernini by Howard Hibbard*, in «Burlington Magazine», 109, 1967, pp. 41-42 (d'ora in avanti Montagu 1967^b). Per il rapporto durante gli anni Sessanta della studiosa con Wittkower, che ogni estate tornava a Londra dagli Stati Uniti, si veda il ricordo in Montagu 2015^b, p. 58: «Wittkower moved in 1956 to Columbia in New York, but came back each summer [...] and it was only in the next decade [ovvero negli anni Sessanta], when I had turned my attention to Roman baroque sculpture, that I got to know him rather better, falling on him each time he turned up, with a host of questions».

³³ Cfr. Pope-Hennessy, Lightbown 1964, II, pp. 567-673, e la recensione di O. Raggio, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum by John Pope-Hennessy and Ronald Lightbown*, in «Art Bulletin», 50, 1968, I, pp. 98-105, in part. pp. 103-105, dove sono ricapitolate le recenti acquisizioni sei e settecentesche del museo.

³⁴ In Montagu 2015^a, p. 16, la studiosa mette in relazione le prime attenzioni per Algardi con il saggio di Walter Vitzthum *Disegni di Alessandro Algardi*, in «Bollettino d'arte», 48, 1963, pp. 75-98. Fondamentale anche l'invito di Jaffé a Cambridge: cfr. Montagu 1985^a, p. 235 nota 6 («I owe my own first serious encounter with Algardi to an invitation from Michael Jaffé to lecture in Cambridge on Italian baroque bronzes»). Che l'artista bolognese fosse diventato centrale nelle sue ricerche già dalla fine degli anni Sessanta lo confermano alcuni saggi: *Alessandro Algardi's Altar of S. Nicola da Tolentino and Some Related Models* (in «Burlington Magazine», 112, 1970, pp. 282-291) e *Le Baptême du Christ d'Alessandro Algardi* (in «Revue de l'art», 15, 1972, pp. 64-78). La prima attestazione a me nota, in cui si afferma che stava lavorando alla monografia dello scultore, è in A. González-Palacios, *Bernini as a Furniture Designer*, in «Burlington Magazine», 112, 1970, pp. 719-723, in part. p. 719: «the more famous Alessandro Algardi was responsible for the design of the bronze finials of the state armchair of Pope Innocent X: the documents and a drawing for this have been traced by Miss J. Montagu who will publish them in her monograph on the sculptor».

³⁵ Si veda, in Montagu 2015^a, la descrizione della prassi di lavoro della studiosa tra archivi e monumenti («I always taken a systematic approach») e le indicazioni sul «photo library», ovvero la raccolta di foto, organizzata dalla studiosa nel corso di anni di ricerca.

³⁶ A conferma del pionieristico ruolo di 'setacciatore' di archivi romani rivestito da Hibbard nella prima fase dei suoi studi si veda anche il ricordo di Irving Lavin (*Howard Hibbard 1928-84*, «Burlington Magazine», 127, 1985, p. 305): «the first phase of Hibbard's scholarly career centred on his pioneering archival studies of Roman architecture around the turn of the seventeenth century – comparable in richness to the vast accumulation of material half a century earlier by Johannes Orbaan. Whereas Orbaan's was largely an undigested collection of documents, however, Hibbard gave his discoveries the organisation and interpretation of a sophisticated art historical mind. Hibbard's work, which helped to inspire a veritable gold rush of American archival studies in Rome, shed much light on this woefully neglected terrain and resulted in a long series of publications».

superamento grazie ad uno stratagemma dell'arguta ragazza e all'aiuto di un Irving Lavin improvvisatosi «chaperon»; infine la conquista dell'indipendenza e l'inizio di un'amicizia (sempre preziosa) con l'archivista. Il tutto, in un simpatico clima di rivendicazioni femministe quanto mai adatte all'epoca, che potevano rendere orgogliosa la studiosa per il risultato (non secondario) conseguito: «so the one thing that I really have done for the history of art is to enable women to enter the archives of Saint Peter's!»³⁷.

Nata sotto gli auspici dell'interesse per il collezionismo e la committenza sei e settecenteschi, spronati da *Patrons and Painters* e degli studi di Hibbard, questa stagione di ricerche documentarie produsse, come è noto, diversi esiti editoriali monografici, tra i quali il volume di Jörg Garms sull'archivio Doria Pamphilj e il *patronage* artistico di Innocenzo X (1972), quello di Marilyn Aronberg Lavin sul collezionismo Barberini (1975) e quello di Minna Heimbürger Ravalli a partire dal fondo Spada (1977)³⁸, così come la pubblicazione di testi di primario interesse quali il *Diario di Alessandro VII*, a cura di Richard Krautheimer (1975)³⁹. In un momento in cui in Italia gli studiosi 'specializzati' in scultura barocca non solo latitavano (in quegli anni ad occuparsi del tema in modo esclusivo era di fatto la sola Antonia Nava Cellini, visto che Italo Faldi era ormai alle prese per lo più con ricerche sul territorio)⁴⁰, ma soprattutto si muovevano ancora con disagio nell'indagine di un'epoca sulla quale era gravata per un cinquantennio una tradizione critica così avversa⁴¹, fu questa officina internazionale di indagini documentarie sull'arte del Seicento a diventare l'interlocutore privilegiato, durante i suoi soggiorni romani degli anni Settanta e dei primi anni Ottanta, per la Montagu, estranea (anche per carattere) alle «emotive descriptions or subjective analyses»⁴² delle opere e sempre più affascinata dalle valenze oggettive dei dati d'archivio, soprattutto quando utili, ad un confronto con il dato figurativo, per mettere a fuoco gli ingranaggi tecnici della scultura: quegli stessi ingranaggi che il libro di Wittkower *Sculpture. Processes and Principles*, pubblicato postumo nel 1977, aveva da poco contribui-

³⁷ Montagu 2015^a, p. 21. Il ricordo sembra collocarsi opportunamente intorno alla metà degli anni Sessanta, dal momento che già in Montagu 1967^a, p. 570, sono menzionate ricerche documentarie della studiosa nell'archivio della Fabbrica di San Pietro.

³⁸ J. Garms, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X.*, Böhlau, Wien 1972 (si veda al riguardo la recensione di J. Montagu, *Garms, Jörg: Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj*, in «Burlington Magazine», 117, 1975, pp. 677-678); M.A. Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York University Press, New York 1975; M. Heimbürger, *Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano: ricerche nell'Archivio Spada*, Olschki, Firenze 1977.

³⁹ *The Diary of Alexander VII. Notes on Art, Artists and Buildings*, ed. by R. Krautheimer and R.B.S. Jones, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 15, 1975, pp. 199-236.

⁴⁰ Per quanto riguarda lo stato degli studi italiani sulla scultura barocca nella seconda metà degli anni Cinquanta cfr. l'analisi di A. Nava Cellini, *La scultura alla mostra del Seicento europeo*, in «Paragone. Arte», 8, 1957, 89, pp. 64-70. Non si può non ricordare anche gli interessi di Federico Zeri per questa produzione artistica già dai primi anni Sessanta, anche se espressi più come 'collezionista' (cfr. *Il conoscitore d'arte: sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, a cura di A. Bacchi, Electa, Milano 1989, pp. 28-52) e sul mercato dell'arte.

⁴¹ Credo sia sufficiente l'*excusatio non petita* di Nava Cellini, nell'*Introduzione* del suo *La scultura del Seicento*, UTET, Torino 1982, p. 1: «dopo che gli studi si sono tanto estesi e approfonditi, oltre che nel campo letterario e generalmente culturale, anche in quello dell'arte figurativa del Seicento italiano, non sembra più discutibile né riprovata l'ammirazione per le manifestazioni architettoniche, pittoriche e plastiche di un periodo, che d'altra parte risulta innegabilmente assai depresso in campi come il sociale, il politico e l'economico, periodo del quale in precedenza erano stati posti in rilievo massimo e quasi esclusivo i molti aspetti negativi».

⁴² Dalla recensione di J. Montagu a *Sculpture: Processes and Principles by Rudolf Wittkower*, in «Burlington Magazine», 121, 1979, p. 182.

to a rivalutare come parte essenziale del processo artistico⁴³. Impegnata in ricerche non su una collezione, ma su uno scultore (e dunque costretta a muoversi su fondi molteplici per ricostruire la vicenda delle opere dalla loro genesi alla loro musealizzazione), la Montagu integrò in questi anni con autonome indagini documentarie notizie archivistiche già edite, capitalizzando nel loro insieme dei preziosi spogli che, per esaustività e adesione alla realtà delle cose («new and often unsuspected factual information»)⁴⁴, la portarono a superare gli interessi della ricostruzione biografica algardiana, aprendo la strada a quella riflessione più ampia sulla scultura barocca come “industria dell’arte”, che avrebbe informato *Roman Baroque Sculpture*: «the wealth of factual detail holds a fascination of its own, and should provide the foundations for any future work on this period of baroque Rome»⁴⁵.

Da questo cantiere di lavoro videro la luce, per via di “levare” (ovvero selezionando, rispetto alla mole di dati raccolti), tre fondamentali risultati editoriali, in un intreccio di date e sovrapposizioni redazionali eloquenti. Nel 1985 vennero stampati i due tomi della monografia di Algardi per la Yale University Press, la cui prima stesura era già pronta nel 1980. Nell’autunno dello stesso anno la Montagu fu invitata a tenere a Cambridge, in qualità di *Slade Professor*, un ciclo di lezioni, rielaborate in parte (mentre la monografia era in via di pubblicazione) in tre saggi tra il 1981 e il 1986 (*Architects and Sculptors in Baroque Rome* del 1981, *Bernini Sculptures not by Bernini* del 1985 e *Disegni, Bozzetti, Legnetti and Modelli in Roma Seicento Sculture* del 1986)⁴⁶, e quindi, dopo altre lezioni e conferenze, trasformate nel 1989 nei capitoli del libro *Roman Baroque Sculpture*⁴⁷. L’anno successivo, mentre peraltro era in corso la traduzione in italiano del volume da parte di Alessandra Anselmi per Allemandi (Torino 1991), ebbero luogo le già citate *Mellon Lectures* di Washington, in seguito riprese ed edite nel 1996, sempre dalla Yale University Press, con il titolo *Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque*.

È partendo da questo intreccio che certe caratteristiche anche editoriali di *Roman Baroque Sculpture* possono essere meglio intese. Dopo il più consistente impegno della monografia algardiana, il volume del 1989, presentato nella *Prefazione* come una «useful introduction for students of baroque sculpture»⁴⁸, puntava probabilmente a ritagliarsi uno spazio preciso all’interno di quella tradizione amabilmente anglosassone del libro ‘intelligente per princi-

pianti o non specialisti’, diverso dalla «learned thesis» così come dal «glossy picture book»⁴⁹, soprattutto in un momento in cui gli strumenti per abordare tanto “sinteticamente”, quanto “sistematicamente” la produzione scultorea seicentesca romana ancora tardavano ad arrivare. E, come è noto, ad eccezione di alcuni volumi inseriti in precise collane quali lo studio di Faldi nel 1958 per la Garzanti (*Serie saper tutto*) e il volume di Nava Cellini nel 1982 per la UTET (*Storia dell’arte in Italia*)⁵⁰, almeno in Italia sarebbero ancora mancati fino alla metà degli anni Novanta, ovvero fino a quando non videro la luce la *Scultura del ’600 a Roma* di Andrea Bacchi (1996) e *Le sculture del Seicento a Roma* di Oreste Ferrari (1999).

In quest’ottica “introduttiva” si giustificava bene, d’altra parte, anche la scelta di un titolo principale tanto ampio quanto «Roman Baroque Sculpture» che, se da una parte capovolgeva volutamente l’assolutezza dell’epiteto «the Sculptor of the Roman Baroque» concesso a Bernini da Wittkower sulla copertina della sua fortunatissima monografia, dall’altra tradiva però anche le aspettative di quanti forse, cogliendone il parallelo con the *Roman Baroque Painting* di Ellis Waterhouse⁵¹, ristampato per la terza volta nel 1976, si sarebbero magari aspettati un strumento di ricerca più asettico, meno indirizzato, come erano state appunto le liste (berensoniane) delle presenze di pittori ed opere nella città papale, fornite dallo storico inglese. Con questo testo edito per la prima volta nel 1937, il libro della Montagu poteva però condividere l’accezione del termine «barocco»: un’accezione in qualche modo “pre-wittkoweriana”⁵², intesa cioè innanzitutto come un contenitore cronologico per indicare una produzione artistica circoscritta all’interno del diciassettesimo secolo⁵³. Né sorprende di non trovare mai in *Roman Baroque Sculpture* l’impiego del termine «barocco» in un senso invece esplicitamente stilistico, soprattutto considerando che con questa etichetta formale l’autrice si era già confrontata quattro anni prima nella *Prefazione* della sua monografia algardiana, arrivando a formulare quella che Gombrich nel 1991 avrebbe definito, non senza un po’ di ironia, come la «Legge di Montagu», forse l’unica generalizzazione che mai la studiosa si fosse concessa⁵⁴:

the obvious insufficiency of such broad classifications, and a closer investigation of seventeenth-century art, has shown the need for a category of baroque classicism, and it is here that Algardi has been placed. It must be emphasized that these pigeon-holes are the inventions of modern art historians, anxious to define and impose some order on the styles of the past. And not all artists are pigeons⁵⁵.

⁴³ R. Wittkower, *Sculpture. Processes and Principles*, Lane, London 1977 (e cfr. Barroero 1993, p. XXXII).

⁴⁴ Montagu 1975, p. 677.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ J. Montagu, *Architects and Sculptors in Baroque Rome*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 23, 1981, pp. 71-83; *Eadem*, *Bernini Sculptures not by Bernini*, in *Gianlorenzo Bernini. New Aspects of his Art and Thought*, a cura di I. Lavin, Pennsylvania State Univ. Press, University Park 1985, pp. 25-43 (d’ora in avanti Montagu 1985^b); e *Eadem*, *Disegni, Bozzetti, Legnetti and Modelli in Roman Seicento Sculture*, in *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik*, a cura di Peter Volk, Schnell & Steiner, München 1986, pp. 9-30.

⁴⁷ Cfr. Montagu 1989, p. VII: «this book is based on the lectures I gave as Slade Professor of the History of Art in Cambridge, in the autumn of 1980. At time I had completed the draft of the text of my book on Alessandro Algardi, and had, in writing it, become very much aware of how little was known about what I came to call “the industry of art”»; e p. 198 nota 9: «the complete series was given in Cambridge and repeated at University College, London; five were given at Duke University in 1987, and individual lectures have been repeated in many places in England and America».

⁴⁸ Montagu 1989, p. VIII.

⁴⁹ Montagu 1967^b, p. 42, a proposito dei «books of [...] quality for the non-specialist».

⁵⁰ I. Faldi, *La scultura barocca in Italia*, Garzanti, Milano 1958, e Nava Cellini 1982.

⁵¹ E.K. Waterhouse, *Roman Baroque Painting: a List of the Principal Painters and their Works In and Around Rome*, Phaidon, Oxford 1976 (ed. orig. *Baroque Painting in Rome: the Seventeenth Century*, Macmillan, London 1937).

⁵² Si veda Wittkower 1958, *Foreword*, p. XXII: «for the main divisions of the whole period I have used the terms, by now well established, of Early, High, and Late Baroque. Only recently have we been reminded that such terminological barricades contain fallacies apt to mislead the author as well as his public. Yet no historical narrative is possible without some form of organization». Cfr. su questo punto T. Montanari, *Il Barocco*, Einaudi, Torino 2012, pp. 6-7.

⁵³ Montagu 1989, p. VIII: «It may be questioned why I have limited myself to seventeenth-century Rome [...]. Only very occasionally have I cited similar, or varied, examples from outside seventeenth-century Rome, when these seemed of particular interest or relevance». Si consideri che il sottotitolo nella prima edizione di E. Waterhouse, *Roman Baroque Painting* (London 1937), era *The Seventeenth Century*.

⁵⁴ Gombrich 1991, p. 62: «la sola generalizzazione che Jennifer si sia permessa sul lavoro».

⁵⁵ Montagu 1985, p. VIII. Il riferimento è al capitolo undicesimo (“*High Baroque Classicism*”: *Sacchi, Algardi, and*

Come specificava il sottotitolo dal sapore riegliano (*The Industry of Art*), il volume era focalizzato sul problema dell'«industria dell'arte», ovvero sulla «relationship between artists and their works from the point of view of the process of creation, rather than just regarding them as the result of genius»⁵⁶. In un momento in cui gli studi su Bernini stavano con decisione facendo emergere il suo ruolo di «inventore» (ampliandone conseguentemente il catalogo) e la stessa Montagu aveva già approfondito questo aspetto per Algardi nella monografia da poco edita⁵⁷, il libro contrapponeva all'eccezionalità del singolo artista l'importanza delle prassi operative diffuse a Roma durante il Seicento tra i più scultori (Bernini compreso), e questo senza scadere né nelle forzature concettuali di una riscrittura storica («it should be remembered that this book is not a history of Roman baroque sculpture»⁵⁸), né nelle secchezze di una mappatura didascalica per elenchi di scultori («the artists are cited, not for their individual interest or their personal achievements, but merely in so far as their activity exemplifies some aspect of the industry of art»⁵⁹), ovvero risolvendo il rapporto arte/società a tutto vantaggio delle opere e senza ricorrere ad aprioristici schemi interpretativi, nemmeno i più consueti (visto il soggetto trattato) come quello della successione dei pontificati: «I like to begin with the object in order to arrive at a more general view of the society that created them»⁶⁰. D'altra parte, neppure la forma che il volume venne ad assumere era stata scelta aprioristicamente, prima dell'avvio delle ricerche, quanto piuttosto al contrario aveva aderito ai punti di interesse emersi nel corso di anni di indagini, grazie ad un metodo di lavoro definito dalla sua stessa autrice «induttivo» («an inductive method»⁶¹). Da una molteplicità di casi concreti e particolari, spesso solo tangenti il problema delle prassi artistiche («there are no written sources to tell us how sculpture was produced»⁶²), la studiosa aveva cercato di illustrare dei processi, dalla cava alle tavole imbandite con trionfi effimeri, dalla prima formazione degli artisti alle più dettagliate specializzazioni, immaginandoli con grandi cautele come condivisi da più scultori («one can only quote the specific cases, and attempt to generalise from them»⁶³) e componendo in questo modo un puzzle di varianti possibili, senza affondi né geografici né cronologici più ampi rispetto alla Roma del Seicento.

Duquesnoy) di *Art and Architecture* (Wittkower 1958, pp. 169-180). Sul tema della periodizzazione della scultura tra Sei e Settecento la studiosa sarebbe tornata nel 2001, ovvero in un momento in cui le sue attenzioni si erano ormai rivolte al diciottesimo secolo: J. Montagu, *The Aesthetics of Roman Eighteenth Century Sculpture: Late Baroque, Barochetto or "a Discrete Art Historical Period"?*, De Prom, Baarn 2001. Si consideri però anche l'introduzione scritta a quattro mani con Joseph Connors, all'edizione rivista di *Art and Architecture in Italy. 1600 to 1750*, Yale Univ. Press, New Haven 1999, pp. IX-XV, in part. p. XI.

⁵⁶ Montagu 2015^a, p. 14.

⁵⁷ Si consideri ad esempio l'introduzione di M. Worsdale, *Bernini inventore*, in *Bernini in Vaticano*, cat. della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, maggio-luglio 1981), a cura di V. Martinelli, M. Fagiolo, M. Worsdale e L. Tocci, De Luca, Roma 1981, pp. 231-236, alla sezione della mostra *Arti decorative, apparati, scenografie*. Si trattava di un tema del quale, già nel 1970, aveva iniziato ad occuparsi Alvar González-Palacios (González-Palacios 1970, pp. 719-723, in part. p. 719: «in the case of Bernini and of his contemporaries, however, such a situation is absurd. A profound interest in decoration is typical of most of the great Seicento artists, even if it often remains unnoticed by art historians»).

⁵⁸ Montagu 1989, p. VIII.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Montagu 2015^a, p. 14.

⁶¹ Montagu 1989, p. VIII.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

Nel reperimento e nell'intreccio dei singoli pezzi di questo puzzle articolatissimo, sta, di certo, uno dei pregi principali del libro, che ha ampliato l'orizzonte delle fonti documentarie e letterarie fino a quel momento praticate dagli storici dell'arte per lo studio della scultura barocca⁶⁴, riportandole sistematicamente a confronto con il dato figurativo, con il dettaglio ornamentale e tecnico, con il disegno di progettazione o di fortuna visiva, con i particolari non esposti alla vista di statue e oggetti d'arredo, indagati in un apparato illustrativo che integra l'«acutezza del commento della Montagu»⁶⁵ spesso anche grazie a scatti inediti, realizzati appositamente. Tra gli strumenti dell'autrice, oltre alle ricerche archivistiche già citate, emerge una valorizzazione di testi a stampa della prima età moderna capillare (come nel caso delle corrispondenze dei direttori dell'Accademia di Francia a Roma)⁶⁶, e soprattutto un vaglio a tappeto della letteratura artistica barocca, adoperata tanto per vivacizzare con aneddoti e narrazioni l'andamento della prosa del volume (sempre percorso da una sottile ironia), quanto però anche per affidare direttamente a voci seicentesche snodi di nevralgica importanza e per prendere le distanze dalle più focose polemiche in corso tra gli specialisti. Ad esempio, se all'inizio del capitolo *Founders and Sculptors*, il rimando alle *Vite* di Giovanni Baglione (Roma 1642) consente di introdurre la figura dei «fonditori» e dimostrarne il diffuso apprezzamento primo seicentesco («Rome in the early baroque age evidently prided itself on its bronze-founders, craftsmen first and foremost, but men whose skills were essential to the production of the finest art»⁶⁷), legittimando addirittura un nuovo punto di vista negli studi («it is worth looking at the metal sculpture of baroque Rome from the point of view of these men, once so justly admired, but now largely forgotten in our celebration of inventive genius»⁶⁸), è ancora una volta un aneddoto tratto da una fonte del diciassettesimo secolo ad essere citato nel primo capitolo sugli esordi degli scultori (*Beginnings*) in relazione al rapporto tra Gian Lorenzo e il padre Pietro, un tema che negli ultimi decenni era diventato il banco di prova per la filologia attributiva degli studiosi berniniani⁶⁹:

Pope Urban VIII visited his father's studio and, seeing the young sculptor at

⁶⁴ Così anche R. Enggass, nella sua recensione a Montagu, *Jennifer: Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art, New Haven/Conn.: Yale University Press, 1989*, in «Burlington Magazine», 132, 1990, pp. 878-879, in part. p. 878.

⁶⁵ Si veda E. Gombrich, *Anche Bernini si serviva di scultori specializzati* (la recensione all'edizione italiana di *Roman Baroque Sculpture*), in «Il giornale dell'arte», 9, 1991, 94, pp. 61-62, in part. p. 62: «curatrice della collezione fotografica del Warburg Institute, la Montagu ha attinto al materiale e all'esperienza maturata nell'Istituto. Molte delle fotografie utilizzate sono editate qui per la prima volta e spesso sono le uniche immagini disponibili dell'opera che raffigurano. Alcune sono state realizzate in condizioni molto difficili, magari alla luce delle candele devozionali, altre raffiguranti dettagli sono di qualità sorprendente. Quella che ritrae la griglia della Cappella Paolina, ad esempio, è abbastanza precisa da rivelarci che le foglie di vite e le lucertole che vi compaiono sono state ricavate per fusione da esemplari reali, senza nessun ritocco di lima o cesello. Questo è uno dei molti casi in cui l'acutezza del commento della Montagu è perfettamente completato dalla documentazione fotografica».

⁶⁶ A. de Montaiglon, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments*, Charavay, Paris 1887-1912.

⁶⁷ Montagu 1989, p. 48.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ A rilanciare in questi anni il problema fu l'arrivo al Metropolitan nel 1976 del *Bacchanale con fauno importunato da due fanciulli* (cfr. O. Raggio, *A New Bacchic Group by Bernini*, in «Apollo», 108, 1978, pp. 406-417, e per l'importante ruolo di Zeri nella vicenda attributiva, Idem, *Bernini contro Bernini*, edito in *Mai di traverso. Storie di quadri, di libri, di persone*, Longanesi, Milano 1982, pp. 94-97) e al Getty nel 1987 del *Bambino con drago* (cfr. I. Lavin, *Five New Youthful Sculptures by Gianlorenzo Bernini and a Revised Chronology of his Early Works*, in «Art Bulletin», 50, 1968, pp. 223-248).

work, remarked to Pietro “watch out, or he will soon surpass his master”, to which Pietro replied “that doesn’t worry me, for, as you know, in that case the loser wins”. With such ideal harmony, the only loser is the poor art historian, who takes it upon himself to try to unravel just who did what. Not only will the young sculptor set out by imitating his father’s manner, but he will be working under close supervision, and his father will always be around to help⁷⁰.

Il risultato di questo “puzzle” fu un testo che in modo serrato, lucido, si addentrò nelle botteghe degli scultori romani del Seicento, verificando, tassello per tassello, vicende di collaborazione artistica non solo tra padre e figlio, ma anche tra maestro e allievi, tra mercanti di marmo e scultori, tra questi ultimi e i fonditori, i pittori e gli architetti e, all’interno di una stessa officina, tra sgrassatori, intagliatori e lustratori, facendo emergere rapporti tra pratiche educative e affermazioni stilistiche, e mettendo in luce figure chiave come i cosiddetti «giovani», scultori sistematicamente adoperati per eseguire progetti altrui⁷¹. Partire da esempi concreti di prassi artistiche diffuse per tutto il secolo permise inoltre alla studiosa di superare i vincoli sottesi alle periodizzazioni fino a quel momento in uso (da Wittkower a Giuliano Briganti), offrendo materiale nuovo ed importante soprattutto per quei decenni più tardi che, per l’uscita di scena dei grandi maestri attivi negli anni trenta (la triade tradizionale Bernini-Algardi-Duquesnoy), spesso erano rimasti più nell’ombra e, soprattutto, avevano richiesto, per essere approcciati adeguatamente, una migliore conoscenza dell’attività del maestro bolognese e dei suoi allievi. Né infine sorprende la centralità concessa nel volume al ruolo dello scultore “disegnatore”. Fondamentale nel corso degli studi giovanili su Le Brun⁷² e approfondita durante gli anni di elaborazione della monografia algardiana⁷³, forse anche grazie ad un’amicizia storica con Anthony Blunt⁷⁴, l’intima conoscenza della Montagu per la grafica seicentesca europea trovò modo di essere ben spesa in seno ad un dibattito sul rapporto disegno/scultura rilanciato alla fine degli anni Settanta da Robert Enggass sulla *Revue de l’art* (1976) e da Michael Conforti sul *Burlington* (1977)⁷⁵, consentendo alla studiosa, nel quinto capitolo di *Roman Baroque Sculpture*, di estendere le casistiche di invenzione degli scultori barocchi a cornici, specchi, candelabri, lampade e medaglie: tutte tipologie di oggetti che venivano in questo modo sottratte al loro tradizionale, storico specialismo e riportate con decisione all’interno del campo degli studi sulla scultura, come sarebbe stato ribadito da lì a sette anni in *Gold, Silver and Bronze*.

Nonostante un riferimento nella *Prefazione* del 1989 al volume di Martin Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance*, riportato da poco all’at-

tenzione del pubblico internazionale grazie alla traduzione in inglese che nel 1981 aveva dato alle stampe Alison Luchs⁷⁶, e nonostante la vivace curiosità espressa dalla Montagu nel secondo capitolo per il «fascinating and exemplary book» di Christiane Klapisch-Zuber, *Les maitres du marbre* (Parigi 1969)⁷⁷, si fatica a pensare che questi testi o altri possano essere stati un punto di riferimento per la studiosa al momento della stesura di *Roman Baroque Sculpture*, soprattutto considerando quanto, dalle prime perplessità sull’espressione venturiana «della bottega di» fino alle indagini sui bronzetti barocchi, le sue attenzioni appaiono realmente trovare una sorta di coronamento in questo volume, all’interno di una crescita scientifica che si legge all’unisono. Attenta a selezionare casi lontani dai riflettori o angolature inedite di episodi noti, così da garantire un’adesione alla realtà delle cose non inquinata da polemiche in atto o partigianerie, l’autrice non evitò però di confrontarsi con alcuni degli interessi più attuali emersi nel frattempo negli studi, come il tema dell’antico (approfondito da Francis Haskell e Nicholas Penny in *Taste and the Antique* edito a Londra nel 1981) e dell’effimero (sviluppato nei due tomi *L’effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del ’600* pubblicati nel 1977 da Maurizio Fagiolo Dell’Arco e Silvia Carandini a Roma), spesso quasi a verificare la qualità del proprio approccio, finalizzato comunque alla comprensione della scultura barocca nella sua globalità, dai monumenti in San Pietro alle statue di zucchero: un’industria «extensive and manifold»⁷⁸, all’interno della quale gli scultori seicenteschi erano continuamente chiamati a muoversi. Esempio è da questo punto di vista la questione dell’unità delle arti, affrontata da Irving Lavin in *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, edito a New York nel 1980. Recensito positivamente dalla Montagu sul *Burlington* nel 1982, il volume dello storico dell’arte americano divenne l’occasione in *Roman Baroque Sculpture* per innescare un ripensamento del rapporto tra pittura, scultura e architettura nell’età barocca come problema di prassi artistica, ovvero nei termini non di una polifonia estetica, ma di una polifonia fattuale, procedurale:

it is a commonplace to say that baroque art is one which combines architecture, painting and sculpture within a unity, so the question of who created this unity, and how this association actually worked, is a subject that one cannot afford to overlook⁷⁹.

Per quanto «magistrale» il volume di Lavin aveva scelto un punto di osservazione (Bernini)

⁷⁰ Montagu 1989, p. 6. Il passo è citato dal *Diario* di Paul Féart de Chantelou (6 giugno).

⁷¹ *Ibidem*, p. 126: «in other words, they were all men who were prepared to work in a subordinate position, taking orders, fulfilling a scheme devised by someone else».

⁷² Si veda ad esempio J. Montagu, *The Early Ceiling Decorations of Charles Le Brun*, in «Burlington Magazine», 105, 1963, 726, pp. 395-408.

⁷³ Cfr. Montagu 2015^a, p. 16, con un riferimento allo stile «classico» delle sculture di Algardi e «anticlassico» dei suoi disegni, studiati a partire dal saggio di Vitzthum del 1963.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁷⁵ R. Enggass, *Un problème du baroque romain tardif: Projets de sculptures par des artistes non sculpteurs*, in «Revue de l’art», 1976, pp. 21-32; e M. Conforti, *Pierre Legros and the Role of Sculptors as Designers in late Baroque Rome*, in «Burlington magazine», 1977, pp. 557-560. Si veda Montagu 1989, p. 198, nota 2.

⁷⁶ M. Wackernagel, *The World of the Florentine Renaissance Artist. Projects and Patrons, Workshop and Art Market* (ed. orig. *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, Seemann, Leipzig 1938), tradotto da A. Luchs, Princeton University Press, Princeton 1981. Cfr. Montagu 1989, p. VIII, e p. 198 nota 6.

⁷⁷ Ch. Klapisch-Zuber, *Les maitres du marbre. Carrare, 1300-1600*, Paris 1969. Cfr. Montagu 1989, p. 200 nota 8.

⁷⁸ Montagu 1989, p. 197.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 77 e p. 207 nota 4: «Irving Lavin’s masterly study *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, Oxford/New York/London 1980, concentrates on the aesthetic ideals of Bernini, the artist in charge, and has little to say about the way which he directed the artists working under him». Si veda anche J. Montagu, *Lavin, Irving: Bernini and the Unity of the Visual Arts/New York: Oxford University Press, 1980*, in «Burlington Magazine», 124, 1982, pp. 240-242. Per la centralità del tema, negli anni Ottanta, anche in Italia, cfr. *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, a cura di Marcello Fagiolo, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, Roma 1987 (ed in particolare il saggio d’apertura dello studioso: *La ‘maravigliosa composizione’. Bernini e l’unità delle arti*, pp. 7-10).

che abitualmente, dalla *Storia della scultura* di Cicognara fino al Wittkower di *Art and Architecture*⁸⁰, era stato il metro su cui gli studiosi avevano guardato alla scultura barocca, se non concettualmente (come nel caso dello storico dell'arte americano), sempre però almeno stilisticamente. Considerato in questo contesto, quasi un Davide contro Golia, *Roman Baroque Sculpture*, nel quale l'indagine nelle botteghe degli scultori significò innanzitutto valorizzare la qualità e l'eterogeneità stilistica delle opere di tutto un secolo senza appiattirle sulla produzione di un unico (per quanto geniale e paradigmatico) artista, è stato un libro tanto di rottura con la tradizione e di apertura di orizzonti, quanto impietoso, radicale, a tratti addirittura provocatorio. Forse innescata anche per reazione dopo il lungo sforzo della costruzione monografica algardiana, una visione così lenticolare dei processi creativi era destinata infatti non soltanto a minare l'egemonia berniniana nel Seicento romano a vantaggio di una più democratica 'suddivisione dei poteri' tra «fonditori», «scultori/esecutori», «scultori/disegnatori» e «giovani», ma in qualche modo a colpire al cuore il concetto stesso tradizionale di filologia attributiva, presentando innumerevoli casi nei quali alla prova del dato archivistico o di una conoscenza dilatata dei materiali figurativi l'analisi stilistica *strictu sensu* (ovvero, per citare Giovanni Previtali, «quello che è lo strumento analitico specifico della storia dell'arte e ciò che la distingue dalle altre discipline storiche»⁸¹) restava uno strumento necessario, fondamentale, ma non più sufficiente per capire come «erano le cose in realtà»: sia che si trattasse di commissioni con varianti impreviste (come nel caso della *Lady Jane Cheyne* di Antonio Raggi, nella Chelsea Old Church di Londra, la cui posizione, squisitamente «berniniana», sotto una luce, era stata determinata non dalla volontà di un artista, ma per le ragioni pratiche di un committente), sia che si trattasse di addentrarsi in un cantiere complicatissimo come quello del Ponte Sant'Angelo dove, senza una prova documentaria, non sarebbe stato mai possibile ad esempio attribuire l'*Angelo con la tunica* e l'*Angelo con la corona di spine* allo stesso artista, Paolo Naldini, capace a seconda delle circostanze di essere sé stesso o un imitatore di Bernini. Sollecitata dalle quattro tipologie introdotte da Wittkower già nella prima edizione di *Art and Architecture* per sintetizzare la problematicità dell'autografia berniniana⁸², la disamina della Montagu aveva finito per ripopolare dall'interno quelle stesse tipologie con una molteplicità di eccezioni e casi contraddittori, tanto di fatto (se non da provocarne il collasso, almeno) da mettere in discussione l'utilità, per affrontare sistematicamente lo studio della scultura seicentesca, di alcuni strumenti assodati della disciplina, ad iniziare dalle monografie e da altri possibili 'contenitori biografico-stilistici'⁸³: un'eredità pesantissima che, pur senza decretare l'abbandono di quegli strumenti, avrebbe imposto per la prosecuzione degli studi sulle arti plastiche del secolo almeno il riconoscimento della loro convenzionalità⁸⁴.

⁸⁰ Si veda ad esempio Wittkower 1958, p. 292: «the Fontana Trevi is the splendid swansong of an epoch which owed all its vital impulses to one great artist, Bernini».

⁸¹ G. Previtali, *sub voce* «Attribuzione», in *Arte 2*, a cura dello stesso, Feltrinelli, Milano 1971, I, pp. 56-60, in part. p. 56. Sulla 'connoisseurship' si veda di recente J. Montagu, *Connoisseurship of sculpture: Camillo Rusconi? three case studies*, in *Il metodo del conoscitore*, a cura di S. Abl, Editoriale Artemide, Roma 2016.

⁸² Wittkower 1958, p. 144. Si veda in part. Montagu 1985^b.

⁸³ Cfr. l'attacco del capitolo *The Sculptor as Executant* in Montagu 1989, p. 77 («if it is rare to encounter a monographic study of a baroque sculptor below the first rank, there are several very good reasons for this, one of which will be examined in this chapter»).

⁸⁴ Si veda la *Premessa* di A. Bacchi, nel suo *Scultura del '600 a Roma*, Longanesi, Milano 1996, pp. 9-13, in part.

Vero e proprio *fil rouge* della produzione scientifica della Montagu, il problema di come condurre un'attribuzione era stato oggetto peraltro di una delle analisi metodologiche più esplicite della studiosa, espressa in apertura di una recensione sul *Burlington* al libro di Mark Weil del 1976, dedicato alla decorazione berniniana del Ponte Sant'Angelo, mai tema fino a quel momento di alcuna pubblicazione autonoma, nonostante costituisse una delle icone per eccellenza della Roma barocca:

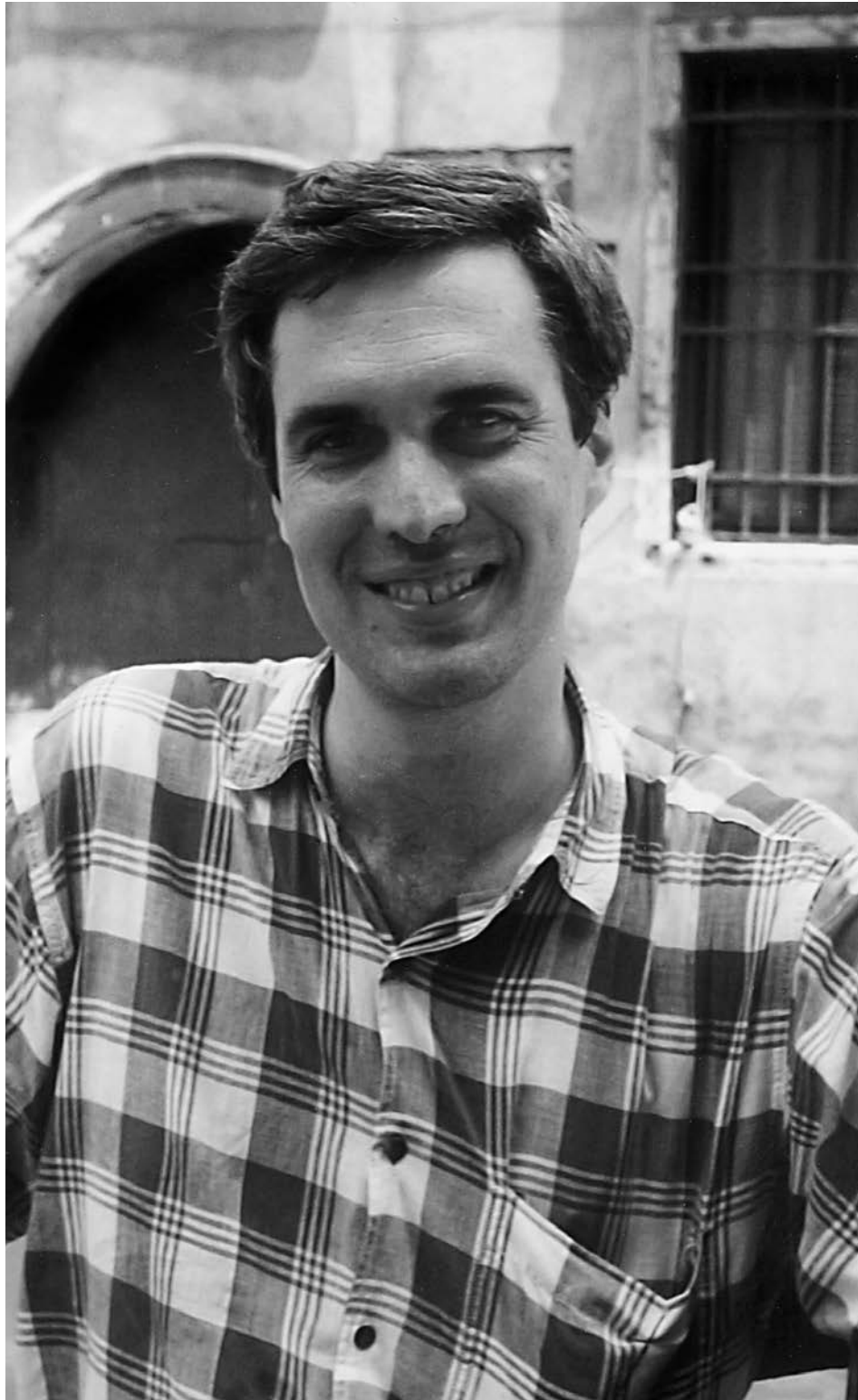
taught from our student days to make attributions – A is by X – we are familiar enough with the concept of the genius alone with his block of marble, or the assistant mechanically executing the designs of his master. But we are ill-equipped to comprehend the procedure of baroque sculptors, and embarrassed by that common phenomenon, the independent artist, himself an established name and personality, working on the designs of a painter, an architect, or a fellow sculptor. Yet while we fail to come to grips with this situation, preferring to pretend that 'our' sculptor was ever and entirely his own master, we impose an alien romantic notion on the art of the past, and cannot hope to understand the baroque period aright.

The alternative is to blot these inconvenient works from our consciousness⁸⁵.

«Scomode», ma utili, le «opere» scultoree del Seicento romano venivano così a rivestire una valenza addirittura esemplare, non solo imponendo di allargare alcune categorie storico-artistiche tradizionali quali quelle di «autografia», «autonomia espressiva» e «stile individuale», e mettendo in discussione le etichette più famigliari (ad iniziare da quella stessa di «barocco»), ma anche perché si offrivano, grazie agli studi della Montagu, come un ottimo banco di prova dove affinare la sensibilità visiva, ragionare al di là delle gabbie concettuali, imparare a leggere la qualità restando concentrati «sul particolare e sul concreto».

p. 12 («nel caso del nostro libro, in teoria molte opere avrebbero dovuto dunque essere riprodotte sotto il nome di più scultori. Si sono invece effettuate delle scelte»), e *passim* sul problema della filologia attributiva e dei suoi strumenti, proprio in relazione agli studi della Montagu.

⁸⁵ J. Montagu, Weil, Mark: *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo. - Pennsylvania State Univ. Press 1976*, in «Burlington Magazine», 118, 1976, pp. 34-35, in part. p. 34.



1. Philip Sohm (Washington, D.C., 1951).

PHILIP SOHM
*Pittoresco. Marco Boschini, his Critics,
and their Critiques of Painterly Brushwork in
Seventeenth and Eighteenth-Century Italy*
1991

Maddalena Spagnolo

1. Premessa

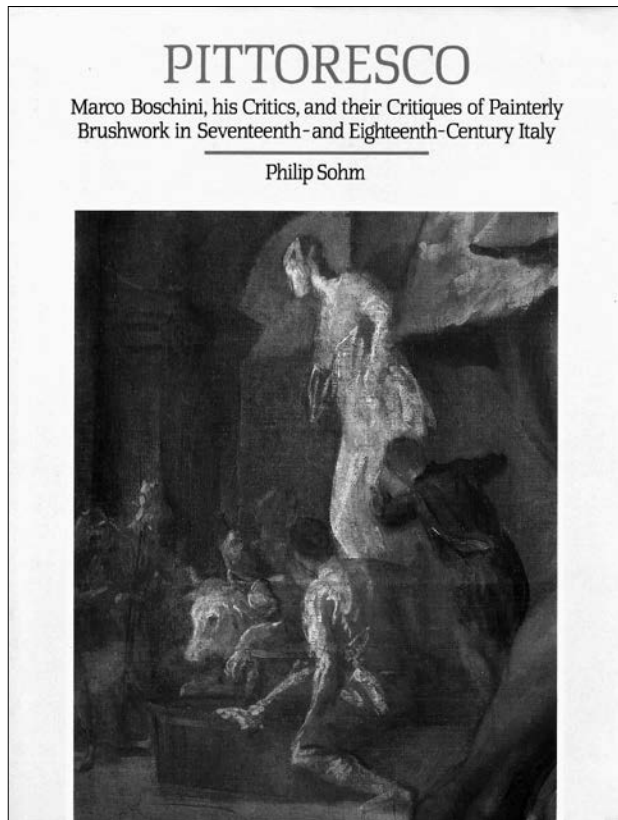
A venticinque anni dalla sua pubblicazione, il libro di Philip Sohm (fig. 1), uscito nel 1991 per la Cambridge University Press, è ormai saldamente affermato nella storiografia internazionale¹, non solo negli studi relativi al Barocco ma anche in quelli dedicati al Cinquecento: in entrambi gli ambiti *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy* si è imposto per aver offerto un modello per indagare le relazioni, a volte conflittuali a volte reciprocamente illuminanti, fra fonti di *Kunstliteratur* e pratica artistica.

Un dialogo non sempre esplicito ma pur tuttavia tangibile lega il libro da un lato alla scuola viennese (il magistero di Julius von Schlosser risuona fra le pagine di *Pittoresco*) e dall'altro alla tradizione del formalismo tedesco (Heinrich Wölfflin è richiamato per il concetto di *malerisch* fin dalla frase di apertura del libro). In anni più recenti, e in contesti più prossimi all'autore, il libro si situa in una cornice di studi anglo-americani di storia dell'arte che è caratterizzata da una rinnovata attenzione alle fonti di letteratura artistica e che conta, fra i più immediati e significativi precedenti, testi quali *Giotto and the Orators* di Michael Baxandall (1971), *Michelangelo and the Language of Art* di David Summers (1981) e *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Diisseldorf Notebook* di Elisabeth Cropper (1984)². Pur con approcci diversi, *Pittoresco* condivide con questi studi una affine predisposizione all'analisi lessicografica delle fonti che accompagna a una rara capacità di far interagire categorie critiche e aspetti più concreti del fare artistico. In questo senso la scelta del concetto di *pittoresco* e la figura del critico e pittore veneziano Marco Boschini (1602-1689), il cui poema aveva già ricevuto un'ottima edizione critica a cura di Anna Pallucchini³, si rivelano un terreno di indagine particolarmente fertile. Come scrive

¹ Il forte interesse suscitato da *Pittoresco* è dimostrato dalle recensioni che lo hanno accolto: B. Boucher, in «Times Literary Supplement», 1992, p. 18; G. Perini, in «The Burlington Magazine», vol. 135, n. 1072, 1992, pp. 451-52; J. Gash, in «British Journal for Eighteenth-Century Studies», 16/2, 1993, p. 276; E. Grasman, in «Simiolus», 21/4, 1992, p. 312-13; P. Humfrey, in «Italian Studies», 48, 1993, p. 128; D. Rosand, in «Renaissance Quarterly», 47/1, 1994, pp. 226-27; M. Bleyl, in «Critica d'arte», 7, Ser. 59, 1996 (1997), 6, p. 14.

² Questi tre libri sono richiamati dallo stesso autore nella *Prefazione*: Ph. Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth- and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge University Press, Cambridge (Uk) 1991, p. xvi. Recentemente P. Burke, *Review of Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style by Michael Baxandall*, in «The Sixteenth Century Journal», 40, 1, 2009, pp. 52-55 (p. 55, nota 5) ha indicato i libri di Summers, Cropper e Sohm qui menzionati fra «the important studies of artistic vocabulary in the sixteenth and seventeenth centuries» ispirati a M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Oxford University Press, Oxford 1972.

³ M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, edizione critica con la *Breve Instruzione* premessa alle *Ricche miniere della pittura veneziana*, a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966, d'ora innanzi citata come *Carta* (per



2. Ph. Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge 1991 (tav. XV).

L'autore, «this book is an etymological study of a word (*pittoresco*) and its relatives (*abbozzato, macchiato, sprezzato, spagazzoni*, etc.). It grew from a larger lexicography project, still in progress, that will catalogue the many terms used in Italian art criticism to differentiate and describe styles of painting and painters»⁴. A sostegno di questa impostazione, di cui oggi, come vedremo, si possono apprezzare i frutti in altri successivi lavori di Sohm, è una solida preparazione che spazia dalla linguistica alla semiologia e che converge verso la convinzione di Leo Spitzer che la storia di una parola, dei suoi significati e della sua etimologia possa assicurare a punto di riferimento per la storia delle idee⁵. Il significato del termine *pittoresco* ne *La Carta del navigar pittoresco. Dialogo Tra un Se-*

nator venezian deletante, e un professor de Pittura, soto nome d'Ecelenza e de Compare compari' in oto venti Con i quali la Nave Veneziana vien condotta in l'alto Mar dela Pitura, come assoluta dominante de quello a confusion de chi non intende el bossolo dela calamita (Venezia, 1660), poema di 5360 quartine, diviso in otto canti, è mutevole. Esso oscilla dal semplice «pittorico» (*pictorial*) riferito a tutto ciò che concerne la pittura (primo capitolo/primo vento), accezione in cui era principalmente impiegato nella letteratura cinquecentesca, a un significato nuovo (*painterly*) che viene gradualmente a definirsi nei capitoli successivi, sovrapponendosi a quello di *macchia* e implicando un riferimento al modo di usare il pennello tipico dell'arte veneziana seicentesca e già di alcuni artisti veneziani del Cinquecento. Il concetto di *painterly style* (o *painterly pittoresco*) è elaborato da Sohm sulla falsariga di quello di «testo scrivibile» di Roland Barthes, in contrapposizione a «testo leggibile», come quel testo in cui il lettore è invitato a creare una sua propria rete di significati ogni volta diversi fino a diventare lui stesso «non più consumatore ma produttore del testo»⁶. Si tratta quindi di un termine da un lato fluido e ricco di sfaccettature semantiche, dall'altro strettamente connesso all'attività del dipingere, al modo di stendere il colore; un termine che Boschini volle porre in evidenza fin dal titolo del suo poema e che permette a Sohm di mantenere quel difficile equilibrio che si viene a creare all'intersezione fra analisi testuale e analisi dell'opera d'arte, rispettando la peculiarità del linguaggio della critica, la sua intrinseca alterità all'immagine, e quella del linguaggio pittorico, inteso invece nella sua materialità, prima ancora che nel suo stile.

Concentrandosi su un autore come Boschini, il cui sguardo sulla pittura è intriso di parzialità, se non addirittura faziosità, il libro di Sohm non ambisce a imporsi quale strumento fondativo per comprendere l'arte Barocca, tuttavia è proprio valorizzando questo particolare punto di vista del critico seicentesco, in contrasto con la tradizione di letteratura artistica a lui precedente e contemporanea, che l'autore riesce ad offrire nuove chiavi di accesso ad alcune questioni centrali nell'epoca barocca: dal ruolo giocato dalla sempre più diffusa pratica della *connoisseurship* e del mercato artistico, alla capacità del linguaggio della critica di render conto di un nuovo rapporto fra arte e spettatore, alla rivalutazione della materialità della pittura e dell'atto manuale che la produce. Nelle pagine che seguono vorrei evidenziare questi ed altri aspetti, piuttosto che i pur significativi risultati raggiunti da Sohm relativamente alla *Carta del navigar pittoresco*: non solo perchè mi pare che questi siano stati già messi in luce e oggi pienamente assimilati negli studi specialistici dedicati al poema veneziano⁷, ma anche perchè ritengo che il valore del libro prescinda, come cercherò di argomentare, dal caso specifico di Boschini e dei suoi scritti.

mantenere lo stile di citazione del testo che ha adottato Sohm). Oltre all'introduzione di A. Pallucchini, fra gli studi più significativi dedicati a Boschini e alla *Carta* pubblicati prima del libro di Sohm si ricordino: N. Ivanoff, *Arte e Critica d'arte nella Venezia del Seicento*, in *Civiltà veneziana nell'età barocca*, Firenze 1959, pp. 187-214; R. Pallucchini, *Marco Boschini e la pittura veneziana del Seicento*, in *Barocco europeo e Barocco veneziano*, a cura di V. Branca, Firenze 1962, pp. 95-136; C. Jannaco, *Marco Boschini e la poetica barocca*, in «Studi secenteschi», III (1962), pp. 91-104; R. Grazia, *Contributi boschimini*, in «Studi secenteschi», XVIII (1977), pp. 207-244; F. Bernabei, *Cultura artistica e critica d'arte. Marco Boschini*, in *Storia della cultura veneta*, 4/1, Vicenza 1983, pp. 549-574.
⁴ Sohm 1991, p. XV.

⁵ L. Spitzer, *Linguistic and Literary History*, New York 1962 (traduzione italiana: *Critica stilistica e storia del linguaggio*, a cura di A. Schiaffini, Bari 1954) e Idem, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, Baltimore 1963 (traduzione italiana: *L'armonia del mondo*, Bologna 1967).

⁶ R. Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino 1973, p. 10.

⁷ Per la valutazione di questi aspetti si veda la recensione di Giovanna Perini, Perini 1992. La fortuna, negli studi specialistici dedicati alla *Carta*, di molte riflessioni presentate in *Pittoresco* si deve anche al saggio (forse in Italia più letto del libro): Ph. Sohm, *La critica d'arte del Seicento: Carlo Ridolfi e Marco Boschini*, in *La pittura nel Veneto. Il Seicento*, tomo II, a cura di M. Lucco, Electa, Milano 2001, pp. 725-756. Su Boschini e la sua impostazione critica si può ora contare su *Marco Boschini. L'Epopea della pittura veneziana nell'Europa barocca*, Atti del Convegno di studi Verona 2014, a cura di E.M. Dal Pozzolo, ZeL, Treviso 2015.

2. Il libro in sintesi

Il libro si compone di cinque capitoli, preceduti da una corposa introduzione (ventiquattro pagine) tesa a inquadrare metodologicamente il lavoro.

Un primo capitolo è dedicato alla *Reception of painterly brushwork, 1550-1660: an introduction to recurring themes*. Sohm traccia il *background* cinquecentesco, basandosi per lo più su un'analisi delle fonti utili a contestualizzare le premesse di letteratura artistica sulle quali (o meglio a dispetto delle quali) si affermerà il concetto di *pittoresco* nel XVII secolo per arrivare infine a Boschini.

Un secondo capitolo si occupa del rapporto fra *painterly brushwork* e *connoisseurship*. Le fonti analizzate sono per lo più seicentesche e l'indagine dimostra come l'affermarsi del concetto critico di «pennellata» sia in stretta relazione con le nuove esigenze del mercato e del collezionismo seicenteschi, quindi con il fiorire di un nuovo e più eterogeneo pubblico di *intendenti, diletstanti, amatori* (termini che – come accade in molti altri casi nel corso del libro – sono analizzati nella loro storia etimologica e nei diversi contesti letterari originari in cui sono stati utilizzati).

Un capitolo centrale, il più lungo (sessantuno pagine) e per così dire il cuore del libro, è dedicato a Boschini, alla *Carta* e al concetto di *the painterly pittoresco*. A conclusione del quale l'autore fornisce un utile glossario dei termini nuovi o più caratteristici impiegati da Boschini.

Segue un capitolo ancora basato su fonti seicentesche (Giovan Pietro Bellori, Carlo Cesare Malvasia, Filippo Baldinucci, Luigi Scaramuccia, Giovan Battista Passeri) relative alla non sempre facile ricezione di Boschini e del *pittoresco*.

Un ultimo capitolo sconfinava nel diciottesimo secolo (Scipione Maffei, Lione Pascoli, Giacomo Baruffaldi, Anton Maria Zanetti) e indaga la reazione critica al concetto di *pittoresco* e «*painterly brushwork*», reazione che si intreccia con la condanna del Barocco e/o degli epigoni del Barocco.

Chiude il volume un breve ma denso epilogo che tocca alcuni momenti del dibattito novecentesco: da Wölfflin a Erwin Panofsky, Denis Mahon, Charles Dempsey e Cropper. Si torna quindi a un *Leitmotiven* del libro: la (presunta) cesura fra teoria e produzione artistica.

3. Temi e questioni

3.1. Pittoresco fra pratica e critica d'arte

A differenza degli altri libri che sono stati scelti per questo seminario, e a dispetto del suo stesso titolo, questo volume non è interamente dedicato all'arte seicentesca o primo settecentesca. È sufficiente un rapido sguardo alle immagini che corredano il volume – su settantasei fotografie appena un terzo sono di opere seicentesche o primo settecentesche – per rendersi conto che Sohm dedichi una parte consistente del suo lavoro all'arte (e alla letteratura artistica) del XVI secolo. Si tratta di una scelta che risponde alla volontà non solo di far risaltare le novità della critica di Boschini rispetto alla tradizione di *Kunstliteratur* a lui precedente, ma anche di rispettare la passione del critico veneziano per i protagonisti aurei del Cinquecento veneziano: lo stesso concetto di *pittoresco* è infatti elaborato da Boschini tanto o forse perfino più riguardo a questi ultimi artisti che ai pittori seicenteschi.

Avvicinandosi alla *Kunstliteratur* cinquecentesca da un'angolazione particolare, quella offerta dal concetto guida del suo libro, Sohm riesce a gettare uno sguardo nuovo su molte fonti, ivi incluse le *Vite* di Giorgio Vasari. Una capillare indagine sulla letteratura del XVI secolo, sempre condotta con una fine sensibilità alle questioni terminologiche (che lo stesso autore aveva già manifestato in studi precedenti e che svilupperà poi in studi successivi⁸), rivela la presenza di una ora latente ora esplicita svalutazione degli aspetti più materiali della pittura, fra cui anche la pennellata e le tracce del pennello visibili nei dipinti. La questione, analizzata nei testi di letteratura artistica italiana, viene subito agganciata a una disamina della pratica stessa della pittura, passando dalla pagina stampata alla superficie dei dipinti: la maggior parte degli artisti cinquecenteschi, assecondando una tradizione già quattrocentesca, avrebbe cercato di nascondere i segni che testimoniavano l'atto fisico del dipingere e i materiali della pittura (i pigmenti, la tela e la sua preparazione) in una superficie polita, liscia o, come si legge in alcune fonti posteriori, «leccata». Le ragioni sottese a questa scelta sono molteplici: dall'ambizione a nobilitare la pittura come arte liberale, che implicava la volontà a nascondere – nella pratica come nella critica – gli aspetti più fisici e materiali, a esigenze di decoro classicista (*ars est celare artem*), all'aspirazione a una composizione ordinata e non confusa quindi più leggibile e facilmente inquadrabile in categorie di giudizio normative. Leggendo oggi le ricche pagine di Sohm dedicate a questa tensione fra manualità e nobilitazione dell'arte, non si può fare a meno di osservare come le intuizioni a cui egli era giunto, lavorando sul particolare concetto di *pittoresco*, si sarebbero rivelate dense di implicazioni sviluppate più tardi da lui come da altri studiosi. Si pensi solo all'articolo seminale pubblicato su *RES* nel 1999 dal titolo eloquente *Maniera and the absent hand. Avoiding the etymology of style* in cui Sohm imbastisce intorno al concetto di «Maniera» una fittissima rete di riferimenti testuali che spaziano dal Cinquecento alla fine del Seicento per seguire il complesso fenomeno per cui «many Renaissance and Baroque artists and theorists felt ambivalent about the supposedly menial tasks of manual production [...] they tried to move art away from *techne* toward *metatechne*, out of the painter's studio and into the humanist's study»⁹.

Il caso di Boschini, il suo sguardo costantemente rivolto indietro alla gloriosa pittura veneziana del Cinquecento, intesa come riferimento fondamentale per comprendere la pittura a lui coeva, permette a Sohm di mettere a fuoco quella stretta relazione che a Venezia legava pittura cinquecentesca e seicentesca in nome di una comune propensione alla *macchia*. A lungo incompresa dalla tradizione critica forestiera – «La machia veneziana è sì importante/ Che la fa zavariar i forestieri» – questa peculiarità dell'arte veneta si era poi imposta a partire dall'inizio del XVII secolo come elemento fondante per la formazione del linguaggio barocco a Roma, grazie alla fortuna di alcuni importanti dipinti veneziani

⁸ Fra gli studi precedenti si veda: Ph. Sohm, *Affectation and 'sprezzatura' in 16th- and early 17th-century Italian painting, prosody and music*, in *Kunst, Musik, Schauspiel*, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4-10 settembre 1983, a cura di H. Fillitz e M. Pippal, Böhlau, Wien 1985, pp. 23-40. Fra gli studi successivi a *Pittoresco* si veda fra gli articoli almeno Ph. Sohm, *Maniera and the absent hand: avoiding the etymology of style*, in «Res», 36, 1999, pp. 100-124 e i due libri Ph. Sohm, *Style in the art theory of early modern Italy*, Cambridge Univ. Press, Cambridge (Uk) 2001 e Ph. Sohm, *The artist grows old: the aging of art and artists in Italy; 1500-1800*, Yale Univ. Press, New Haven 2007.

⁹ Sohm 1999, p. 100.

del Cinquecento e all'affermarsi di un movimento stilistico filovenetiano, pur senza trovare subito un adeguato riconoscimento nella letteratura artistica.

È infatti già nelle opere di Tintoretto e Schiavone prodotte a partire dagli anni quaranta del Cinquecento, in quelle di Tiziano dagli anni cinquanta e in quelle di Bassano a partire dal 1560 circa che si può ravvisare una presa di distanza dalla tradizione di pittura «ben finita» e «ritoccata», per dirla con Giovan Battista Armenini, grazie alla capacità di accogliere come tratti stilistici le macchie, le figure abbozzate e perfino i segni del pennello sulla tela che dalla coeva letteratura artistica erano criticati o accettati solo se appartenevano a una fase preliminare, di studio per l'opera finita, oppure se riguardavano parti dell'opera che era previsto fossero viste da lontano¹⁰.

Nel Cinquecento e nei primi decenni del Seicento, sono ancora poche le voci che riescono a prescindere da questo modo di giudicare i dipinti (e gli affreschi), perchè il linguaggio della critica d'arte a disposizione era per sua stessa natura ripetitivo, basato sulla retorica classica e su ben consolidati *topoi* letterari. Individuare con estrema lucidità questo scarto fra letteratura e produzione artistica è uno dei risultati più felici dell'analisi condotta su questi due binari dall'autore, incrociando e verificando l'una con l'altra testimonianze di ciascun ambito: qui, come nella parte dedicata ai testi seicenteschi, Sohm riesce a non cadere nella facile equazione che tende a leggere i trattati d'arte come riflesso della situazione artistica contemporanea. È un rischio che conosce bene ogni studioso che lavori sulla *Kunstliteratur* della prima età moderna e rispetto al quale metteva giustamente in guardia Giovanni Previtali già nel 1962 nella sua recensione ai *Trattati d'arte fra Manierismo e Controriforma* di Paola Barocchi: «Della libertà del mondo degli artisti non troviamo quindi, nelle opere letterarie, che dei pallidi riflessi filtrati attraverso tutte le convenzioni; la trattatistica si aggiorna faticosamente sullo sviluppo dell'arte»¹¹.

Alle radici di questa aporia Sohm trova che alla mancanza di criteri e addirittura di termini critici in grado di dar conto degli aspetti pittoreschi della pittura contribuì anche la poca familiarità in Toscana, e più in genere fuori da Venezia, con dipinti «non politici»: ciò rendeva difficile, prima ancora che descrivere e apprezzare, decifrare quelle che dovevano apparire niente più che forme caotiche o segni insignificanti se letti con schemi precostituiti di interpretazione. Su questa questione, che affronta un problema cruciale del rapporto fra parole e immagini, evidenziando l'inadeguatezza del linguaggio di aderire allo stile artistico e il condizionamento che le categorie critiche a disposizione possono avere nel descrivere ma anche nel permettere di vedere alcuni piuttosto che altri aspetti formali di un'opera d'arte, Sohm fa tesoro delle riflessioni da un lato di Baxandall dall'altro di Ernst Gombrich¹².

Per un pieno apprezzamento del *painterly pittoresco* era quindi necessario un cambiamen-

to radicale, pari a quello che avvenne quando Galileo Galilei riuscì a dare una nuova lettura delle macchie solari, rimaste fino a quel momento incomprese. Con Boschini questo cambiamento si attuò grazie alla capacità del critico-pittore di guardare alle opere d'arte senza i pregiudizi che avevano caratterizzato la letteratura artistica a lui precedente. Il suo sguardo era capace di cogliere il valore delle «pennellate vigorose», di leggere le «macchie» non come difetti («Oh machie senza machia, splendori!») o come risultato della fretta del «lavoro di pratica», ma come segni intenzionali, sigle espressive dell'artista: questi codici visivi – intesi come «the artist's gesture» – erano tanto eloquenti per lui quanto oscuri ai critici che lo avevano preceduto, i cosiddetti «babuini». Con questo epiteto sono additati nella *Carta del navegar pittoresco* sia Giorgio Vasari che Federico Zuccari, non solo per la svalutazione che avevano dato dell'arte veneta, ma anche perchè pittori che, vestendo l'abito di scrittori, avevano rinnegato la specificità della propria professione: «Cusi el gran Tentoreto, encora elo,/ Inventè niove forme in l'atizar,/ Ombre, lumi, riflessi in destacar/ Che Pitura è obligada al so penelo.// Ma quei tuti è carateri latini,/ Che chi no xe dotori no li intende,/ E per questo i balordi i lo repretende;/ Ma i xe da compatir, sti babuini.// La fazza conto che 'l gran Tentoreto/ Andè dove non serve Tramontana,/ A trovar niovi Mondi ala lontana,/ Come fece el Colombo, inzegno eieto,// Contra l'opinion de molti e molti,/ Che no laudava i so pensieri audaci»¹³.

Le macchie, le figure abbozzate, le pennellate libere, perfino i segni delle dita lasciati sulla tela, i cosiddetti *sfregazzoni*, assurgevano nella critica di Boschini a momenti rivelatori, a testimonianze di elevata creatività capaci di instaurare un dialogo con l'osservatore che coinvolgeva i sensi prima che l'intelletto.

3.2 *Fra connoisseurship e gusto*

La figura poliedrica di Boschini, critico, pittore, intagliatore, agente d'arte, «mercante di perle false e conterie di vetro», offre il destro all'autore per mettere in evidenza come il nuovo approccio al fatto artistico proposto nella *Carta del navegar pittoresco* (sorta di manuale per educare la nuova figura del *connoisseur*) sia strettamente connesso alla diffusione, a partire dal primo Seicento, del mercato dell'arte e della connessa pratica della *connoisseurship*. Per quanto nel pieno XVII secolo un solido filone di teoria dell'arte classicista prediligesse un'identificazione dello stile con l'invenzione e non con il modo di usare il pennello, conoscitori come Giulio Mancini, dovendosi confrontare con la pratica dell'attribuzionismo, erano già giunti ad individuare nelle «pennellate» i segni più inimitabili di ciascun maestro, così come nelle parti di un dipinto fatte con «risoluzione», ovvero *prestezza*, la cifra ultima dello stile di un artista o di una scuola.

Esigenze di collezionismo e di mercato connesse alla fortuna goduta dagli *Old Masters* del primo Cinquecento e all'affermarsi del nuovo concetto di *scuola artistica* resero fondamentale, all'apertura del XVII secolo, la capacità di valutare i dipinti in base a una corretta attribuzione e stimolarono quindi la ricerca di un metodo per riconoscere la maniera, ossia la mano degli artisti: ciò aprì la strada da un lato alla rivalutazione degli aspetti materiali dell'opera d'arte dall'altro alla rivendicazione del gusto in contrapposizione al

¹⁰ Su questo aspetto della distanza necessaria per apprezzare un'opera secondo le fonti cinque e seicentesche Grasman 1992, p. 314 dissente con le osservazioni di Sohm.

¹¹ G. Previtali, *Recensione a Paola Barocchi, Trattati d'arte fra Manierismo e Controriforma*, in «Paragone. Arte», 1962, 151, pp. 74-82.

¹² Baxandall 1972 e Baxandall 1981 (ma sarebbe interessante anche un confronto con un successivo lavoro di M. Baxandall, *Words for Pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, Yale University Press, New Haven-London 2003, in particolare il primo capitolo); E. Gombrich, *Art and Illusion, A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, London 1960.

¹³ *Carta*, p. 247.

giudizio. Su quest'ultimo aspetto, che riveste una posizione di rilievo in *Pittoresco*, vorrei osservare che le acute riflessioni di Robert Klein avrebbero potuto offrire spunti preziosi, non ultimo perchè sostenute da una sottile sensibilità per l'etimologia e i cambiamenti di significato dei termini di *gusto* e *giudizio* che ben si sarebbe accordata con l'impostazione di Sohm¹⁴.

La forte inclinazione stilistica, da pittore e da conoscitore, prima che da teorico, distanzia Boschini da molti scrittori d'arte a lui precedenti o coevi. Pur essendo il suo poema intriso di municipalismo e incline a promuovere pittori a lui vicini (per ragioni di amicizia o di opportunismo)¹⁵, fino a sconfinare in talora ingenua prese di posizione, il suo acuto senso dello stile gli permette di accogliere fra i grandi artisti pittoreschi anche figure come Giuseppe Salviati, Pietro Ricchi, Johann Liss, Bernardo Strozzi (veneziani di adozione), e perfino Pietro da Cortona, Velazquez e Rubens. Ed è soprattutto sul fronte della ricezione che Sohm riesce a mettere in luce come la terminologia di Boschini, le ricche metafore e le vivaci analogie che costellano il suo poema, riescano a spostare l'accento sul versante del gusto piuttosto che del giudizio, assecondando un modo di guardare alle opere più consoni ai dilettanti e ai conoscitori che ai teorici d'arte. La *prestezza*, la *resoluzion*, lo stile *macchiato*, i colpi *franchi* di pennello, perfino gli *sfregazzi delle dita* danno, secondo Boschini, un «saor» alla pittura che «incita l'apetito ala curiosità»; il fascino dei «dipinti pittoreschi» li rende paragonabili alle spezie, alla pasta di marzapane, al *pan bufeto*, ai suoni della musica.

L'insistito richiamo ai sensi – *sapore* (in luogo di *gusto*), appetito, spezie, marzapane, condimenti, gemme preziose, suoni, melodie ecc. – tradisce l'intenzione a rivalutare quegli aspetti sensoriali nel rapporto fra opera d'arte e spettatore che erano stati trascurati o sottostimati nella trattatistica precedente a favore di un giudizio discorsivo basato su categorie aristoteliche. Boschini si scaglia quindi contro i «Satrapi in la sedia della rigidezza» impegnati a «formarme processo davanti al Tribunal [...] della Dea Pittura», cercando di estromettere il modello aristotelico dal campo della critica d'arte: si può ben capire la pittura «senza tanti Aristotili e Demosteni. Perchè la Pittura non è come le altre Virtù, che per via de libri se posa adottrinarsi, ne adotorarsi», non è necessario «far il Filosofo, l'Astrologo» né il «pedante» ma al contrario è necessario entrare in rapporto diretto con lo splendore dei colori, con il *furor pittoresco*, i bagliori improvvisi degli *spagazzi*, le *machie artificiose*, lasciarsi trascinare nella vertigine e nell'euforia della pittura. Questa, se dotata di qualità pittoresche, riuscirà da sola a guidare lo spettatore ostruendogli le facoltà cognitive, confondendolo, e risvegliandone i sensi. Una distanza ancor più marcata si avverte fra Boschini e la linea classicista della teoria artistica seicentesca qualora si leggano le sue riserve sullo studio dell'Antico e più in generale sulla statuaria. Su questo aspetto Sohm si sofferma nel contesto del confronto fra Boschini e Giovan Pietro Bellori, da un lato, e Carlo Cesare Malvasia dall'altro. È però forse utile spendere qualche parola in più su que-

sto tema che avvicina Boschini non solo al critico bolognese ma a pittori come Francesco Albani e Peter Paul Rubens.

Lo studio delle statue antiche appariva come fuorviante e limitante agli occhi di Boschini – «Le statue al fin son statue, e la durezza/ Par che nel disegnarle ancor s'apprende»¹⁶ – tanto che Giovanna Perini ha suggerito che il concetto di *statuino* impiegato da Malvasia sia stato anche ispirato dalle considerazioni di Boschini¹⁷. Altrove, nelle *Ricche miniere*, Boschini circoscrive il ruolo dello studio della scultura per affermare la superiorità della pittura: «E questo è un capo che distingue con carattere di superiorità il Pittore dallo Statuario: poiché lo Statuario può a suo bell'agio valersi delle misure, ed il Pittore forma senza forma, anzi con forma difforme la vera formalità in apparenza; ricercando così l'Arte Pittoresca», quindi soffermandosi sulle difficoltà dell'arte: «poiché sono ben difficili gli scorci [...] ma di maggior difficoltà sono poi il formar scorzi nell'aria; mentre per l'aria non si possono far volar le statue». Il passo si può leggere accanto ad alcuni versi della *Carta del navigar pittoresco* in cui Boschini pone al primo posto fra le principali difficoltà della pittura il saper comporre «figure in agiere» in quanto richiedono un tipo di speculazione fantastica che non si appoggia all'imitazione della natura (né delle statue): «Quatro difficoltà xe in la Pitura/ [...] Prima, el formar in agiere figure/ L'è un capo principal difficultoso,/ Azion solo da Mistro valoroso/ Chè se stenta a conzar tal positure/ Perchè ghe vuoi de bele stratageme/ A far modeli: e fermar naturali;/ No l'è la strada drete per i pali:/ Testa ghe vuol, come el giudizio insieme»¹⁸.

La valorizzazione della difficoltà degli scorci e del dipingere le figure in volo rivela ancora una volta il punto di vista di un pittore, di qualcuno che sa quanto arduo sia misurarsi con tali problemi, non a caso Boschini esprime il proprio entusiasmo per gli affreschi della cupola del Duomo di Parma, attestando la grande fortuna barocca dell'illusionismo correggesco. Più in generale, il tema delle «difficoltà dell'arte» rappresentava da tempo uno dei *topoi* del paragone fra pittura e scultura ed era un campo di prova in cui gli artisti dimostravano la propria bravura a dispetto della capacità dei non artisti di apprezzare siffatti aspetti dell'arte¹⁹. Solo chi praticava il mestiere, infatti, sapeva quanto fosse difficile affrontare determinati problemi tecnici e stilistici ed escogitare soluzioni per superarli: fin dalla tradizione di letteratura artistica antica si riconosceva agli artisti la prerogativa di cogliere il valore di questi aspetti dell'arte; aneddoti pliniani come quello della *linea summae tenuitatis* o quello di Protogene che, per dipingere un'opera in cui esibire «quod difficillimum erat», aveva risolto il problema di raffigurare la bava di un cane ansimante gettando la spugna sul dipinto, dovevano risuonare nelle botteghe degli artisti fra XVI e XVII secolo. Per questo, per la capacità di mettere in gioco il tema della legittimità del

¹⁶ *Carta*, p. 126.

¹⁷ G. Perini, *Il lessico tecnico del Malvasia*, in *Convegno nazionale sui lessici tecnici del Sei e Settecento*, a cura di G. Cantini Guidotti, Firenze 1981, pp. 219-253, in particolare pp. 227-232; sul concetto di *statuino* si veda ora L. Pericolo, *Statuino: An Undercurrent of Anticlassicism in Italian Baroque Art Theory*, in «Art History» 38, 5, 2015, pp. 862-889 e un recente intervento ancora di G. Perini, *Tra scultura e pittura: l'invenzione critica del termine «statuino»*, presentato al convegno *Le parole del marmo. Lessico diacronico della scultura e saperi tecnici tra passato e presente*, tenutosi alla Scuola Normale di Pisa nell'ottobre 2016, a cura di M. Collareta, M. Ferretti, C.M. Sicca, S. Maffei, i cui atti non sono ancora stati pubblicati.

¹⁸ *Carta*, p. 159.

¹⁹ Su questo tema mi permetto di rimandare a M. Spagnolo, *Vasari e le difficoltà dell'arte*, in *Percorsi vasariani fra le arti e le lettere*, Atti del Convegno Arezzo 2004, a cura di M. Spagnolo e P. Torriti, Le Balze, Siena 2004, pp. 89-104.

¹⁴ R. Klein, *Giudizio e gusto nella teoria dell'arte del Cinquecento*, in «Rinascimento», XII, 1961, pp. 105-116. Ripubblicato in R. Klein, *La forma e l'intelligibile. Scritti sul Rinascimento e l'arte moderna*, Einaudi, Torino 1975, pp. 373-386.

¹⁵ Su questo aspetto recentemente si è soffermata Linda Borean, «Per dover far moderna Galaria». Marco Boschini e gli artisti del suo tempo, in *Marco Boschini* 2014, pp. 191-203.

giudizio sull'arte da parte di non artisti e per l'assunto che le difficoltà si risolvessero, come attesta Plinio e sulla sua scorta tante fonti cinque e seicentesche, con la «facilità» e la «prestezza» (nel caso di Protogene proprio creando una macchia sul dipinto), questo tema avrebbe forse meritato maggior spazio nel libro di Sohm.

Per quanto riguarda la questione delle riserve di Boschini sulla scultura antica e moderna, questione che non è oggetto di specifica attenzione nel libro di Sohm esulando dal suo campo di indagine, mi pare interessante rilevare come uno dei filoni della fortuna di *Pittoresco*, negli studi dedicati al Sei e Settecento, sia rappresentato dalla trasposizione, nell'ambito di ricerche dedicate alla scultura, se non proprio del concetto di *pittoresco* dei molti concetti che grazie a Sohm siamo oggi in grado di ricondurre ad esso. Ad esempio nel catalogo della mostra tenutasi al Victoria and Albert Museum nel 2000, *Figured in marble: the making and viewing of eighteenth-century sculpture*, curata da Malcolm Baker, o nello studio pubblicato nel 2012 di Jan Joris Van Gastel, *Il marmo spirante: sculpture and experience in seventeenth-century Rome*²⁰. Più recentemente si ritrovano frequenti richiami al libro di Sohm in alcuni studi dedicati a Gian Lorenzo Bernini²¹. Ad esempio nel volume *A transitory star: The Late Bernini and His Reception*, pubblicato nel 2014, in particolare nel saggio di Claudia Lehmann, *Bernini's macchia*²² o nella recente raccolta di saggi curata da Evonne Levy e da Carolina Mangone, *Material Bernini*,²³ in cui *Pittoresco* è più volte citato nel saggio di Steven Ostrow per inquadrare il tema dei bozzetti di Bernini e rappresenta un paradigma cruciale per il contributo di Mangone *Bernini* scultore pittoresco.

Accomuna queste ricerche non solo un interesse per i concetti di bozzetto e non finito e una inclinazione a leggere in parallelo fenomeni pittorici e scultorei ma anche una rinnovata attenzione agli aspetti materiali della scultura che trova nel libro di Sohm una stimolante cornice concettuale di riferimento. Un'altra strada della fortuna di *Pittoresco* potrebbe affermarsi negli studi dedicati al rapporto degli artisti rinascimentali e barocchi con l'antico. L'interesse verso questo libro da parte da un lato di specialisti di Gian Lorenzo Bernini e dall'altro da studiosi che si sono occupati del concetto di "non finito"²⁴ potrebbe infatti dischiudere una via in tal senso, suggerendo di indagare l'apprezzamento per l'aspetto frammentario o per la specifica materialità delle sculture antiche, un tema con cui mi sono confrontata per contestualizzare l'elevata stima di Bernini per il gruppo mutilo di *Pasquino*²⁵.

²⁰ M. Baker, *Figured in marble: the making and viewing of eighteenth-century sculpture*, (catalogo della mostra, V&A London 2000), London, 2000.

²¹ Si può osservare che un'apertura delle riflessioni sul concetto di pittoresco verso Bernini era già avvenuta ad opera dello stesso Sohm in Ph. Sohm, *Baroque Piles and Other Decompositions*, in *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, a cura di P. Taylor e F. Quiviger, The Warburg Institute - Nino Aragno Editore, London - Torino 2000, pp. 58-90.

²² C. Lehmann, *Bernini's macchia*, in *A transitory star: The Late Bernini and His Reception*, a cura di C. Lehmann e Karen J. Lloyd, De Gruyter, Berlin 2015, pp. 95-117.

²³ S. Ostrow, *Bernini Bozzetti and the Trope of Fire*, in *Material Bernini*, a cura di E. Levy e C. Mangone, Routledge, London-New York 2016, pp. 147-168 e C. Mangone, *Bernini scultore pittoresco*, in *Ibidem*, pp. 69-104.

²⁴ Si veda ad esempio A. Bayer, *Renaissance Views of the Unfinished*, in *Unfinished: Thoughts Left Visible*, a cura di K. Baum, A. Bayer, S. Wagstaff, (catalogo della mostra Metropolitan Museum, New York 2016), Yale Uni. Press, New Haven-London 2016, pp. 18-29.

²⁵ Ho esposto queste riflessioni in un contributo *Le metamorfosi di Pasquino: effimero, infamia e artificio nella fortuna seicentesca del gruppo di Parione* esposto all'International conference: *Society and Culture in the Baroque Period* organizzata da ENBaCH, all'Università La Sapienza di Roma. Il testo è ora in corso di stampa.

3.3. «E acordemo al penel la nostra rima»²⁶

Lo 'sguardo nuovo' di Boschini aveva bisogno di un linguaggio nuovo che il critico trovò nel dialetto veneziano, contrapposto al parlar toscano non solo nel vocabolario ma nel suono, ricco di vocali, che unito allo «stil fiorito» di ascendenza marinista, ornato di metafore e neologismi, riusciva a mettere in discussione gli schemi precostituiti che avevano fino ad allora condizionato il modo di giudicare quegli aspetti dell'arte che stavano a cuore al veneziano.

Definendo il suo libro come un «abozo de pura pratica», Boschini lanciava una sfida ai pregiudizi accademici che avevano svalutato il *painterly pittoresco*: da un lato alludendo con il termine «abozo» alla sua volontà di scrivere con uno stile aderente a quello delle opere pittoresche, dall'altro mettendo in evidenza, con il richiamo alla pratica, la sua professione di pittore prima che di scrittore. La rivendicazione degli aspetti manuali della pittura si riflette quindi nella scelta di scrivere in dialetto, ricorrendo a una serie di neologismi o di termini di bottega alcuni dei quali vengono per la prima volta accolti in una pagina stampata (utilissimo al proposito il glossario incluso da Sohm nel terzo capitolo). Tuttavia sarebbe sbagliato non vedere come dietro i versi della *Carta del navegar pittoresco* riecheggino uno stile letterario ben preciso e codificato che affonda le sue radici nella tradizione poetica inaugurata da Giovan Battista Marino. Il posto di Boschini in questa tradizione è analizzato da Sohm attraverso un ampio ventaglio di confronti testuali che ne evidenziano convergenze e scarti, in maniera più approfondita, di quanto non fosse stato fatto prima di allora²⁷.

Se i debiti o le affinità con la poesia di ascendenza marinista sono indubbiamente importanti da rilevare, ancor più lo è comprendere il nesso profondo che sussiste fra l'aspirazione di Boschini a rivalutare gli aspetti sensoriali della pittura e la scelta di scrivere in versi anziché in prosa. Infatti, una critica d'arte basata sul gusto piuttosto che sul giudizio normativo trova nella licenza creativa della poesia la più consona e felice espressione: la poesia evoca, allude, può lasciare indefinito e aperto all'interpretazione ciò che la prosa tende a ordinare logicamente, esattamente come la macchia, l'abbozzo, la pennellata apparentemente fine a se stessa instaurano con l'osservatore un rapporto fluido, suscettibile di infinite letture. In questo senso la poesia riesce a suggerire uno spazio nuovo per la critica d'arte, liberandola dalla necessità di argomentazione razionale e permettendo quindi una più sentita adesione al linguaggio delle immagini, nell'illusione di ridurre quella incolmabile distanza che separa i due ambiti della scrittura e della pittura. Tuttavia, se da un lato la poesia si offre a Boschini come uno strumento eccezionalmente ricco e versatile per eludere le categorie di giudizio su cui si basava la critica d'arte dominante, è questo stesso strumento a impedire che il suo nuovo approccio al fatto artistico si affermi come metodo storico critico, non essendo articolato secondo un sistema di principi razionalmente codificabili.

L'importanza che gioca la poesia nella nuova critica d'arte boschiniana e la capacità che ha di aderire agli aspetti pittoreschi della pittura barocca è questione non sempre apprezzata negli

²⁶ *Carta*, p. 65.

²⁷ Grasman 1992, p. 313.

studi anglo americani e tedeschi che sono stati prodotti sulla scorta del libro di Sohm. Ciò si deve anche al fatto che se da un lato *Pittoresco* ha avuto ed ha il merito di offrire moltissime – e per lo più corrette – traduzioni di passi della *Carta* (testo la cui comprensione non è sempre immediata neppure per un lettore italiano) rendendoli facilmente accessibili agli studiosi stranieri, dall'altro lato i passi di Boschini tradotti sono naturalmente parafrasati, passano dal dialetto veneziano del Seicento all'inglese di oggi, dalla poesia alla prosa, perdendo quindi la metrica, le rime, le allitterazioni vale a dire tutto quell'insieme di ricchissime e brillanti figure retoriche che concorrono a restituire una traduzione verbale degli effetti del *painterly pittoresco*. Il pericolo è insomma che rendendo più semplice la comprensione della *Carta* boschiniana si perda quello che era un valore fondante dell'estetica del suo autore.

Lo stile di scrittura di Boschini era infatti funzionale, nelle sue audacie retoriche, nei neologismi, nelle metafore fantasiose, nell'uso frequente di anfore e allitterazioni, nel suo giocare con i suoni delle parole, nelle arguzie, e nei concetti spiritosi, non solo a restituire verbalmente un equivalente della ricerca pittoresca ma anche a disorientare il lettore – (così come le *macchie artificiose* disorientavano lo spettatore rispetto alla diligenza con cui erano finite le opere di segno opposto) – favorendo un nuovo modo di entrare in rapporto con l'opera d'arte. Non a caso questo stesso stile all'orecchio di un critico come Bellori suonava come un linguaggio «cantato e distorto», perché tale voleva essere al fine di scardinare, di *distorcere* il metodo che una lunga e consolidata tradizione di storiografia artistica aveva elaborato per giudicare l'arte.

3.4. Fortuna della Carta/fortuna del concetto di pittoresco

La ricezione della *Carta del navigar pittoresco*, e più in generale di Boschini, è un tema che Sohm indaga da vari punti vista negli ultimi due capitoli. Le critiche al poema si appuntano spesso sull'uso del dialetto e sullo stile di scrittura, visto come artificioso e ridondante; ma, avendo dimostrato come questo stile sia parte fondante di un nuovo approccio storico-critico, la condanna dello stile di Boschini cela in realtà la condanna del contenuto del suo libro e degli assunti di fondo del suo pensiero. Opportunamente Sohm inquadra il fenomeno non solo in una cornice di letteratura artistica ma anche all'interno della più generale reazione allo stile marinista sorta fra Sei e Settecento, soffermandosi su fonti ben note e su altre meno frequentate, come un passaggio dalle *Rivolte del Parnaso* (Messina, 1641) di Scipione Errico in cui l'insistito impiego di metafore tipico di quello stile veniva paragonato a «girandole di liquide perle e di liquefatti argenti», quasi anticipando la più tarda derivazione del termine «barocco» dalle *perles barocques*.

Il posto di Boschini nella letteratura artistica seicentesca resta problematico: seppure sia evidente che il concetto di *pittoresco* propugnato dai suoi scritti abbia un'eco in molti testi successivi, Sohm nota come gli aspetti più sovversivi della critica del veneziano vengano più spesso elusi che accolti o sviluppati negli scrittori successivi. Fra le eccezioni Sohm analizza il caso di Filippo Baldinucci che fa proprio il concetto di *pittoresco*, pur senza tutte le implicazioni che gli aveva attribuito Boschini. Quel concetto sembra infatti esser stato congeniale a comprendere una varietà di opere d'arte, fra cui alcuni disegni di Rembrandt, che Baldinucci doveva attribuire in veste di conoscitore per Leopoldo de' Medici, fra cui disegni di Rembrandt, ma rimane dubbio se il critico toscano fosse incline ad accettarne gli assunti più profondi nel proprio sistema di giudizio sull'arte. In altri casi il concetto

è riproposto ma circoscritto ad alcuni specifici aspetti della pittura, come farà Giovan Battista Passeri che impiegherà il termine *pittoresco* in relazione agli effetti luministici tipici della pittura barocca, ma non in relazione alla pittura di *macchia*. Tendenzialmente il concetto di *pittoresco* come *painterly brushwork* sarà gradualmente svalutato e assorbito nei più neutrali e rassicuranti concetti di *chiaroscuro* e *composizione*.

Nel Settecento la condanna dell'arte barocca travolgerà naturalmente anche la figura di Boschini, basti qui citare il giudizio *tranchant* di Luigi Lanzi in cui si intrecciano critica dello stile di scrittura e dei contenuti della *Carta del navigar pittoresco* a cominciare proprio dal titolo dell'opera: «così dal titolo surriferito ogni lettore può congetturare che tutto il libro del Boschini è scritto nel più carico stil del Seicento: verbosità inconcludente, allegorie strane, allusioni fredde, concetti frivoli sopra ogni nome».

È stato osservato come quest'ultimo capitolo del libro non dia un quadro della letteratura artistica settecentesca *iuxta propria principia*, quanto invece filtrato dall'estetica boschiniana se non dallo stesso, troppo circoscritto, concetto di *pittoresco*: «For Sohm to limit his attention to eighteenth-century discussions of seventeenth and eighteenth-century painting on the basis of their use of the term pittoresco is therefore unwarranted»²⁸. Si tratta di una critica condivisibile anche per una parte della letteratura seicentesca analizzata da Sohm sempre da un taglio particolare quello appunto offerto dal *fil rouge* del *pittoresco*: ad esempio il libro avrebbe beneficiato di una maggior attenzione a figure quali Francesco Scannelli, la cui critica artistica, pur senza mai impiegare il termine pittoresco, corre su binari affini a quella di Boschini, come peraltro puntualmente Sohm ha osservato in una nota, o ancora è stata avvertita la mancanza di un giusto spazio di considerazione per Roger de Piles²⁹. Tuttavia i capitoli che affrontano il rapporto degli autori sei e settecenteschi con la *Carta del navigar pittoresco* sono volutamente, quasi direi provocatoriamente costruiti per evidenziare gli scarti, le tensioni, le incomprensioni fra la critica boschiniana e quella dei suoi contemporanei e non ambiscono certo a restituire un quadro completo degli autori considerati, né della letteratura artistica di quei due secoli.

Pur nella consapevolezza che un libro non possa essere giudicato da ciò che avremmo voluto o vorremmo leggervi, vorrei aggiungere che la *Kunstliteratur* spagnola, cui è riservata un'attenzione affatto marginale nel libro, offre invece molti spunti di riflessione attinenti all'indagine di Sohm: si pensi solo al ricco materiale che si trova nelle considerazioni che, pur da punti di vista divergenti, presentano autori come Vincenzo Carducho e Francisco Pacheco sulla pittura de *borrones* riguardo all'arte spagnola ma anche, non di rado, all'arte veneziana. È peraltro interessante rilevare che molti dei risultati di *Pittoresco* siano stati prontamente valorizzati dagli studi specialistici di tale ambito³⁰.

²⁸ Grasman 1992, p. 313; per una valorizzazione delle riflessioni di Sohm dedicate alla reazione settecentesca, spostando l'accento su questioni di trattatistica architettonica: A. Payne, *Architectural Criticism, Science, and Visual Eloquence: Teofilo Gallaccini in Seventeenth-Century Siena*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 58, 2, 1999, pp. 146-169.

²⁹ Per l'esigenza di una maggior attenzione a Roger de Piles: Perini 1992. In una cornice che sviluppa alcuni dei risultati di Sohm, il posto di de Piles e di altri scrittori d'arte francesi fra Sei e Settecento è stato approfondito da J. Delaplanche, *Un tableau n'est pas qu'une image: la reconnaissance de la matière de la peinture en France au XVIIIe siècle*, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2016.

³⁰ Si veda ad es. C. Gauna, *Giudizi e polemiche intorno a Caravaggio e Tiziano nei trattati d'arte spagnoli del XVII secolo: Carducho, Pacheco e la tradizione artistica italiana*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 64, 1998, pp. 57-78; M. Ancell, *Este...Ciclope: Góngora's Polifemo and the Poetics of Disfiguration*, in «Hispanic Review», 79, 4, 2011, pp. 547-572.

Il discorso si fa più articolato, e la posta in gioco più alta, quando nell'epilogo Sohm traccia la questione relativa al problema di un riconoscimento critico e teorico delle tendenze *pittoresche* che caratterizzano l'arte barocca. Ritornando a Wöllflin, con il quale aveva aperto il primo capitolo del libro, Sohm si sofferma ancora sul concetto di *malerisch* («*pittoresco* carries with it the phantoms of Wöllflin's *malerisch*») e incrocia le riflessioni di altri studiosi, quali Panofsky che nell'*Idea* aveva posto il problema dello statuto incerto del *malerisch* nella letteratura artistica: «For the 'painterliness' [*das malerisch*] that specifically characterizes the High Baroque [...] was acknowledged by art theorists only rarely and almost unwillingly, even when it was represented by a Bernini». La questione viene quindi ripresa e spostata su un altro piano da Mahon, in *Studies in Seicento Art and Theory*, in relazione al dominio della teoria artistica seicentesca da parte di «laymen, experienced *letterati* with antiquarian orientation» che favorirono un divorzio fra teoria dell'arte e produzione artistica barocca.

Per quanto Sohm accolga la revisione di queste posizioni proposta da Cropper e dimostri con il suo libro una strada alternativa da seguire, mi sembra che l'argomento resti ancora oggi di attualità e degno di essere soppesato sia per la letteratura artistica cinquecentesca che seicentesca. Infatti i pregiudizi ad accogliere il concetto di *pittoresco*, (e quindi della macchia, della pennellata e di tutto ciò che atteneva alla manualità della creazione artistica) come strumento critico da parte degli scrittori d'arte e ancor più dei teorici sei e settecenteschi, non sono riconducibili solo alla marginalità attribuita a tali aspetti della pittura. Indubbiamente questi aspetti, strettamente connessi alla pratica del dipingere, non elevati e meno letterari rispetto ad altri, spostati sul «sensory display» vs il «content», faticavano a trovare un proprio spazio in una tradizione critica ben consolidata che prediligeva l'*inventio* all'*elocutio*. Ma il problema del linguaggio, così centrale nel libro di Sohm, dimostra anche che l'apprezzamento del «painterly brushwork is a linguistic problem as much as one of artistic taste. For a writer of average talent [...] who must express his taste within the confines of everyday vernacular, the language available to him may shape what he tells us about painting. [...] there was a significant lag between artistic change and the language needed to describe those changes»³¹. Potremmo estendere considerazioni di questo tipo oltre il concetto indagato da Sohm a diversi aspetti formali delle opere d'arte: potremmo ad esempio indagare i limiti sottesi al nuovo linguaggio di Boschini riguardo a qualità stilistiche altre rispetto al *painterly pittoresco*; potremmo infine vedere la questione in un orizzonte più ampio e constatare come essa sia sottesa alla stessa disciplina della storia dell'arte, in continua tensione fra i due ambiti inconciliabili del visibile e del dicibile. Alla base del libro di Sohm credo che ci sia proprio la consapevolezza di questo iato fra parole e immagini e la costante aspirazione a colmarlo attraverso un'indagine rigorosa sulla lessicografia della prima età moderna. In *Pittoresco*, come in suoi successivi lavori, questa indagine è riuscita a dischiudere uno spazio ideale in cui il linguaggio degli scrittori d'arte cinque e seicenteschi ritrova per un momento il senso, se non addirittura il suono, che poteva avere nelle botteghe degli artisti e nelle discussioni fra gli intendenti davanti ai

quadri, ai disegni, agli affreschi³². Ma c'è di più: questo processo di significazione *à rebours*, che informa le pagine più belle del libro, permette a quel linguaggio desueto di riverberarsi nella nostra stessa scrittura e di insinuarsi, arricchendola, nella percezione che abbiamo oggi delle opere d'arte rinascimentali e barocche.

4. Conclusioni (provvisorie)

È difficile tracciare una mappa della fortuna di *Pittoresco* negli studi dedicati al Barocco. Non soltanto per l'arco di tempo relativamente breve che ci separa dalla data della sua pubblicazione, ma anche perchè si tratta di un libro che irradia la sua *Ausstrahlung* in direzioni diverse che spaziano dal Cinquecento al Settecento, dalla pittura alla scultura fino all'architettura, dalla critica alla storia dell'arte, da questioni squisitamente letterarie o filosofiche a questioni specificamente connesse alla materialità dell'opera d'arte. A ciò si aggiunga che i successivi libri di Sohm – da *Style in the Art Theory of Early Modern Italy* (2001)³³ a *The artist grows old* (2007), fino ad un volume in corso di stesura dedicato a *A History of palettes, mostly Italian, 1550-1750* – pur avendo una propria autonomia, possono essere interpretati per taluni aspetti come approfondimenti di tematiche già presenti in nuce in *Pittoresco*.

Più che verificare come alcune riflessioni di Sohm siano confluite negli studi, oltre che su Bernini, su Velazquez, Rembrandt e perfino sulla pittura cinese della prima età moderna, dimostrando come *Pittoresco* sia oggi un punto di riferimento importante ben oltre la Venezia del Seicento ed oltre i limiti di indagine che si era prefisso l'autore³⁴, credo sia utile sottolineare come in questi studi sia stato proprio quell'intreccio fra letteratura artistica, ricezione e materialità dell'opera d'arte, così brillantemente indagato nel libro, ad ispirare i risultati più innovativi. Un intreccio che riveste particolare importanza oggi nell'indirizzo di certa storiografia tedesca che si muove congiuntamente sui due fronti della *Kunstliteratur* e della *Materialität der Kunst*³⁵. Al contrario mi sembra che quest'ultimo aspetto non abbia ancora avuto un'adeguata risposta in Italia dove peraltro *Pittoresco*, anche grazie alla recensione di Giovanna Perini e alla pronta citazione nel *Dizionario dei termini artistici*³⁶, non ha faticato ad affermarsi come un'indagine di letteratura artistica

³² Si veda in questo senso l'approfondimento di alcuni risultati del libro di Sohm da parte di L. Bauer e G. Bauer, *Artists' Inventories and the Language of the Oil Sketch*, in «The Burlington Magazine», 141, 1158, 1999, pp. 520-530.

³³ Si veda in questo senso W. Brückle, *Stilbegriffe von Vasaris Vite bis zum Vocabolario toscano. Aus Anlass einer Studie von Philip Sohm ('Style in the Art Theory of Early Modern Italy;')*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 68/1, 2005, pp. 111-140.

³⁴ C. Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, London: Reaktion, 1997; T. Weststeijn, *The Visible World: Samuel Van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008; G. Knox, *The late paintings of Velázquez: theorizing painterly performance*, Farnham 2009; Y. Hadjinicolaou, *Denkende Körper - Formende Hände. Handlung in Kunst und Kunsttheorie der Rembrandtisten*, De Gruyter, Berlin 2016.

³⁵ Cito solo un caso esemplare: il convegno internazionale tenutosi alla Bibliotheca Hertziana nel 2010 che fu un'occasione di rara di aperta discussione su questioni affini a quelle qui considerate: *Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Bellori's "Viten" und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, a cura di E. Oy-Marra, M. von Bernstorff e H. Keazor, Wiesbaden, Harrassowitz, 2014.

³⁶ L. Grassi, M. Pepe, *Dizionario dei termini artistici*, UTET, Torino 1994, p. 677: «Sul Pittoresco è ora importante un volume di PH. SOHM (1991), il quale tratta l'argomento principalmente muovendo da Marco Boschini, ma in riferimento anche ad altri scrittori d'arte dal '500 al '700».

³¹ Sohm 1991, p. 246.

in senso stretto ed ha conquistato da tempo un posto nella bibliografia relativa a Marco Boschini, alla critica d'arte veneziana e non solo.

La reticenza degli studi italiani a far propria quella che ritengo sia la lezione più affascinante del libro di Sohm, quella fitta trama fra epistemologia, storia della lingua, storia delle idee, analisi testuale, da un lato e analisi dello stile, della materialità, della manualità dell'arte dall'altro, si deve a un complesso insieme di ragioni che non sarà qui possibile neppure accennare. Antichi pregiudizi di ascendenza crociana hanno contribuito a rendere difficile il superamento di una tradizione di studi di letteratura artistica condotti preferibilmente dal punto di vista letterario, teorico, storiografico e filosofico piuttosto che in relazione agli aspetti tecnici e concreti dell'opera d'arte, tanto da mantenere ancora oggi nelle nostre università distinti in due diversi settori disciplinari i due ambiti della storia e della critica d'arte, quasi a voler eludere la stretta relazione che li lega uno all'altro.

Nonostante contributi autorevoli abbiano da tempo evidenziato l'importanza di un più articolato approccio alle *Quellen* non disgiunto dall'analisi degli aspetti tecnici e materiali delle opere³⁷, resta per molti versi ancora attuale il monito lanciato da Roberto Longhi nelle sue *Proposte per una critica d'arte* nel primo fascicolo della nuova rivista *Paragone Arte*. In quell'intervento vibrante e densissimo, Longhi individuava attraverso secoli di letteratura una lucida linea di critica d'arte condotta davanti alle opere, aderente allo stile, scevra da sovrastrutture fuorvianti, in cui non si fatica oggi a leggere in controluce un riflesso della profonda ricerca sul linguaggio sottesa alla sua stessa prosa sull'arte. In polemica con Lionello Venturi e con la sua svalutazione a «desiderio di critica» o semplicemente a riflesso di «gusto» di una *Kunstliteratur* che non fosse non sostenuta da un'adeguata impalcatura teorica, Longhi opponeva la sua idea di «critica accostante», fatta davanti e *per* l'opera d'arte, laddove «le dottrine procedono in assenza delle opere, o tutt'al più sbirciandole di lontano»³⁸. Un passo, quest'ultimo, che non avrebbe stonato fra le pagine di *Pittoresco* in cui Sohm problematizza la questione della macchia e dei segni del pennello accettati dalla critica dominante prima di Boschini solo in una veduta a distanza.

Arrivando al Seicento la *vis* polemica del contributo di Longhi si spingeva fino ad immaginare di rovesciare il tavolo su cui erano adagiati i libri di un Bellori o di un Félibien e dei «loro adepti, gli uomini che hanno oppresso e spregiato tutti i grandi rivoluzionari fondatori della pittura moderna, Caravaggio, Rembrandt, Velazquez e, poco manca, anche Rubens, Bernini, Cortona e Borromini»³⁹. A questi ultimi, egli contrapponeva Boschini «il più grande fra i critici del Seicento» che «scrive in dialetto e ne fa una lingua» e «riesce a un

recupero meraviglioso della grande pittura veneziana di un secolo innanzi; e se vi riesce, non per forza di teorie, che anzi ha debolissime, ma per via immediata, sempre accanto all'opera».

Se già l'edizione della *Carta del navigar pittoresco* di Anna Pallucchini aveva valorizzato le proposte longhiane, il libro di Sohm sembra accoglierne pienamente la sfida, sebbene con intenti e metodi ad esse estranei: elevando a fulcro della sua indagine una parola e un ricco ventaglio di termini di bottega di quel dialetto che si era fatto lingua e seguendo il poeta veneziano davanti alle opere, vicino ad esse, tanto vicino da poterne apprezzare financo gli sfregazzi delle dita sulla tela.

È forse una coincidenza, ma è una di quelle coincidenze che piace non attribuire al caso, se le *Proposte per una critica d'arte* si concludevano in quel primo numero di *Paragone* del 1950 nella stessa pagina (la diciannove) su cui si apriva un importante contributo di Giuliano Briganti, intitolato *Barocco, strana parola*.

³⁷ Non è possibile qui dar conto dei contributi italiani che hanno avvertito l'importanza di uno studio delle fonti a stretto contatto con lo studio delle tecniche, nella consapevolezza di quanto lucidamente evidenziato da P. Barocchi, *Storiografia artistica: lessico tecnico e lessico letterario*, in «Studi di Lessicografia Italiana», III, 1981, pp. 5-27. La questione è stata spesso indagata da M. Collareta in molti suoi interventi con una rara competenza nei due ambiti di letteratura artistica e di studio delle tecniche artistiche. Uno degli ultimi frutti mi pare che si possa identificare nel convegno già citato *Le parole del marmo*, tenutosi alla Scuola Normale nel 2016 e curato, fra gli altri, dallo stesso Collareta.

³⁸ R. Longhi, *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone», 1, 1950, pp. 5-19.

³⁹ Longhi 1950, pp. 10-11 (anche per la successiva citazione). Si ricordi che la prima rivalutazione di Boschini si deve a Anna Banti (quando ancora si firmava con lo pseudonimo di Lucia Lopresti), in un contributo tratto dalla sua tesi di laurea con Adolfo Venturi: L. Lopresti, *Marco Boschini scrittore d'arte*, in «L'Arte», XXII, 1919, pp. 13-33.



1. Stella Rudolph (Norwalk, CT, 1942).

STELLA RUDOLPH
Niccolò Maria Pallavicini.
L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenate
1995

Stefano Pierguidi

Tra i testi che sono stati individuati come 'fondativi' nella riscoperta del Barocco in questa antologia, quello di Stella Rudolph (fig. 1) è il più recente in ordine cronologico, ed è uno dei non molti il cui autore è ancora vivo¹. Rispetto a libri che hanno davvero segnato delle svolte epocali nella storia degli studi, come *Renaissance und Barock* di Heinrich Wölfflin (1888) o anche *Studies in Seicento Art and Theory* di Denis Mahon (1947), il *Niccolò Maria Pallavicini* della Rudolph è un libro che affronta temi critici forse di minore portata, e che, soprattutto, può essere messo in stretta relazione, diciamo pure in continuità diretta, con un altro dei testi fondativi sul Barocco, il *Patrons and Painters* di Francis Haskell (1963). In un contributo del 2013 nella raccolta *The Books that Shaped Art History*, per tanti versi un modello alla presente antologia, Louise Rice rimproverava, tra i pochi difetti di quel libro, il giudizio fortemente negativo espresso da Haskell sulla produzione artistica romana a cavallo tra Sei e Settecento. Confermata l'esistenza di una profonda cesura, a livello stilistico, collocabile intorno all'ottavo decennio del secolo, la Rice commentava: «But a change in the prevailing style does not in itself imply either a quantitative or qualitative decline in patronage, and by omitting late seventeenth- and eighteenth-century Rome from the study, he [Haskell] missed an opportunity to develop a meaningful comparison between Rome and Venice, two centres of artistic activity with very different political conditions and social structures»². Proprio da quella (perdonabile) lacuna nella magistrale ricerca di Haskell, sarebbe ripartita la Rudolph del *Niccolò Maria Pallavicini* (fig. 2), aprendo una fertile stagione di studi monografici su figure chiave del mecenatismo romano tra Sei e Settecento, ponendosi rispetto ad essi come un modello di riferimento, difficilmente superabile, e guadagnandosi di fatto lo *status* che in questa sede gli si riconosce³.

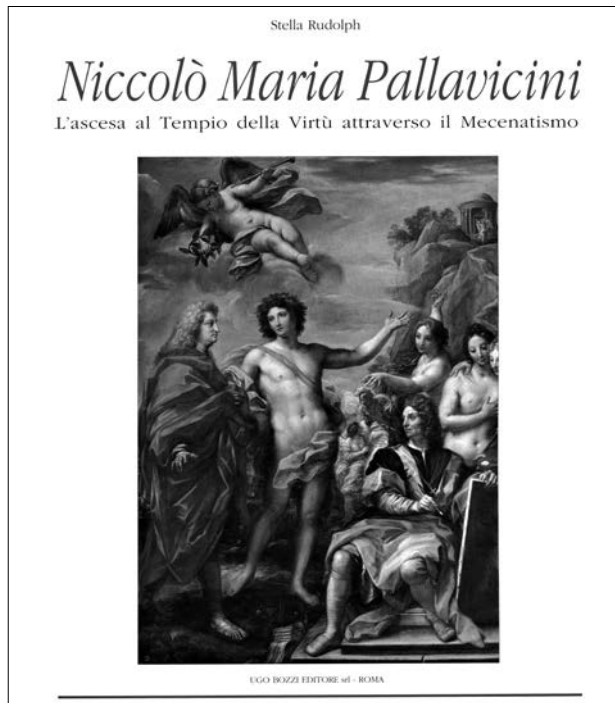
Stella Rudolph è studiosa assolutamente *sui generis*, per non appartenere ad una precisa scuola della storia dell'arte italiana, pur avendo svolto tutta la sua carriera di studiosa nel nostro Paese.

Desidero ringraziare Liliba Barroero, per i consigli e i suggerimenti.

¹ S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenate*, Bozzi, Roma 1995.

² L. Rice, *Francis Haskell: Patrons and Painters: a Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, 1963, in *The Books that Shaped Art History: from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss*, a cura di R. Shone and J.-P. Stonard, Thames and Hudson, London 2013, p. 147.

³ Tra i libri che, con un taglio di storia del collezionismo simile a quello adottato dalla Rudolph, hanno preso in considerazione figure anche vicine cronologicamente a Niccolò Maria Pallavicini, si possono citare ad esempio N. Gozzano, *La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna: prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca*, Bulzoni, Roma 2004; L. Lorizzo, *La collezione del cardinale Ascanio Filomarino: pittura, scultura e mercato dell'arte tra Roma e Napoli nel Seicento - con una nota sulla vendita dei beni del cardinal Del Monte*, Electa, Napoli 2006; Miriam Di Penta, *Giovan Battista Spinola cardinal San Cesario (1646-1719), collezionista e mecenate di Baciccio*, Gangemi, Roma 2007; L. Beaven, *An Ardent Patron: Cardinal Camillo Massimo and his antiquarian and artistic circle - Giovanni Pietro Bellori, Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Diego Velázquez*, Holberton, London 2010.



2. S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo*, Roma 1995 (tav. XVI).

Formatasi inizialmente a New York, al Paul Smith's College, avendo come professori Henry Russell Hitchcock (storico dell'architettura contemporanea) e Richard Jay Judson (specialista di pittura fiamminga di primo Seicento, e autore della monografia su Gerrit van Honthorst del 1999), Stella si trasferì presto a Firenze, dove seguì gli ultimi corsi di Roberto Longhi, prendendo una seconda laurea su un tema squisitamente longhiano, l'opera di Pier Francesco Mola: ovvero la pittura del pieno Seicento a Roma nella sua declinazione neoveneta. Nonostante il successivo perfezionamento conseguito a Bologna, con Carlo Volpe, Firenze era e sarebbe rimasta la città d'elezione e d'adozione della studiosa. La tesi di laurea venne discussa con Mina Gregori (Longhi nel frattempo era andato in pensione), e sfociò prima in un articolo monografico su «Arte illustrata» (1969) e poi in una recensione alla monografia di Richard Cocks (1972) pubblicata sempre nella stessa rivista, in cui la Rudolph rimproverava allo studioso una mancata messa a fuoco del problema del neovenetismo, essenziale per comprendere tutto lo sviluppo della pittura di Mola. Stella riproponeva quindi con forza la tesi, longhiana, di un preciso movimento neoveneto, originatosi a Roma negli anni Venti del XVII secolo, ma allo stesso tempo, a partire sempre dal 1972, cominciava ad indagare a fondo quello snodo tra Sei e Settecento che avrebbe da quel momento in poi catalizzato gran parte dei suoi interessi: usciva, ancora in «Arte illustrata», la prima puntata di *Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento*, nel quale l'autrice individuava i caratteri d'insieme della pittura fiorentina del XVIII secolo in «un rinnovamento di cultura di immagine stimolato non tanto dalla presenza dal basso di un singolo o, che fa lo stesso, più capiscuola, oppure dall'intervento di una politica illuminata dall'alto, quanto di una prolifera-

zione di mecenati in gran numero, a livello di nobiltà e borghesia per censo altissima [...]»⁴. Il tema del rapporto fra mecenati e pittori, quindi, era posto al centro delle ricerche della Rudolph fin dall'inizio, con un interesse maggiormente orientato verso i primi. Pagati i suoi debiti sia verso *Patrons and Painters* («[...] illuminati spunti dello Haskell sul collezionismo a Firenze nel Sei e Settecento») sia verso Longhi («Fu il Longhi a puntualizzare per primo l'importanza del Giordano per il Settecento italiano [...]») ⁵, procedeva come un'irregolare di genio, tenendosi lontana tanto da «Paragone», rivista di stretta osservanza longhiana, quanto da «Commentari», legata ai «romani» Lionello Venturi e Mario Salmi. E così, anche la scelta di quel soggetto, la pittura tra Sei e Settecento, sembrava funzionale a mantenere una piena autonomia, a distanza dalla scuola longhiana. Stella non pubblicava in quegli anni neanche su «Critica d'arte», la rivista diretta da Carlo Ludovico Ragghianti, dalla quale si distaccava sempre in quel momento anche Gian Lorenzo Mellini, allievo dello studioso lucchese, legatosi sentimentalmente alla Rudolph. E così si comprende la scelta di «Arte illustrata», diretta da Alvar Gonzáles-Palacios, un altro apolide come Stella, italiano adottivo per affinità elettiva⁶. Del 1977, quando «Arte Illustrata» ha già cessato le sue pubblicazioni, sono i primi articoli su Maratti («Paragone» e «Studi Romani»), e fin dal 1979 inizia quella che sarà definita, giustamente, una vera e propria indagine poliziesca sulla diaspora della collezione di Niccolò Maria Pallavicini⁷ il ricco banchiere genovese, che dopo un primo soggiorno a Parigi, negli anni Settanta era approdato a Roma, dalla quale non si sarebbe più allontanato se non per brevi periodi. Nelle prime righe dell'articolo dedicato al Maratti figurista, la Rudolph mette subito in luce un problema centrale per la corretta valutazione del ruolo storico giocato dal caposcuola della pittura romana: «La rinomanza di Carlo Maratti (1625-1713) è oggi legata soprattutto alle sue solenni pale d'altare in chiese romane, ad una quantità di quadri sacri, ai ritratti ed a qualche favola erudita e allegorica. Ne deriva che egli è considerato sotto la specie di pittore aulico, cui si riconosce l'articolazione del gusto emanante dalla corte papale per mezzo secolo secondo una visione barocca sulla scia della fortuna di Raffaello e dei Carracci. In realtà la sua attività artistica era assai più complessa [comprendendo] progetti per architetture, arredi, sculture e illustrazioni librarie. Ma pur limitandoci al campo della pittura, vi è un settore della sua produzione che si distingue per il tono deliziosamente minore, da 'petit maître', e che rivela la duttilità dell'ingegno del Maratti, nonché la sua disponibilità a sperimentare le più diverse situazioni»⁸.

Il vertice di quella produzione, «minore» forse solo per gli *standards* dell'epoca (e magari neanche per quelli, come la Rudolph ci ha fatto capire), era indicata nella *Natura morta con donna*

⁴ S. Rudolph, *Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento*, in «Arte illustrata», 5, 1972, p. 228 (già nel 1969, sempre nella stessa rivista, la studiosa aveva pubblicato una recensione alla mostra di Palazzo Pitti *Artisti alla corte granducale* curata da Marco Chiarini).

⁵ Rudolph 1972, pp. 228 e 236, nota 3.

⁶ Nel 1982, poi, Mellini e Rudolph diedero vita, a Firenze, ad una nuova rivista, «Labyrinthos», sulla quale Stella avrebbe pubblicato una serie memorabile di articoli su Domenico Corvi, Vincenzo Vittoria e, naturalmente, Carlo Maratti.

⁷ B. Riccio, *Stella Rudolph: indagine poliziesca sulla diaspora delle opere Pallavicini*, in «Il giornale dell'arte», 14, 1996, n. 141, p. 46; la stessa Rudolph aveva suggerito quella lettura della vicenda da lei ricostruita: «La mossa tempestiva del Grimaldi aprì una vertenza sull'eredità Pallavicini, invero una specie di romanzo a tinte gialle, risolta con un colpo di scena quando la famiglia Arnaldi di oscurissime origini, domiciliata in Firenze, dimostrò legami di parentela col Marchese tali da poterne soffiare i beni ai pretendenti di Genova», cfr. S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini - L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo*, Bozzi, Roma 1995, p. 3.

⁸ S. Rudolph, *Carlo Maratti figurista per pittori di nature morte*, in «Antichità viva», 18, 1979, n. 2, p. 12.

voltata di spalle delle Gallerie di Capodimonte a Napoli (fig. 3), una tela già nella collezione di Niccolò Maria Pallavicini (1650-1714). A Roma il Pallavicini fu il grande protettore di Maratti: per questo la Rudolph si era subito messa sulle sue tracce, e a partire dalle fonti stava cominciando a ricostruire la collezione del marchese (si sapeva che parte di essa era finita, dopo la sua morte, a Firenze, nelle mani degli Arnaldi)⁹.

Nell'introduzione al suo libro del 1995 la studiosa avrebbe scritto: «Quando ritrovai, venti anni or sono, la grossa filza nell'Archivio di Stato di Roma [...] credevo per un attimo di aver scovato finalmente il registro essenziale per dilucidare quella che Jonathan Richardson Sr. giudicò "the finest Collection of Landscips in Rome": ahimé, ci volle poco per constatare che invece si trattava di una sterminata rubrica di anonimi paesaggi e "boscarecce", marine, battaglie, prospettive e bambocciate, per non parlare delle allegorie, ritratti, soggetti mitologici e biblici, e una gran copia di nature morte. Sebbene la puntigliosa descrizione degli ambienti [...] fornisca una testimonianza oltremodo preziosa del gusto e delle vite (anche segreta) del Pallavicini, vi mancano infatti i nomi di buona parte degli artisti [...] Restava un'esile speranza: il cercare appigli per identificare le opere lungo il tragitto della loro diaspora. Le strade portavano a Firenze, a Dresda e in Inghilterra, dove in effetti si sono potute rimediare delle carte che fanno "cantare" quelle mute dell'inventario Pallavicini»¹⁰. Venti anni circa per ricostruire la storia, l'entità e la dispersione di una collezione di prim'ordine. Una ricerca che, partita dal pittore, Maratti, era arrivata a focalizzarsi sul committente, Pallavicini. E quando la Rudolph scrive di essere riuscita a far "cantare" le carte mute dell'inventario romano, non intende limitarsi all'identificazione dei nomi degli autori di quei dipinti: nel libro del 1995 è narrata, con passione e partecipazione, l'affascinante avventura umana di una figura d'eccezione, e della sua creazione (la raccolta di quadri) e poi, sempre con acuto senso della storia, senza mai scadere nella semplice cronaca, la vicenda della sua dispersione: «Nel seguire le postume diramazioni della raccolta Pallavicini mi accorsi che la storia dello smantellamento era di un interesse pari a quella della sua creazione»¹¹. Un tema, ancora, profondamente haskelliano (si pensi al saggio del 1981 sulla dispersione all'estero del patrimonio artistico italiano)¹²; l'indice stesso del *Niccolò Maria Pallavicini*, con l'accento sempre posto sul tema della dispersione, sembra riecheggiare quello di *Patrons and Painters*, in cui la seconda parte era appunto dedicata alla diffusione delle idee elaborate a Roma, anche attraverso lo spostamento fisico delle opere (*Dispersal*) nel resto d'Italia e in Europa. A questa affascinante problematica la Rudolph accenna anche nella prima parte del libro, con passaggi di notevole suggestione: a proposito, ad esempio, della *Psiche abbandonata* di Claude Lorrain (1664; Londra, National Gallery), passata dalla collezione Colonna a quella Pallavicini, e poi emigrata in Inghilterra in tempo per prendere parte, da protagonista, ad una stagione artistica del tutto diversa: «Con largo anticipo sul paesaggio "orrido" di Salvator Rosa, rispecchiato nei romanzi di Ann Radcliffe [...] l'atmosfera di trasognato struggimento in questi capolavori di Claude fu recepita (o perlomeno intuita attraverso altri canali) da Horace Walpole, quando nel 1747, egli cominciò a trasformare la residenza di Strawberry Hill da "a little plaything house"

⁹ Rudolph 1979, p. 20, note 34 e 39.

¹⁰ Rudolph 1995, p. 4.

¹¹ *Ibidem*.

¹² F. Haskell, *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico*, in *Storia dell'arte italiana*, 12 voll., Einaudi, Torino 1979-1983, III, 3, 1981, pp. 5-35.



3. C. Berentz, C. Maratti, *Natura morta con figure*, 1696, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.

nel "little gothic castle" che, assieme al suo famoso romanzo *The Castle of Otranto* (1764), lanciò quel "Gothic revival" così intrinseco alle innovazioni nel gusto europeo avanti la Rivoluzione Francese. Insomma Niccolò Maria Pallavicini in questo caso aveva incamerato non solo due opere straordinarie, nel contesto della produzione del Lorenese, ma anche foriere di certi risvolti pittorici nell'architettura e nella letteratura del Secolo dei Lumi¹³. Un passaggio, questo, al pari di altri che verranno di seguito citati, che è anche un luminoso esempio del magistrale uso della nostra lingua da parte della Rudolph, anche in questo vicina ad un altro straniero ma italiano d'adozione, il già citato Gonzáles-Palacios.

Ma è sui nodi essenziali della prima parte del libro, quella in cui è esplorato il problema della nascita di uno stile o un gusto, nel rapporto dialettico tra artisti e committenti, che vorrei puntare qui l'attenzione. A proposito di quel tema cruciale, già sotteso a tutto *Patrons and Painters*, la Rice scriveva: «Could the patron, by imposing his own personal taste, influence the artist's style? Or was it inevitably the artist's style that shaped the patron's taste? At issue is one of those unresolvable chicken-and-egg dilemmas, fun to mull over but impossible to pin down»¹⁴. Tra gli esempi proposti dall'autrice era quello del cosiddetto neovenetismo di Pietro da Cortona, poi sfociato nel primo Barocco, che secondo Haskell sarebbe stato quasi suggerito, indicato al pittore dal suo committente, Marcello Sacchetti¹⁵. Ma forse i passi nei quali più chiaramente, all'interno del libro del 1963, emerge prepotente l'immagine di un committente capace di influenzare lo stile della sua epoca sono quelli relativi al cardinale Pietro Ottoboni, che è bene qui riportare quasi per esteso: «It is, in fact, with some reluctance that one discusses Pietro Ottoboni in a chapter devoted to the decline of patronage. He was by far the most cultivated papal-nephew since Francesco Barberini, and it is perfectly possible to see him as a figure just as influential – and perhaps even as constructive – in his effect on the arts [...] Ottoboni was a Venetian and the artist whom he patronised with the greatest enthusiasm was Francesco Trevisani [...] But the classical ambience of Rome and the influence of Carlo Maratta, whom Trevisani eventually succeeded as the leading Roma painter, were too powerful to be withstood, and it was as a gentle, sweet and academic artist that Trevisani won his European reputation. Such was indeed the effect of Ottoboni's circle on most of the painters who worked for him. Sebastiano Conca, the pupil of Solimena in Naples, gradually lost the vigorous brio of his early years when he came to Rome in about 1706 and was taken up by the Cardinal and his friends. Gaulli, another favourite, also became flaccidly academica as the years went by [...] In so far as one can point to any specific influence of Pietro Ottoboni on the arts it must be sought in a rather bland sweetness, restrained by the rules of academic classicism form verging too far in the direction of the rococo, and tending towards a certain cool anonymity [...] It [this style] lacked the vigour of the true Baroque, the intricate fantasy of French rococo, with which it was contemporary, and the severity of later eighteenth-century painting»¹⁶. Al di là dell'importanza storica riconosciuta al colto

Ottoboni, un giudizio severo sulla pittura romana del tempo, e allo stesso tempo la convinzione che, quello stile che «lacked the vigour of the true Baroque, the intricate fantasy of French rococo [...] and the severity of later eighteenth-century painting» era fondamentale il frutto del gusto maturato in Palazzo della Cancelleria, non della personalità di uno dei vari protetti del cardinale, Trevisani o Conca. Solo in una nota Haskell ricordava che, accanto all'Ottoboni, altre figure di mecenati nella Roma del tempo avevano giocato un ruolo significativo, citando appunto il Pallavicini¹⁷.

Nel testo del suo libro, scritto anche per appassionare il lettore in un racconto che non è mai erudito né assume il tono della dichiarazione d'intenti, la Rudolph non affronta in nessun passo, di petto, quei nodi critici. Solo in una nota la studiosa si confronta direttamente con quella ricostruzione avanzata da Haskell, citando proprio quanto sopra riportato, e commentando: «Abbiamo trascritto questo passo perché calza bene con quanto il Pallavicini ebbe dal Maratti e allievi nel decennio 1700-14. Sarebbe interessante poter determinare chi dei due committenti imboccò per primo questo indirizzo: poiché esso nacque nella bottega del Maratti a cavallo del Settecento, sembra che la precedenza spettasse al Marchese [...]»¹⁸. Quindi: Pallavicini sembra "imboccasse" per primo quell'indirizzo stilistico, nato non nel Palazzo della Cancelleria, e neanche in quello dell'Orso (residenza del marchese genovese), bensì nella bottega del Maratti (ad opera, quindi, tanto del maestro quanto, in misura minore, dei suoi allievi, a partire da Giuseppe Chiari e Andrea Procaccini). Pur senza lanciarsi in una programmatica disquisizione sul rapporto artista-committente, l'autrice propendeva per assegnare a Maratti la paternità di quello stile. Stile sul quale, si noti bene, non veniva espressa nessuna condanna: se Haskell era ancora uno studioso cresciuto in qualche modo all'ombra dei già citati *Studies* di Mahon del 1947, secondo i quali le felici istanze barocche del primo Guercino (o anche del primo Poussin) erano continuamente frenate dal classicismo insito nella tradizione della scuola romana (Raffaello in testa)¹⁹, la visione della Rudolph, di diverse generazioni più giovane, era completamente svincolata da schemi e contrapposizioni di quel tipo.

Ma rimaneva comunque una questione aperta: che stile era quello che «lacked the vigour of the true Baroque, the intricate fantasy of French rococo [...] and the severity of later eighteenth-century painting»? Anche in merito a questo nodo, il libro della Rudolph è sorprendentemente parco di indicazioni e prese di posizione perentorie. Ma in un articolo pubblicato appena l'anno prima, negli «Atti e memorie» dell'Accademia Letteraria dell'Arcadia, la studiosa, sebbene sempre in nota, quasi sommestamente, aveva scritto, inequivocabile: la nascita di quello stile «[...] va riportata in seno alla convergenza tra la poesia degli Arcadi nella fase iniziale ed i modelli visivi forniti soprattutto dal Maratti. Su questo punto il Crescimbeni, quale portavoce dell'Adunanza, parla chiaro: «primo dipintor d'Arcadia» fu il Maratti e le opere citate lo confermano appieno, a scanso di ogni successivo contributo di Conca, Luti, Trevisani, ecc., ad un gusto «arcadico» sempre in evoluzione»²⁰. Conca, Luti, Trevisani e un "gusto «arcadico» sempre in evoluzione": ovvero la pittura fiorita in Palazzo della Cancelleria al tempo del cardinale Ottoboni. Al Maratti,

¹³ Rudolph 1995, p. 23.

¹⁴ Rice 2013, p. 146.

¹⁵ *Ibidem*; F. Haskell, *Patrons and Painters: a Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Chatto & Windus, London 1963, ed. 1980, pp. 25 e 39: «Marcello had decided views on painting and his encouragement of Pietro to copy Raphael and Titian marks a focal point in the history of seventeenth-century art: that combination of Raphael's freest, most imaginative design with Titian's warmth of colour was the foundation stone on which Baroque painting was established».

¹⁶ Haskell 1963, ed. 1980, pp. 164-165.

¹⁷ *Ivi*, p. 166, nota 2.

¹⁸ Rudolph 1995, p. 194, nota 84.

¹⁹ Si veda il saggio di Andrea Bacchi in questo stesso volume.

²⁰ S. Rudolph, *Una visita alla capanna del pastore Disfilo, "primo dipintore d'Arcadia" (Carlo Maratti)*, in «Atti e memorie - Accademia Letteraria dell'Arcadia », 2/4, 1994, p. 394, nota 22.

insomma, si doveva la prima formulazione di quel gusto arcadico che si era espresso prima di tutto nella sua pittura di paesaggio: «[...] mi limito a precisare che lo specifico filone rappresentativo a cui si accostò il Maratti in questa epoca discendeva da Annibale Carracci attraverso Francesco Albani (anziché il Domenichino) sino a P.F. Mola e si distinse da quello archeologizzante, d'ascendenza poussiniana, per viceversa prediligere una visione più dimessa dell'agro laziale, che sarà addomesticata con accenti talvolta folkloristici dal Locatelli e Monaldi, in scene con viandanti, lavandaie, ecc., assimilati dai Bamboccianti. Se il tipo di paesaggio 'coltivato' dal Maratti (sin dai tempi della sua collaborazione come figurista con Gaspard Dughet) è un filtrato del genere pastorale, egli lo mutò coll'innesto delle favole in una specie di giardino incantato, che richiama l'*hortus conclusus* del Gotico cortese e sboccherà nell'altrettanto cortese gusto bucolico articolato supremamente dal Boucher nel periodo Rococò. In questo senso la lieve, ammiccante grazie di certi versi degli Arcadi calza con siffatte immagini del pittore in modo quasi didascalico»²¹. Un brano, questo, dal quale emerge chiaramente come la Rudolph fosse tanto figlia di Haskell quanto di Longhi (ricompariva qui, tra l'altro, anche il suo primo amore, Mola): una prosa ricca di aggettivazioni, con improvvise e suggestive aperture («l'*hortus conclusus* del Gotico cortese»), che in un'ultima accelerazione faceva del pieno Rococò francese di Boucher il frutto di quella lunga incubazione del genere del paesaggio nella pittura romana dell'asse neoveneto Carracci-Albani-Mola-Dughet/Maratti. Un asse la cui messa a fuoco era funzionale, alla Rudolph, per prendere le distanze da altri tentativi di inquadramento del gusto arcadico: «[...] Tutta questa problematica è sfuggita, assieme alla letteratura pertinente, a C. M. S. Johns, il quale ha segnalato come esempio innovativo di un'immagine «arcadica» il *Riposo durante la fuga in Egitto* di G. Chiari alla Bob Jones University Collection, che è invece una tarda, ordinaria ed ennesima esercitazione su un noto prototipo varato dal Maratti negli anni 1650 e derivante, alla sua volta, dall'assetto iconografico-paesaggistico stabilito dall'Albani per questo soggetto lungo il primo quarto del Seicento»²². Assetto che, in fondo, sarebbe giunto più o meno immutato fino all'Arcadia dell'Ottoboni, con un testo capitale quale il *Riposo dalla Fuga in Egitto* di Trevisani oggi a Dresda (1714 circa).

Si trattava di una nota polemica, rara negli scritti della Rudolph (non se ne trovano affatto nel libro del 1995), rivolta alla tesi sostenuta da Christopher M.S. Johns, secondo cui la pittura d'Arcadia sarebbe stata in linea con il recupero della semplicità paleocristiana portato avanti negli anni del pontificato di Clemente XI²³. I due studiosi, peraltro, erano sulla stessa linea nel restituire a Maratti quel ruolo di protagonista del rinnovamento della pittura di fine secolo che troppo a lungo gli era stato negato («Usually considered a conservative, derivative painter, in fact Maratti was one of the more progressive artists of his era [...] Any convincing history of Settecento Roman painting must begin with a careful reevaluation of the contribution to the arts of Carlo Maratti»²⁴). Nel 1962, ad esempio, Anthony Morris Clark, nel suo *Sebastiano Conca and the Roman Rococo*, nel quale il grande studioso individuava una declinazione precisamente romana del Rococò, a proposito di un tipico dipinto di Conca prodotto nella cerchia del cardinale Ottoboni, scriveva: «How impersonal the efforts of Maratti's official followers look

compared to this intimate and delicious picture»²⁵. E colei che per prima, in Italia, aveva messo a fuoco la problematica della pittura d'Arcadia, Andreina Griseri, in quello stesso 1962, in un articolo su «Paragone», ricordava come Longhi avvertisse di caratterizzare attentamente l'arte di maestri come Trevisani, «differenziandola, per i suoi 'umori leccati e saporiti', dal 'generone' del Maratta, di estrazione vaticana, e dalla porcellana del Batoni»²⁶. La convinzione secondo cui Maratti apparteneva, culturalmente e spiritualmente, ad una generazione precedente a quella dei pittori della cerchia dell'Ottoboni, e che avesse a lungo coltivato una «maniera grande» ben diversa dalla nuova sensibilità quasi rococò dei vari Trevisani e Conca, era insomma ben radicata. Nel 1981 la Griseri avrebbe fondamentalmente riconfermato quella ricostruzione, e nonostante indicasse nel 1690 (anno di fondazione a Roma dell'Accademia letteraria ad opera di Gian Vincenzo Gravina e Giovanni Mario Crescimbeni) il momento della svolta nel passaggio tra tardo Barocco e nuova pittura d'Arcadia, a Maratti veniva ancora negato un posto da protagonista tra gli innovatori²⁷. D'altronde nella sua monografia su Trevisani del 1977, Frank Di Federico aveva sottolineato quella che a suo parere era una svolta segnata dal cosciente e coerente ritorno al classicismo da parte di Trevisani (portavoce appunto delle istanze arcadiche) rispetto alla presunta ambiguità della pittura di Maratti, il quale, secondo lo studioso, «never quite resolved his intellectual appreciation for the High Renaissance master [Raffaello] with his own pictorial vocabulary»²⁸. La lettura della pittura romana di quegli anni, da parte di Di Federico non andava esente da forzature e contraddizioni, ed era subito attaccata da Francis H. Dowley nella sua recensione del 1979, in cui al contrario la pittura di Trevisani veniva ricondotta all'interno della categoria del Barocchetto²⁹. Si trattava, comunque, di un dibattito tutto incentrato su una lettura squisitamente stilistica delle opere tanto di Trevisani quanto di Maratti, laddove la Rudolph avrebbe cercato di offrire un tassello in più alla comprensione di quella stagione pittorica, mettendo a fuoco anche la questione dei generi.

Si comprende bene, allora, come proprio nell'articolo del 1979, nel quale la studiosa invitava a considerare il Maratti non solo come l'autore delle grandi pale (diciamo pure, con Longhi, «di estrazione vaticana») ma anche come colui, che proprio per quel banchiere genovese, era stato anche un figurista per specialisti della pittura di paesaggio o di nature morte, stava il germe più innovatore delle ricerche confluente nel libro del 1995. Nel *Niccolò Maria Pallavicini*, come detto, non sono molti i passi in cui la Rudolph esplicita la sua ricostruzione di quello snodo così complesso della pittura romana (e non solo romana), ma questo non significa che non emerga chiaramente la posizione della studiosa. In merito agli arredi del Palazzo dell'Orso, e alla lunga attività svolta per il marchese dall'argentiere Giovanni Giardini, si legge ad esempio: «[...] è probabile che nel loro insieme [i mobili su invenzione di Giardini riprodotti in incisione in un volume del 1714] rappresentino il punto d'arrivo del "gusto Pallavicini" dopo una lunga incuba-

²⁵ Articolo ripubblicato nella raccolta A.M. Clark, *Studies in Roman Eighteenth-century Painting*, Decatur House Press, Washington 1981, p. 3.

²⁶ A. Griseri, *Francesco Trevisani in Arcadia*, in «Paragone», 13, 1962, n. 153, p. 32.

²⁷ A. Griseri, *Arcadia: crisi e trasformazioni fra Sei e Settecento*, in *Storia dell'arte italiana 1979-1983*, II, 2, 1, 1981, pp. 575-580 (a pp. 560-561 la studiosa sottolineava l'importanza di Albani per lo sviluppo di un gusto arcadico del paesaggio, un'indicazione poi recuperata, come si è visto, dalla Rudolph).

²⁸ F. Di Federico, *Francesco Trevisani eighteenth-century painter in Rome: a catalogue raisonné*, Decatur House Press, Washington 1979, pp. 14-20, in part. pp. 18-19.

²⁹ F.H. Dowley, *Review: F. Di Federico, Francesco Trevisani eighteenth-century painter in Rome: a catalogue raisonné*, *Washington 1979*, in «The Art Bulletin», 61, 1979, p. 149.

²¹ Rudolph 1994, p. 396, nota 29.

²² *Ibidem*.

²³ C.M.S. Johns, *Papal Art and Cultural Politics: Rome in the age of Clement XI*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, pp. 94-131 e 197-201.

²⁴ Johns 1994, p. 201.

zione, improntata dai lavori in argento eseguiti dal Giardini per il Marchese. E forse già le *consolles* con conchiglie nel Palazzo all'Orso erano di foggia analoga a quella con leoncino e panoplie. Se fossero state realizzate codeste idee, la sua dimora sarebbe stata davvero un incunabolo del nascente stile rococò nella sua particolarissima accezione romana»³⁰. Con una capacità davvero straordinaria di far parlare documenti e fonti, arrivando a ricostruire mentalmente ambienti completamente perduti (persino l'ubicazione del Palazzo all'Orso era rimasta sconosciuta fino alle ricerche della studiosa)³¹, la Rudolph arrivava a rievocare quel "gusto Pallavicini" che forse le interessava di più dell'identificazione dei singoli dipinti appartenuti alla collezione del marchese: «Denominatore comune, sia nell'appartamento privato che in quello di rappresentanza, era il genere del paesaggio in tutte le sue forme, dalle boscarecce alle marine. Si ricava dall'inventario l'impressione di una tale densità di paesi da avvolgere le storie sacre e profane in una sorta di diorama verdeggianti, quasi fosse un Bosco Parrasio simulato, anziché in un giardino come quello poi realizzato dagli Arcadi sotto San Pietro in Montorio quale teatrino per la recita dei loro componimenti poetici di soggetti affini [...] L'artificio della natura *picta*, che si srotolava entro le centinaia di 'finestre' spalancate in casa, rese superfluo l'illusionismo dei sistemi decorativi ad affresco [...] Fra gli arredi spiccavano le luccicanti antiporte di nuovissimo disegno [...] e gli straordinari parati di velluto, broccato, seta e felpa»³². Un passo che, da solo, basterebbe a porre il testo della Rudolph come una pietra miliare di quella tradizione di studi sul cosiddetto "Display of Art" che tanto successo avrebbe riscosso negli anni a seguire³³. Ma anche un brano nel quale, tra le righe, si legge l'insofferenza per ogni facile equazione (e quindi sì, Maratti e Pallavicini sono all'origine della pittura d'Arcadia, ma la lussureggiante natura rievocata nelle tele del Palazzo all'Orso è cosa ben diversa del Bosco Parrasio), viene precisamente individuato, *en passant*, quel decisivo passaggio del testimone, al culmine di un'ideale scala gerarchica, tra la pittura ad affresco e quella ad olio, e si insiste ancora una volta sulla predominanza in Palazzo dell'Orso di uno dei cosiddetti generi minori, quello del paesaggio. Per i due paesaggi di Kedleston Hall, frutto della collaborazione tra Jan Frans van Bloemen e Maratti all'altezza cronologica del 1690 circa, la Rudolph scrive perentoria: «Siamo in Arcadia»³⁴. E alla già citata *Natura morta* di Capodimonte (fig. 1), una tela contesa a Abbondio Rezzonico e nata dalla difficile collaborazione tra Berentz e Maratti, la Rudolph assegna poi il ruolo di opera paradigmatica tanto dell'attività di Pallavicini committente quanto del cambiamento in atto, nella pittura romana del tempo, ad opera prima di tutto di Maratti: «[...] la figura del Marchese s'impone per quella rara dimensione di un generoso quanto viscerale coinvolgimento nella creazione dell'opera d'arte, da lui concepita come imprescindibile dalla peculiarità esistenziale dell'artefice da cui gli premeva cavare il meglio per sé, e con ciò la gloria per entrambi, nella ricerca perenne, da *Virtuoso*, di ingenerare e accaparrarsi *Virtù*. Alla luce di siffatte considerazioni la *Pastorella* [...] a Napoli è un quadro più emblematico della sua vicenda di mecenate che non la calcolata celebrazione di essa nel ritratto oggi a Stourhead [...] Che un palinsesto così sofferto risultasse una delle più squisite nature morte di collaborazione del tardo Seicento, si deve in non piccola misu-

ra alla tenacia di chi desiderò ad ogni costo la sua realizzazione. Si tratta di un'opera chiave per eventualmente rivalutare la portata innovatrice della Scuola romana, soprattutto nei confronti della più nota produzione partenopea durante questa specie di Estate di San Martino della natura morta italiana»³⁵. La Rudolph non solo sottraeva al celebre ritratto/autoritratto di Stourhead, pur riprodotto giustamente nella copertina del libro³⁶, il ruolo di opera emblematica del "gusto Pallavicini" in favore (quasi paradossalmente) di una natura morta, ma riconosceva in questo senso un'importanza eccezionale anche ad altre tele, sempre frutto di collaborazione tra Maratti ed uno specialista (in questo caso Franz Werner von Tamm): si trattava delle due serie di sovrapposte commissionate a quei pittori, così come riportato da Lione Pascoli, dal Pallavicini e dal suo rivale, Francesco Montioni: «In questo passo il biografo [Pascoli] evoca magistralmente il clima di fine secolo, quando la Scuola Romana si ravvivò tramite la collaborazione di naturamortisti stranieri con esimi pittori di figura, fomentata dalla competitività di un gruppo di collezionisti. I più facoltosi ed esigenti ne erano il Pallavicini e Francesco Montioni, pure egli banchiere, scapolo, avido raccoglitore di dipinti e "parziale" di Carlo Maratti [...] codesta amichevole tenzone instaurerà un fermento creativo nella vita artistica dell'Urbe che si protrasse fino agli anni 1713-16, quando scomparvero il Maratti, il Pallavicini ed il Montioni, l'uno dopo l'altro per una specie di fatale colpo di spugna della Storia, che lasciò, ai sopravvissuti, la netta sensazione della fine di un'epoca»³⁷. Qui, ancora una volta quasi quasi con un gusto del paradosso, la Rudolph retrodatava non solo l'inizio, ma anche il compimento di quella svolta stilistica, arrivando a rivalutare per intero quegli anni a cavallo tra Sei e Settecento che erano rimasti fuori, tutto sommato, dall'eccellente opera di ricognizione di Clark, concentrato prima di tutto su figure di metà e fine secolo, da Placido Costanzi e Agostino Masucci fino, naturalmente, a Pompeo Batoni³⁸. Il valore eccezionale dell'affresco storico tratteggiato dalla Rudolph venne subito riconosciuto, ed anzi la tesi di una pittura d'Arcadia la cui nascita andava posta alla fine del Seicento ebbe una vera e propria consacrazione già cinque anni dopo, in occasione della mostra *Art in Rome in the Eighteenth Century* (Philadelphia, Houston). Liliana Barroero e Stefano Susinno, in una versione ampliata del loro saggio per quel catalogo, uscita in italiano in «Studi di storia dell'arte» (1999), indicavano quindi proprio nella categoria della pittura d'Arcadia uno strumento critico per segnare la cesura tra Sei e Settecento. La Rudolph, come si è detto più volte, era restia a passare decisamente dall'analisi di precise opere, personalità e contesti, alle periodizzazioni più ampie e generalizzanti, sentendole forse sempre un po' calate dall'alto: nel suo libro, insomma, il giudizio storico non è mai assente, ma allo stesso tempo non si arriva mai ad avanzare perentoriamente una tesi che finisca per trascendere la materia, vera e vissuta, in oggetto. Nel *Niccolò Maria Pallavicini*, quindi, Giovan Pietro Bellori, è spesso evocato, e in almeno un caso è associato direttamente a quello snodo che interessava tanto all'autrice: «Scritto intorno al 1695

³⁵ *Ivi*, p. 97.

³⁶ Intorno a quel ritratto doveva strutturarsi anche quell'Accademia alla quale accennano alcune fonti (Charles-François Poerson e lo stesso Crescimbeni) che la Rudolph (1995, pp. 80 e 137) aveva, con il consueto acume, fatto "cantare"; oggi, grazie a nuove scoperte d'archivio, quel progetto è stato precisamente ricostruito, cfr. G. Zolle Betegón, *L'Accademia Pallavicini: incompiuta ricostruzione di un tempio marattesco*, in *Maratti e l'Europa*, a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Campisano, Roma 2015, pp. 289-313.

³⁷ Rudolph 1995, p. 88.

³⁸ Alle intuizioni di Clark la Rudolph rende però omaggio quando cita l'affinità tra la pittura di Maratti e la musica di Händel, al servizio dell'Ottoboni, Rudolph 1995, pp. 98-99.

³⁰ Rudolph 1995, p. 110.

³¹ *Ivi*, p. 86.

³² *Ivi*, p. 108.

³³ Si veda da ultimo il volume curato da G. Feigenbaum, *Display of Art in the Roman Palace 1550-1750*, The Getty Research Institute, Los Angeles 2014.

³⁴ Rudolph 1995, p. 54.

[l'*ekphrasis* del *Romolo e Remo esposti sul Tevere* di Maratti a Potsdam], questo passo documenta l'attualità dell'ermeneutica belloriana, di cui la proposizione oraziana – “ut pictura pöesis” – torna prepotente in sintonia coll'assunto tardo barocco del movimento arcadico»³⁹.

Qui, come si vede, la pittura d'Arcadia era ricondotta all'interno della categoria del tardo barocco: poiché la Rudolph sapeva bene quanto siano labili i confini di queste periodizzazioni storico-artistiche, utili a noi per fare chiarezza anche a proposito di epoche e momenti che per loro natura sfuggono a siffatte griglie sempre un po' rigide. Da parte sua, per fare un esempio, Jennifer Montagu si è detta sostanzialmente ostile, per quanto riguarda la scultura di primo Settecento, tanto all'adozione della categoria di arte d'Arcadia, quanto all'uso del termine Rococò, preferendo semmai parlare di Barocchetto⁴⁰. Barroero e Susinno, invece, adottavano con entusiasmo l'ipotesi di una vera e propria pittura d'Arcadia, assegnando a Bellori, *tout court*, il ruolo di ispiratore, in arte, di quella riforma del gusto: «Pietra angolare e motore perenne della riforma arcadica è la dottrina dell'Idea elaborata da Giovanni Pietro Bellori (1616-1696) – amico e confidente di Poussin prima e in seguito di Carlo Maratti – ossia la più compiuta definizione della teoria estetica di cui l'Arcadia si farà portatrice»⁴¹. Una tesi poi abbracciata dal maggiore specialista dell'Ottoboni, Edward Olszewski⁴², e avallata dalla stessa Rudolph, nel 2000, sebbene sempre in misura intelligentemente sfumata: «In effetti si tratta di un'opera autografa di qualità superlativa [il *Cristo e la Samaritana* di Maratti del 1685-90 circa, allora sul mercato antiquario], come esige il Pallavicini, che riassume le caratteristiche del classicismo tardoseicentesco elaborato dal Maratti nel penultimo decennio del secolo, in sintonia coll'attuale gusto belloriano ed imbastito su prototipi carracceschi con un'attenzione alla poetica arcadica allora in auge»⁴³. La tesi di un Bellori sostanzialmente in linea con la poetica arcadica allora in via di elaborazione, o ancora con la spiccata predilezione per i generi minori del paesaggio e della natura morta di committenti all'avanguardia quali Lorenzo Onofrio Colonna o il Pallavicini è, forse, ancora da verificare a fondo: secondo Karin Wolfe, ad esempio, il Trevisani al lavoro per Flavio Chigi negli anni Ottanta del Seicento sarebbe stato programmaticamente ostile agli orientamenti belloriani⁴⁴. Ma si tratta naturalmente di questioni sulle quali è bene mantenere posizioni non dogmatiche; la Rudolph, infatti, non ne ha mai assunte.

³⁹ Rudolph 1995, pp. 39-41.

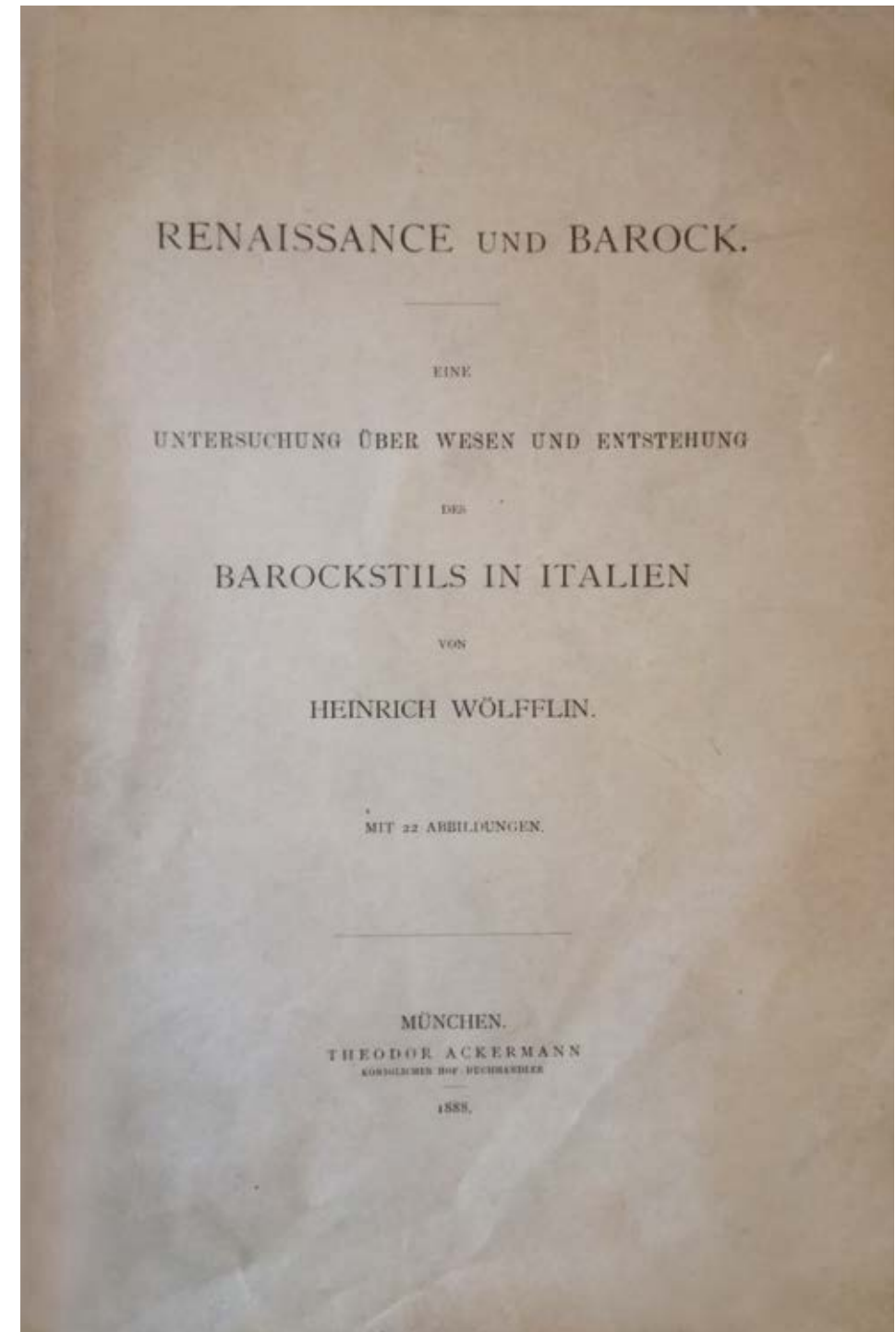
⁴⁰ J. Montagu, *The Aesthetics of Roman Eighteenth Century Sculpture: Late Baroque, Barocchetto or “a Discrete Art Historical Period”?*, De Prom, Baarn 2001, pp. 10 e 41-42.

⁴¹ L. Barroero, S. Susinno, *Roma arcadica capitale delle arti del disegno*, in «Studi di storia dell'arte», 10, 1999, nota 90.

⁴² E. Olszewski, *The Enlightened Patronage of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, in «Artibus et Historiae», 23, 2002, n. 45, p. 142.

⁴³ S. Rudolph in *L'Idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovanni Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma 2000), 2 voll., De Luca, Roma 2000, II, p. 474, cat. XVII.19.

⁴⁴ K. Wolfe, *Francesco Trevisani and Landscape: “Joseph sold into slavery” in the National Gallery of Victoria*, in «Melbourne Art Journal», 9/19, 2007, p. 56.



I. A. Riegl, *Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien 1908, frontespizio della prima edizione.

DIE ENTSTEHUNG
DER
BAROCKKUNST IN ROM

AKADEMISCHE VORLESUNGEN

GEHALTEN VON

ALOIS RIEGL

AUS SEINEN HINTERLASSENEN PAPIEREN

HERAUSGEGEBEN VON

ARTHUR BURDA UND MAX DVOŘÁK



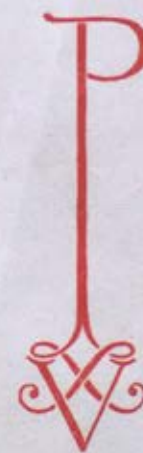
WIEN 1908

VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co.

II. A. Riegl, *Entstehung der Barockkunst in Rom*, Wien 1908, frontespizio della prima edizione.

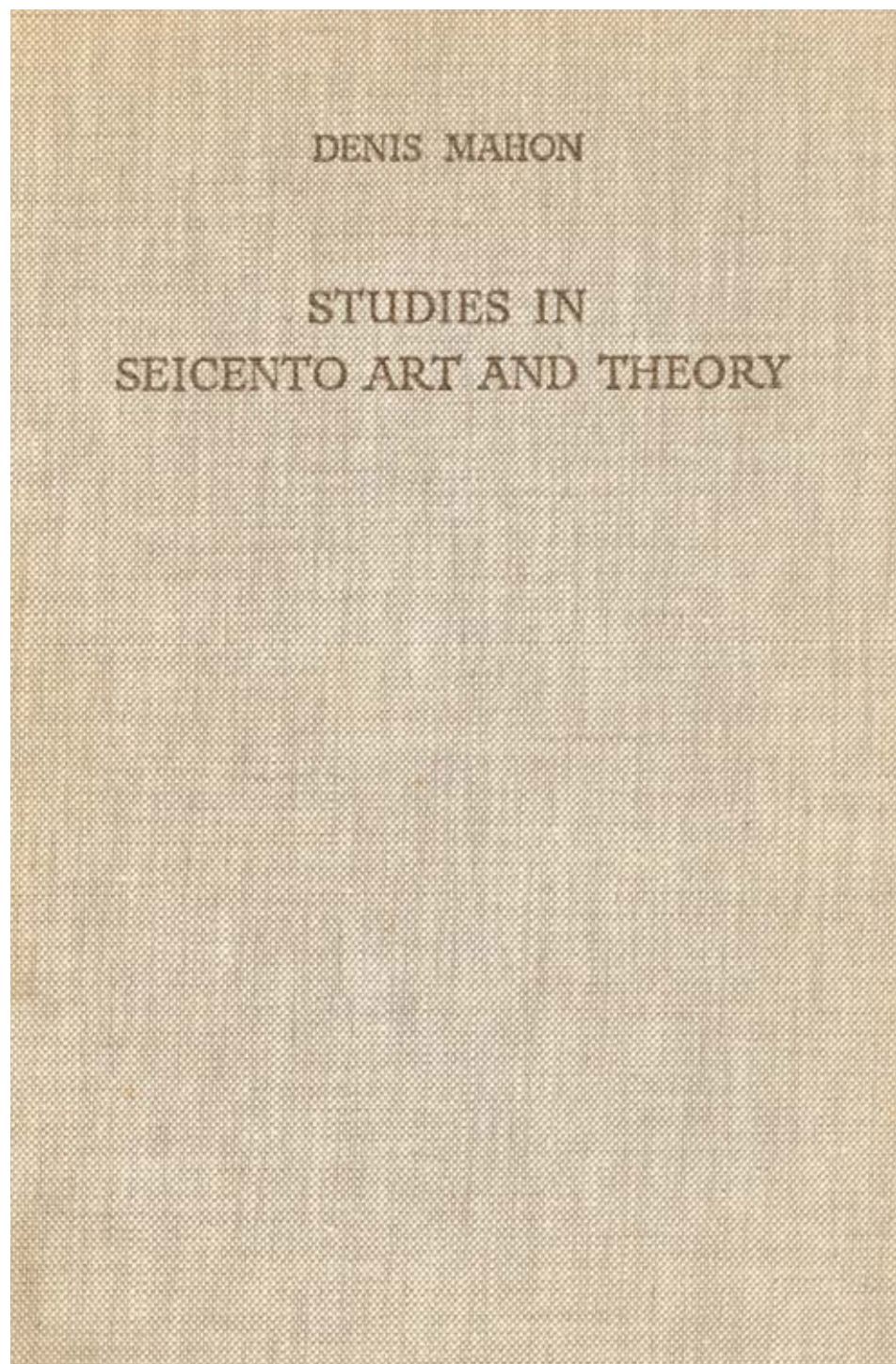
H E R M A N N V O S S

DIE MALEREI DES
BAROCK IN ROM



IM PROPYLÄEN-VERLAG ZU BERLIN

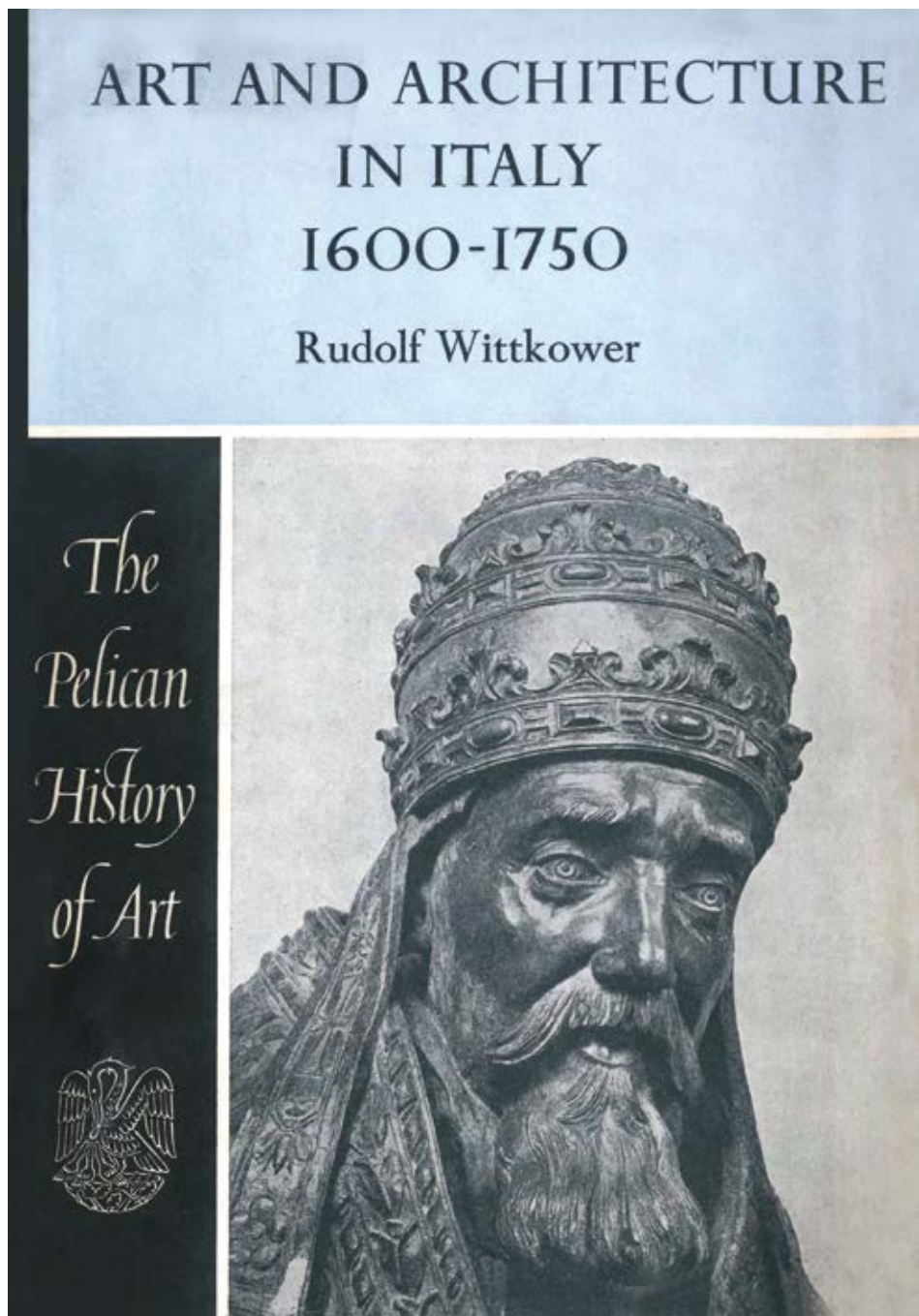
III. H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1924, frontespizio della prima edizione.



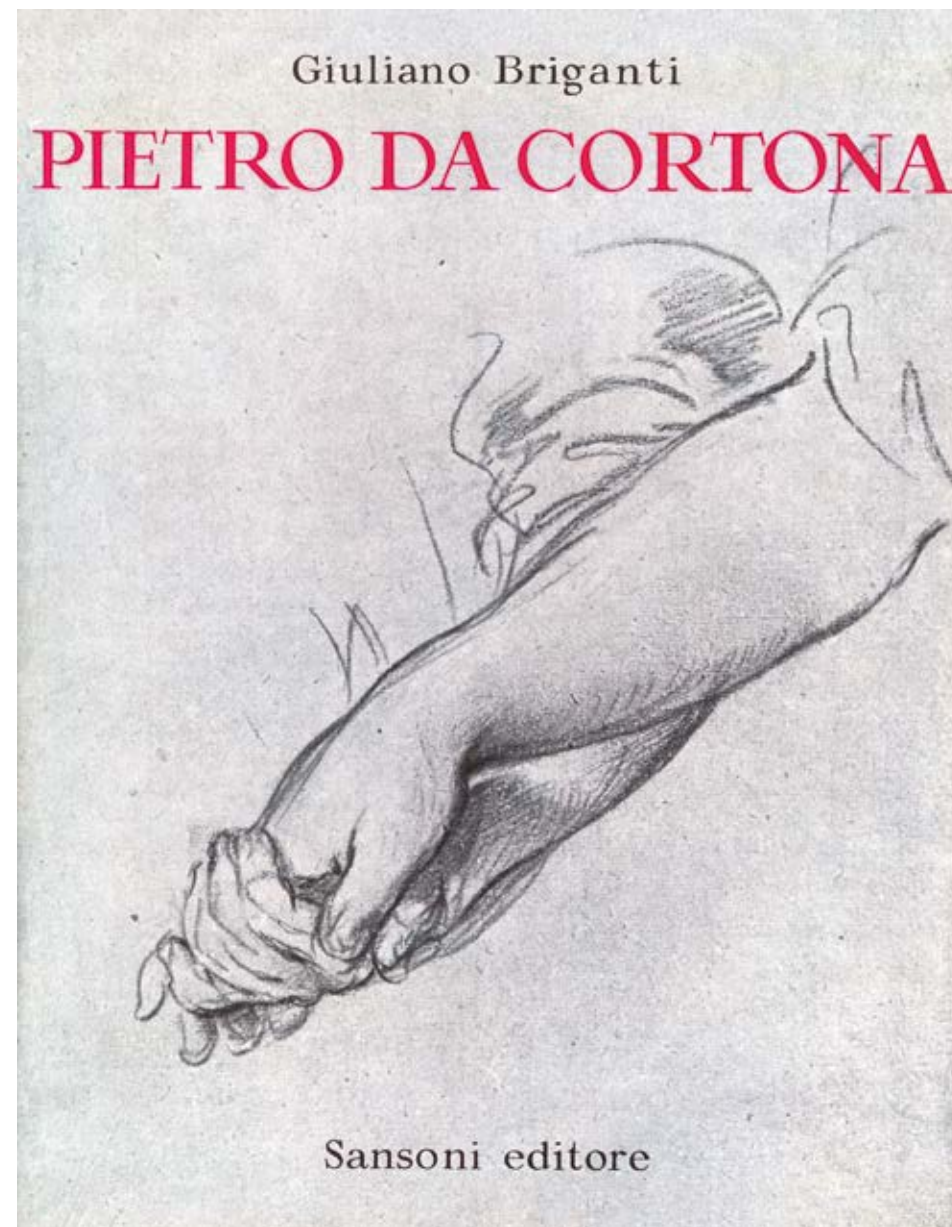
IV. D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, prima edizione.



V. R. Longhi, *Il Caravaggio*, Milano 1952, prima edizione.



VI. R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, New York 1958, prima edizione.



VII. G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1962, prima edizione.

PATRONS AND PAINTERS

*A Study in the Relations
Between Italian Art and Society
in the Age of the Baroque*

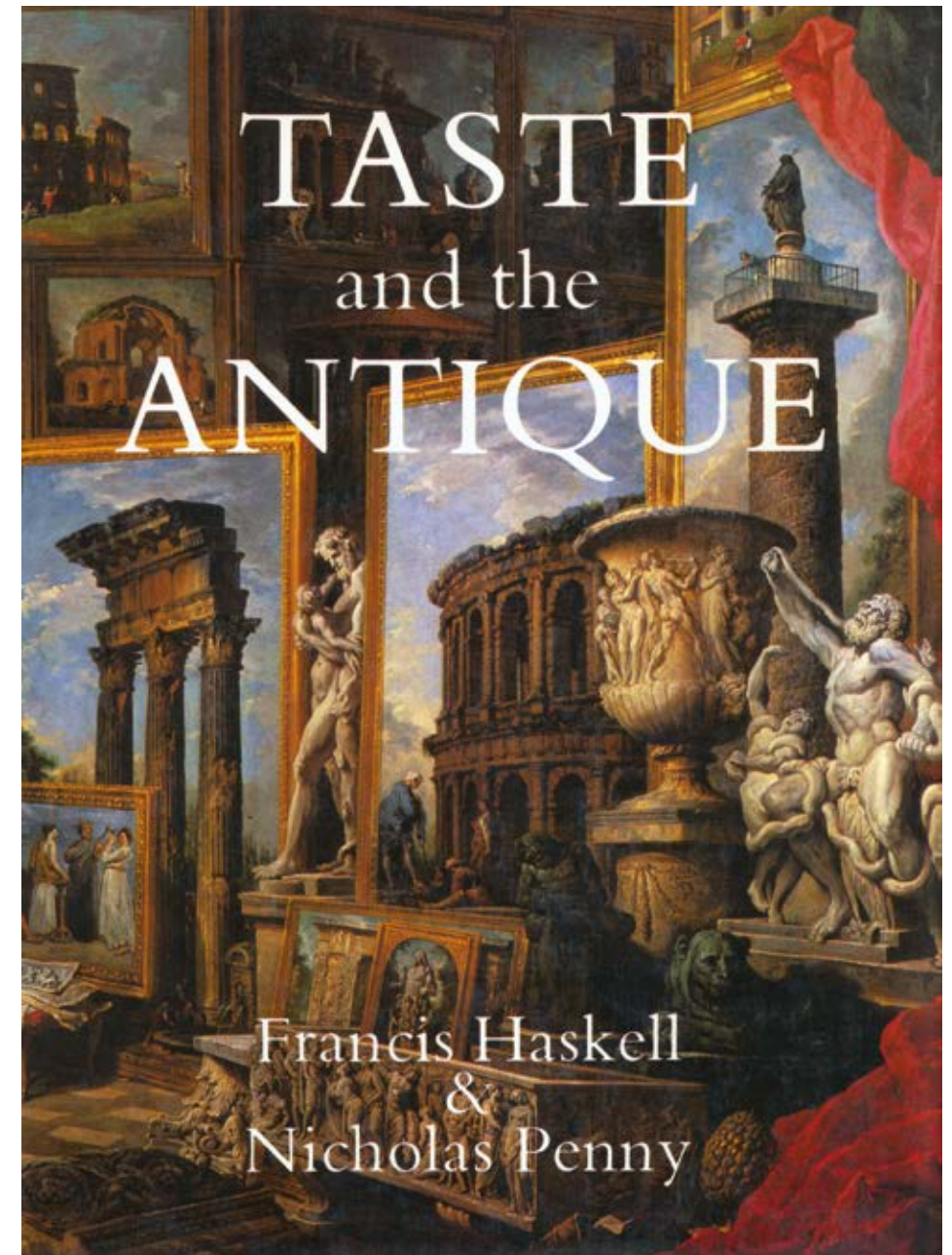
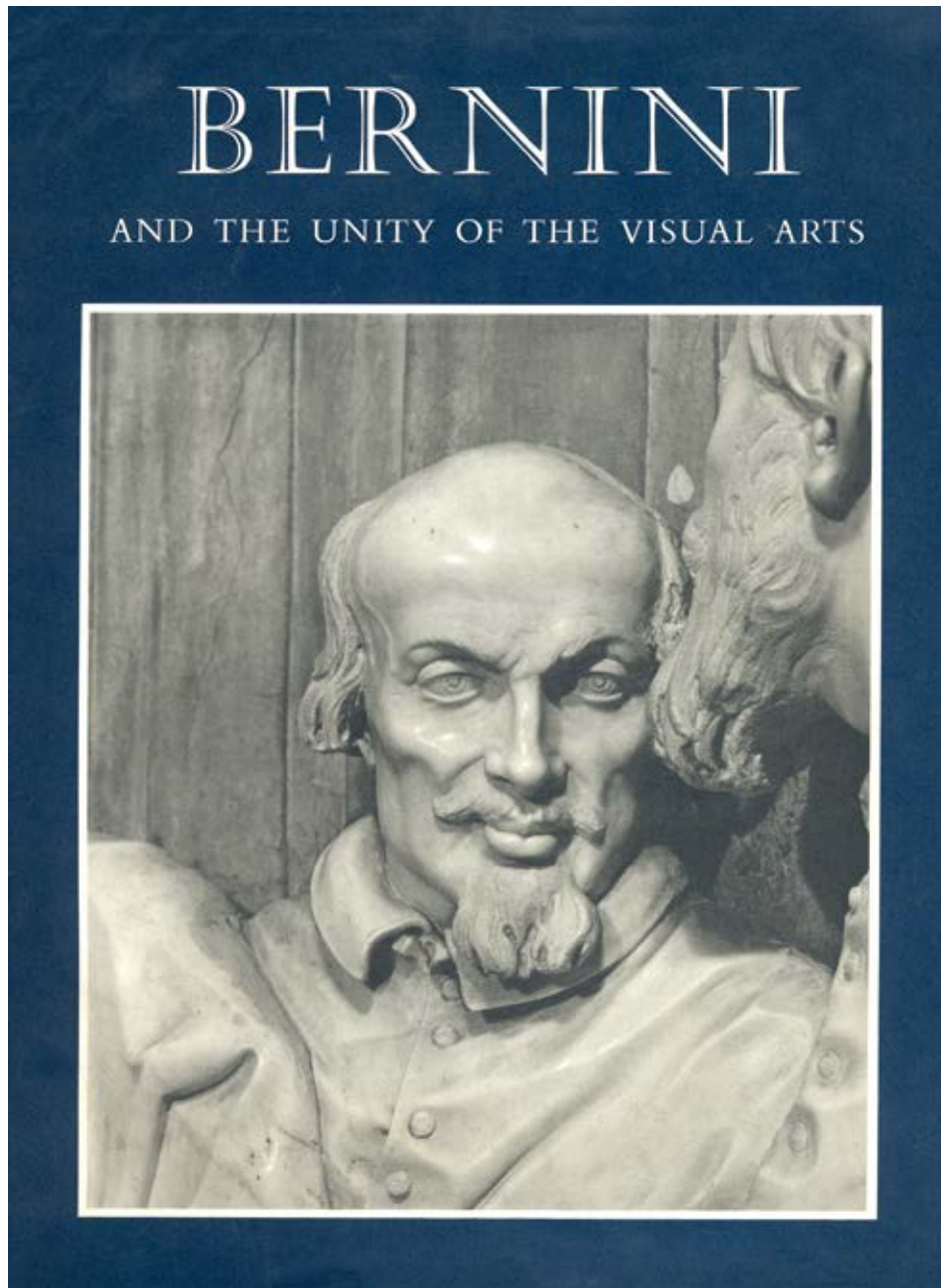
FRANCIS HASKELL



SKIRA
L'EUROPA DELLE CAPITALI
1600-1700

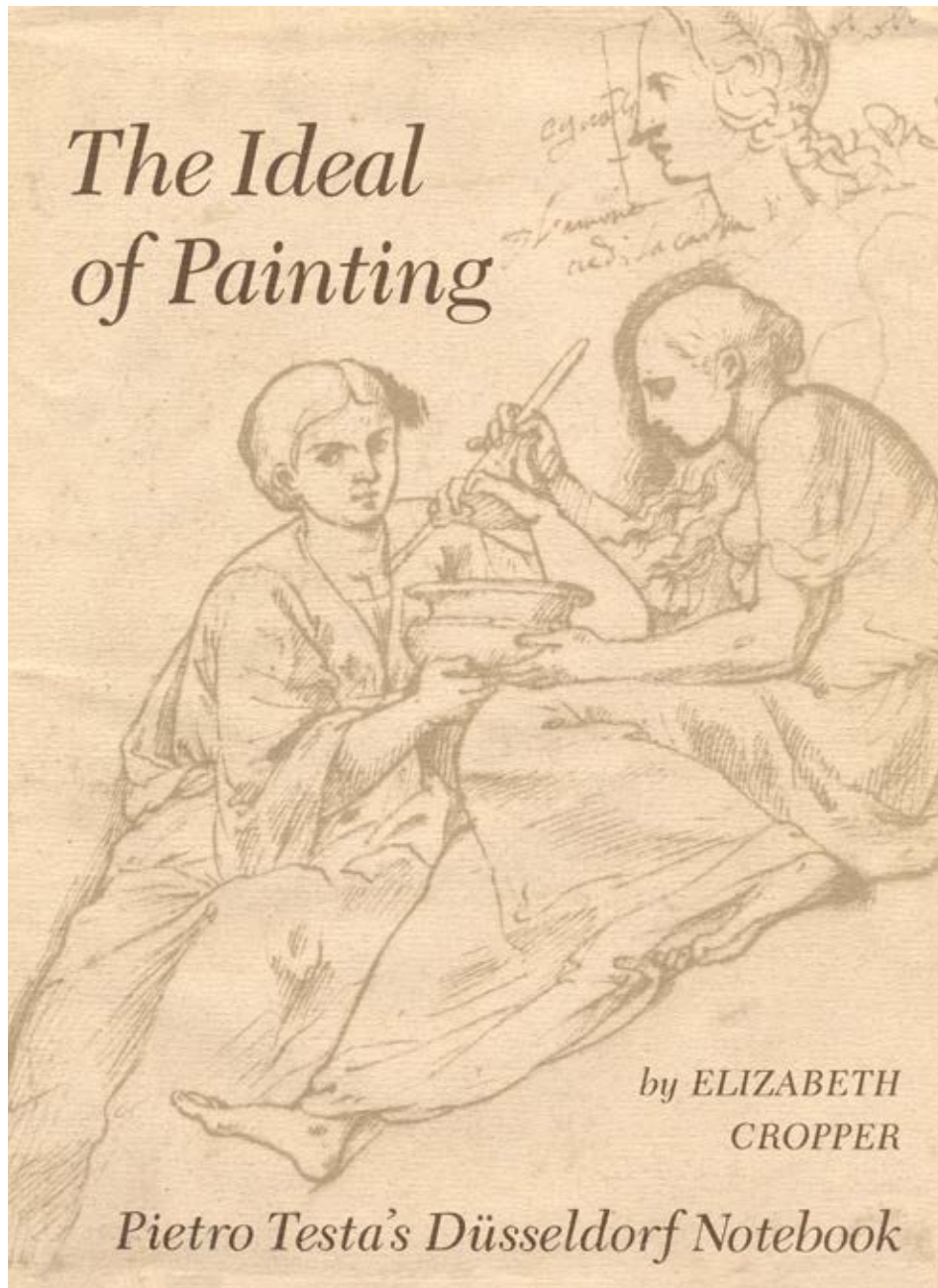
VIII. F. Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963, prima edizione.

IX. G.C. Argan, *L'Europa delle capitali*, Genève 1964, prima edizione.

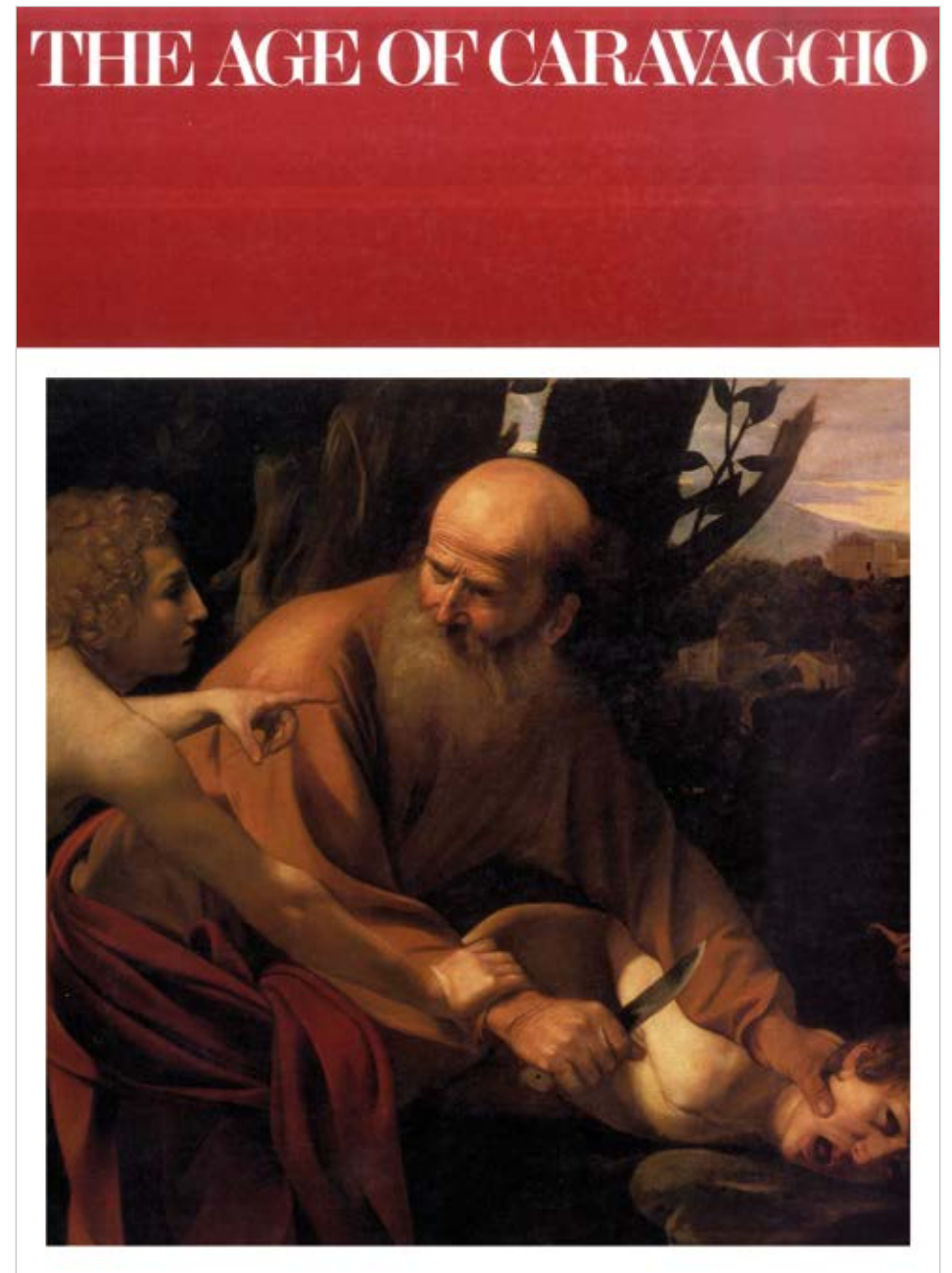


X. I. Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York 1980, prima edizione, 2 volumi.

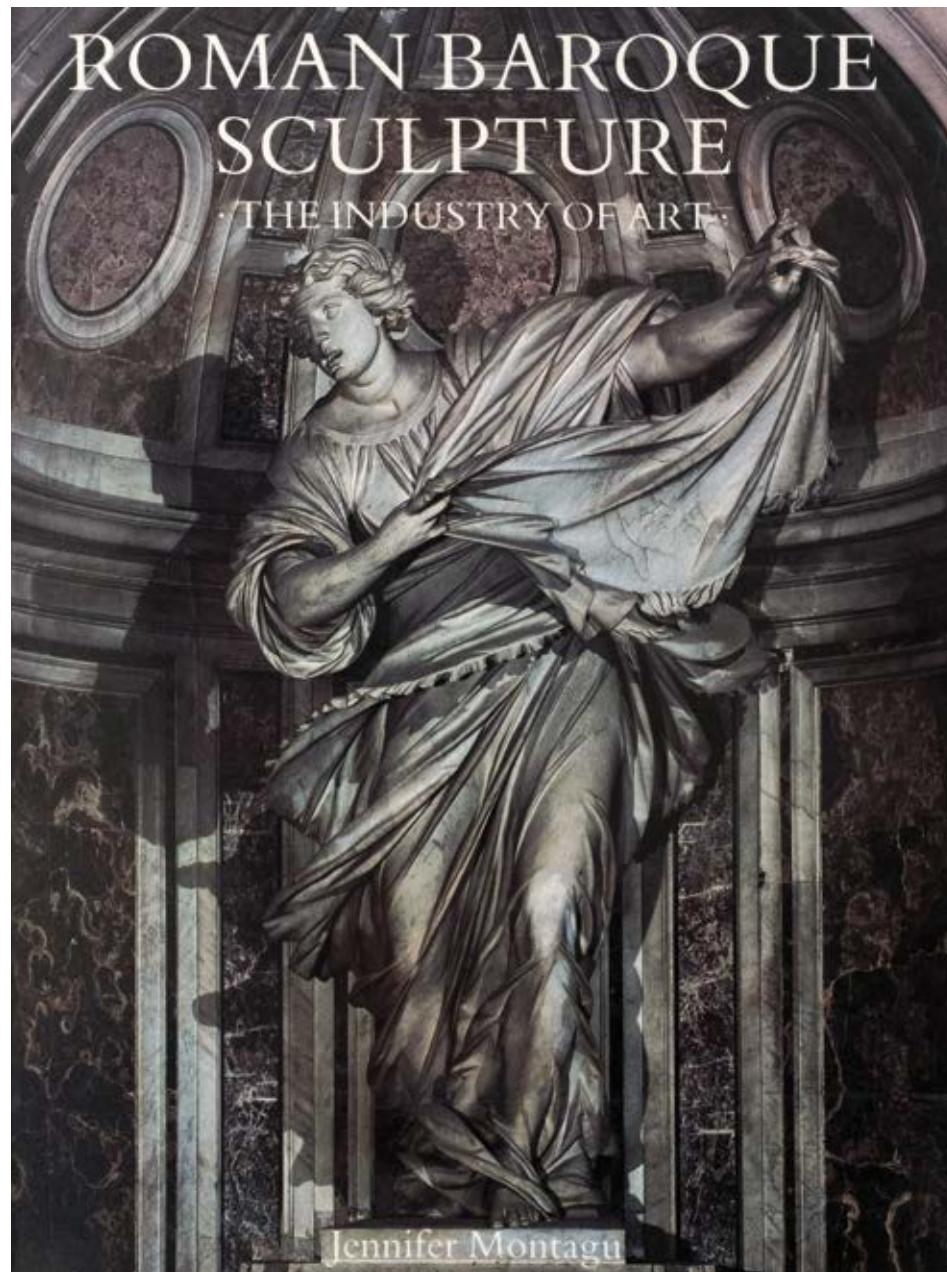
XI. F. Haskell, N. Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, Yale University Press, New Haven 1981, prima edizione.



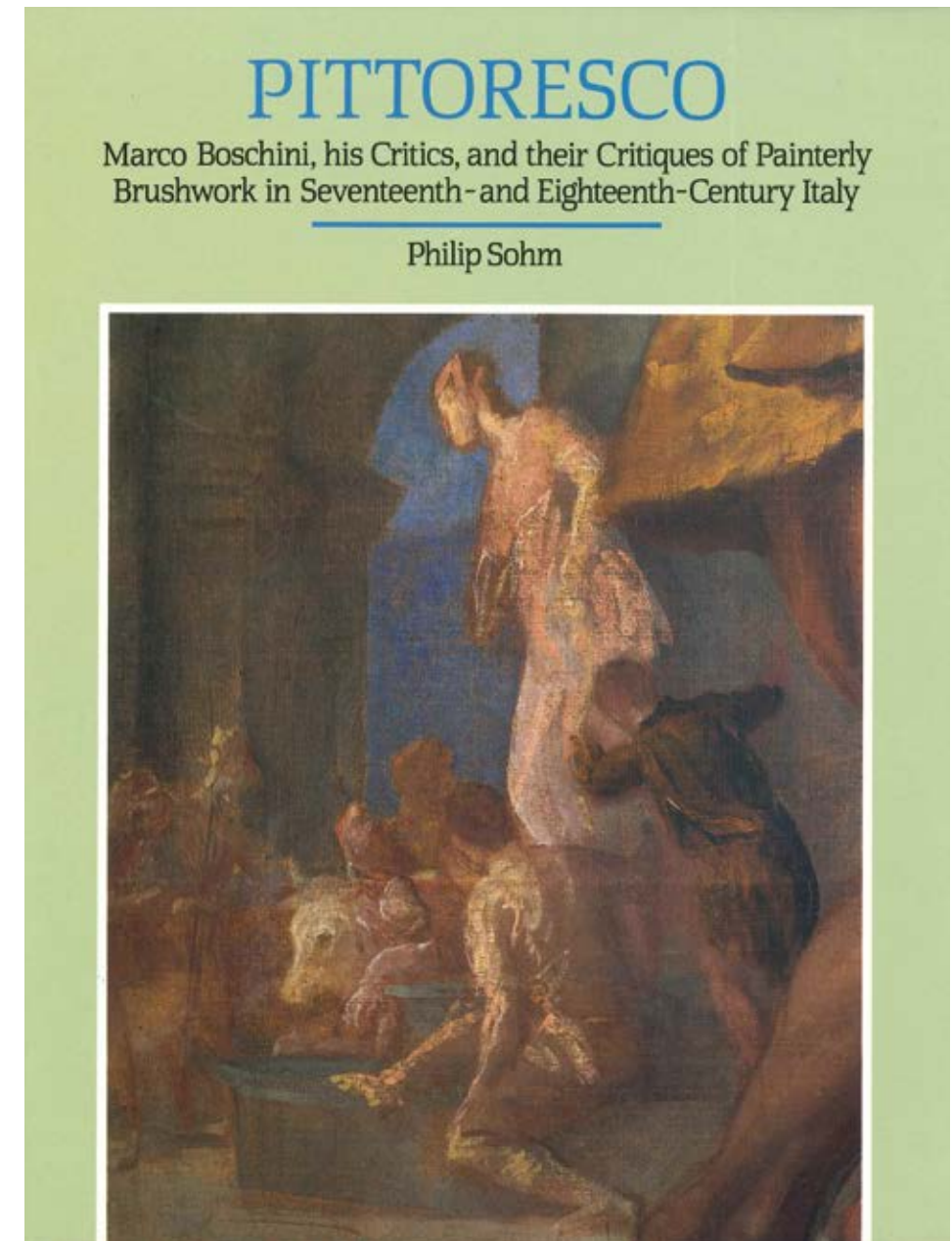
XII. E. Cropper, *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton 1984.



XIII. *The Age of Caravaggio* (catalogo della mostra, New York - Napoli, 1985), New York 1985.



XIV. J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture. The Industry of Art*, New Haven-London 1989.



XV. Ph. Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth and Eighteenth-Century Italy*, Cambridge 1991.

Stella Rudolph

Niccolò Maria Pallavicini

L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Mecenatismo



UGO BOZZI EDITORE srl - ROMA

ABSTRACT

OVERVIEW

PROJECT ANTICO/MODERNO. PARIGI, ROMA, TORINO 1680-1750

This volume is part of the project *Antico/Moderno. Parigi, Roma, Torino 1680-1750*, that was developed in the framework of the Study Program on the Age and the Culture of Baroque launched by Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura (in which the term “Baroque” encompasses the many aspects and expressions of the 17th century and the first half of the 18th).

The project developed along two parallel lines of research that are complementary and closely related, concerning a critical reflection on Baroque on the one hand, and the identification of themes and instruments for research on the Ancient/Modern relation. The project saw the participation of scholars from different generations – to whom we wish to express our gratitude for the quality of their commitment and their results – who were invited to reflect on the state of Baroque studies, starting from the critical perspectives developed in the 20th century debate which have rarely been addressed comprehensively. The resulting scenario is an invitation to return to a direct analysis of the works in order to put forward working hypotheses that are less influenced by pre-existing historiographical categories and to identify approaches and chronological contexts for the Ancient/Modern theme according to an examination of the changes that characterized art production in Rome and Paris, through an observation of the cultural influence emanating therefrom and expanding across Europe between the late 17th and the mid-18th century.

What is called for is an exploration of research on modernity by analyzing the potential for new investigations of the natural element and the parameters of the classicist tradition; an attempt to define a new approach towards the ancient models and the adoption of modern ones, according to choices that assign primacy or offer crucial alternatives, that consider the role of traditional patrons and new audiences, vision and entertainment, urban policies and scenarios, variations in taste, ideas and theoretical beauty ideals, possibly questioning the critical categories according to which the arts have been judged. The dynamics of the relation between Ancient / Modern find in the changes occurring in Turin in those years important insights for the project's strategic framework, which aims to define research on the influences that extended to and issued from Turin and the consequences in Rome and Paris of the experimental initiatives that took form in the modern laboratory that was Turin at the time.

INTRODUCTION

REDISCOVERING SEICENTO. FOUNDATIONAL WRITINGS

Two years ago, together with Michela di Macco and Giuseppe Dardanillo, we set out to organize a seminar for Fondazione 1563's “Baroque” project and we decided to draw up a list of those books that, in our view, have marked and continue to exert significant influence on the study of Italy's 17th century art. As the title suggests, we decided not to refer to the term “Baroque” because we're fully aware of the extensive debate – at times quite heated – that it has spurred. We are also aware that several books that are key to the analysis of aspects which are substantially extraneous to Baroque in its proper sense – like the so-called “classicist” approach of theorists like Giovanni Battista Agucchi and Giovan Pietro Bellori, analyzed by Denis Mahon in his 1947 text – are also fundamental to understand and contextualize Baroque in its strictest sense (not to mention the question of Caravaggio and the caravaggesque tradition). A case in point was *The books that shaped art history: from Gombrich and Greenberg to Alpers and Krauss* edited by Richard Shone and Jean-Paul Stonard (Thames and Hudson 2013), which examines sixteen art history books published in the twentieth century. In addition to the scholars mentioned in the title, the book features other legendary figures – from

Panofsky to Pevsner – but Italian scholars are conspicuously absent and few are also those who have focused specifically on art in Italy, except for Bernard Berenson and Michael Baxandall for the Renaissance, and Francis Haskell for the period of interest here.

By coincidence, our list too consists of sixteen items: it opens with *Renaissance und Barock* by Heinrich Wölfflin (1888) and closes with *Niccolò Maria Pallavicini* by Stella Rudolph (1995). With the exception of Wölfflin, all the books were published in the 20th century, starting with Alois Riegl's that resulted from lectures he held in Vienna in the 1890s and was published posthumously for the first time in 1908 and then in 1923. We have favored books of ideas, therefore limiting the number of monographs and including only one exhibition catalogue. There are manuals and inventories (Riegl, Voss, Wittkower, Haskell-Penny), monographs (Longhi, Briganti, Cropper), essays of a general nature (Wölfflin and Argan), books about collecting (Haskell, Rudolph), sculpture (Montagu, Lavin), art theory (Mahon, Sohm) and, as noted, only one catalogue (about the Caravaggio exhibition held in New York and Naples in 1985) that serves to take stock of studies on Caravaggio for the generation that followed Roberto Longhi. We have included two books by one author, Francis Haskell, which are however very different one from the other, and we have also considered that some scholars have written more than one foundational work: with regard to sculpture, *Bernini* by Rudolf Wittkower and *Algardi* by Jennifer Montagu could easily have found their place in our anthology. But then again, Longhi himself appears only with his monograph on Caravaggio, a volume that reflects only one facet of his studies on the Seicento. We also did not include books exclusively concerned with architecture, which will make the object of an ad-hoc seminar to be organized by the Fondazione.

Also missing from our list are figures to whom much is owed in terms of studies on the 17th century: from Ellis Waterhouse to Anthony Blunt, from Ann Sutherland Harris to Charles Dempsey, from Luigi Salerno to Luigi Spezzaferro, from Mina Gregori to Alvar González-Palacios, and more names could be added according to one's predilections. In some cases, the fame of even the greatest scholars is not related to a single book, but to a myriad smaller contributions, a fact that did not allow their inclusion in the group. A case in point is Walter Vitzthum and his role in changing the approach to the study of 17th century drawing. Our list does not include the editions of seventeenth century sources, but we are convinced that *Vite* by Giovan Pietro Bellori edited by Evelina Borea (1976) played a crucial role on studies on this matter, thanks also to the fundamental introduction penned for the occasion by Giovanni Previtali.

Together with Michela and Pino, we brought together a group of scholars from different backgrounds and different generations: young doctoral graduates (Elisa Coletta, Valeria di Giuseppe di Paolo, Yuri Primarosa, Stefania Ventra), scholars who have contributed significantly to studies on the Seicento (Giovanna Capitelli, Stefano Pierguidi, Lucia Simonato, Maddalena Spagnolo, Maria Cristina Terzaghi, Arnold Witte) and more senior scholars, like myself, Michela di Macco, Tomaso Montanari, Giovanna Perini and Giovanni Romano. Starting in the fall of 2015, three seminars open to the public were held in Rome and on these occasions the scholars presented the book they had been asked to concentrate on. Later, also in the light of what emerged from the seminars and the related debate, we further expanded the list with the volumes by Wölfflin, Mahon and Elisabeth Cropper.

What emerges from this selection, imperfect and temporary as it may be, is the centrality of Rome, the protagonist of the vast majority of the works examined. Little appears about Venice (some passages by Wittkower and Haskell and, obviously, Philip Sohm's book), about Bologna (Mahon) and there is almost no reference to major centers like Naples, Florence, Genoa, Milan and Turin. The latter can be studied chiefly through 17th century exhibition catalogues from the 1970s and 1980s, a theme that made the object of an ad-hoc seminar held in November 2016 in Turin and whose proceedings will be published shortly.

Naturally our choice identifies the German world as the origin of those studies, particularly following the arrival in Berlin of the Pergamon altar in 1879, as repeatedly noted by Alina Payne. That monumental marble construction made it clear that the Hellenistic period, which up to that point had been dismissed as a phase of decadence, could in fact produce remarkable works. As late as 1855, Jakob Burckhardt was still launching invectives against Bernini and his Saint Teresa, but after 1880, by virtue of an acquired familiarity with the Pergamon altar, even he started to rethink his position on the Seicento. In more general terms, an entire generation came to realize that the idea that every artwork should adhere to the characteristics of its medium was substantially wrong. Thus naturalism, pathos and pictorialism became an alternative to Wilckelmann's "quiet greatness". Berlin, Munich, and Vienna were crucial in the initial phase of the rediscovery of the Seicento but starting in the 1930s, also thanks to the contributions of German scholars (most notably Wittkower), the Anglo-Saxon world acquired a propelling role – spearheaded by the Warburg Institute in London and soon expanding to major American universities. What about Italy? Here too, since the late 19th century, the process of rediscovery had slowly and laboriously begun, as is eloquently shown by the monograph *Bernini* published in 1900 by Stanislao Frascchetti, a pupil of Adolfo Venturi who died prematurely. It was however the research of the young Longhi on Caravaggio (and beyond) that would provide an extraordinary boost in this sense, which would reach its zenith in the aftermath of the Second World War. The study of the 17th century was not, however, monopolized by Longhi and Giulio Carlo Argan – who wrote the short but fundamental essay *La retorica e l'arte barocca* of 1955, later expanded in *Europa delle capitali* which is examined here – was among the first to reject the stance on Baroque initiated by Benedetto Croce. Argan's essay exerted considerable influence in the Anglo-Saxon world, as is revealed by Wittkower and Irving Lavin (cfr. here pp. 90, 120), even though today this fact appears to have been largely forgotten both in the United Kingdom and in the United States. As much was remarked by Andrew Hopkins (in "Kunstchronik", 2013, pp. 118-121) in a brilliant review of *Rethinking the baroque* (a collection of studies edited by Helen Hills and published in 2011), a volume where the names of Walter Benjamin (1928), Christine Buci Glucksmann (1986-1996), Gilles Deleuze (1988), and Hubert Damisch (1996) recur quite frequently as the most significant contributors to the legitimization of Baroque, while Argan's role is mentioned only in passing, as are those of art historians in general (a glance at the bibliography is quite eloquent in this sense). Clearly, the discussion remains open on various levels: different national traditions, theoretical research vs. research in the field, interdisciplinary openings vs. disciplinary specificity, and much more. The book that you are holding in your hands, instead, aims solely to show that even today it is still essential to address the vastness, the complexity and the contradictory aspects of the Italian artistic Seicento in light of some fundamental events that led, in the 20th century, to the full rehabilitation of that century. It would therefore appear useful to go through those books that appear to be definitely worth reading and that can be approached, we hope, with renewed awareness thanks to the work of the readers/authors to which we owe this volume.

ELISA COLETTA

Heinrich Wölfflin *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, 1888

The essay investigates the matrixes, the characters and the effects of Heinrich Wölfflin's writing *Renaissance und Barock* (1888) on Baroque historiography.

Heinrich Brunn's teachings, Friedrich Nietzsche's works, Jacob Burckhardt's lectures as well as young Wölfflin's intellectual freedom and direct approach to the works make up the premises of an

analysis that marks the start of the recognition of the dignity and the historic-artistic specificity of Baroque. As his historiographic good fortune has shown, Wölfflin's merit should be recognized as having limited the field of investigation, provided verbal instruments that are useful to describe the formal characteristics of the artworks of the time, compelling art history to legitimize its examination and, in the wake of its inclusion, to reassess the soundness of the path that it intended to pave.

ARNOLD WITTE

Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, 1908

In 1908, Alois Riegl's unfinished text on the Italian Baroque was published by Max Dvorak and Arthur Burda; they edited part of his notes for three consecutive series of lectures at Vienna University. Riegl's book title aptly reads *Entstehung der Barockkunst in Rom: Akademische Vorlesungen* (Origins of Baroque art in Rome: academic lectures) and deals with the period from Michelangelo to the early Baroque – the period now called Mannerism. What fits our expectations is that the book deals with stylistic developments, which Riegl tackles through meticulous formalistic discussions. But the *Entstehung der Barockkunst* also represents a first step towards a critical assessment of contemporary sources – such as Vasari, Baglione, Passeri and Bellori – in the context of Baroque studies. This shows Riegl's versatility in approaches toward art history, combining them into a coherent and encompassing approach, and his broad historical education in art history, history and archaeology. With this, he opened up a critical approach to the contents of these publications for the Baroque period by analyzing their argumentative structure. He showed how these artists' biographies were a source also for other aspects related to art history, such as cultural context. Later art historians such as Hess and Schlosser would develop this approach for art history in the following decades.

VALERIA DI GIUSEPPE DI PAOLO

Hermann Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, 1924

Die Malerei des Barock in Rom by Hermann Voss falls within the historiographic rehabilitation of Baroque launched by German art criticism, according to an innovative methodological approach that limits the scope of analysis to Roman painting only, concerning a period of time that is wide but more advanced compared to the past, and building on aspects that are significantly connected to the constituent characteristics of the artwork. According to the pattern of analysis put forward by Riegl about the use of sources and documents and a formal interpretation of the figurative text that is bound to the context, the author associates his own thought to Tietze's *Methode der Kunstgeschichte* from which he adopts the idea of the absolute centrality of artists in the process of transformation of the style of an era. Voss moves beyond this position to affirm the need to study "minor" figures to provide a more comprehensive and balanced view of the period under analysis. The decision to include the annotated catalogue at the end of the lives of the selected artists and the vast selection of illustrations in the text bring his method close to modern philological art criticism: the connoisseur approach replaces pure theoretical constructs through comparisons, attributional corrections and proposals, sharing Longhi's approach, who was Voss's inspiration since the 1920s, and opening up a fruitful and durable dialogue.

ANDREA BACCHI

Denis Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, 1947

Few texts have been more influential than *Studies in Seicento Art and Theory* by Mahon, and just as few have generated such wide and heated debate. As noted in the title, the *Studies* are presented as a collection of four long essays that would also exist autonomously. The four *studies* have had a remarkable influence on the history of art criticism of the Seicento and are closely interconnected, both in the tight relation between the examination of figurative data and the related artistic literature, and in the theory that lies at the basis of the author's critical reflections. According to the scholar, art theory is always, by its very nature, but even more so in the 17th century, normative and retrospective, and consequently hostile to the most innovative trends in art. The first part of the book aimed to analyze Guercino's change in style, which had already been acknowledged in the 17th century and which has always been connected to Reni's influence on Guercino. The new theory put forward by Mahon in 1947 stemmed from the major discovery of a fragment of the lost *Trattato* (Treatise) by Giovanni Battista Agucchi. According to Mahon, the early signs of Guercino's stylistic change could be attributed to the influence of Domenichino and Agucchi himself on Barbieri. The second part of the *Studies* was devoted to the analysis of Agucchi's text, recognized as one of the most significant theoretical sources for the Idea later developed by Bellori. The third part focused on the Accademia di San Luca and its alleged influence on the arts, which was drastically diminished by Mahon. In the fourth, the scholar aimed to demolish the so-called eclectic view of the Carracci's art, rejecting the reasoning according to which the painting reform launched in the informal academy founded in Bologna in 1582 was in fact part of a programmatical theoretical plan that intended to create a temperate mixture of the finest qualities of the major painters of the early 16th century. As a whole, the *Studies* are first and foremost a passionate interpretation of the most exquisitely "baroque" value of Italian painting in the early 17th century, and more specifically of Guercino's work.

LILIANA BARROERO

Roberto Longhi, *Caravaggio*, 1952-1968

Caravaggio's painting style – his own and that of his followers – was a central theme in the research of Roberto Longhi (1890-1970). The monograph published in 1968 represents the apex of a long trajectory that had begun with his senior thesis, punctuated by stepping stones like the Caravaggio exhibition organized in Milan in 1951 and the subsequent monograph of 1952. The latter appeared in an expanded and revised version in 1968, with a new structure but the same unparalleled keen eye in the interpretation of the painter's style and personality, supported by a more penetrating and focused form of writing. Thank to this and other works, in the past century Longhi established himself as the true discoverer of Caravaggio, whom he defined as the founder of modern painting. While in this field studies have made significant progress, Longhi remains the undisputed protagonist in the area of studies on Caravaggio not only for the fundamental additions to the artist's corpus and those of painters who were close to or influenced by him, but for his capacity to penetrate the depths of Caravaggio's research, so much so as to become an inescapable reference for studies on the subject.

GIOVANNA CAPITELLI

Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, 1958

Commissioned in 1946 to Rudolf Wittkower by his friend Nikolaus Pevsner for the "Pelican History of Art" Penguin Books collection, conceived, assembled and written between London, Rome, Florence and New York, published for the first time in 1958, *Art and Architecture in Italy. 1600-1750* is one of the most influential texts published on Baroque art to date. While conceived as a survey book – that is, a summary of the artistic facts that took place in the Italian peninsula in the 17th c. and the first half of the 18th c. – or rather by virtue of its ample use as an art history manual, this volume has been read, studied, and consulted by a vast number of students, scholars, and enthusiasts. The book – which appeared subsequently in three editions revised by the author (and in three posthumous ones, most recently in 1999), was reprinted a number of times, and translated in Italian, Spanish, French – has presented to several generations a canon of Baroque art in Italy, a value system, and a hierarchy of artistic personalities, and has spurred research projects and rediscoveries. This article retraces the steps of Wittkower's studies, bringing into focus his idiosyncrasies and his interests for the Baroque figurative culture, offering a portrait of the volume against a background of "contemporaneity".

GIOVANNI ROMANO

Giuliano Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, 1962

Giuliano Briganti's book marks the opening of a new and fundamental season of studies on Baroque. In this light, it appears useful to leave behind the theoretical concept of *Grundbegriff* to focus instead on the study of historically concrete facts that belong to the period that is regarded as Baroque.

Pietro da Cortona is one of the most remarkable books from the past century, and it is doubtful that the century that has just begun will deliver works that are as convincing or better written. In this book Giuliano Briganti demonstrates his profound and detailed familiarity with the Seicento in Rome, as shown by his figurative texts, that resulted from an exploration of the churches of the city door after door, and as witnessed by his literary sources, that he consulted accurately. The book addresses the issue of the use of the term "Baroque" and recognizes as exceptionally useful the act of "distinguishing" as an invitation to adopt an ecologically correct attitude towards art history.

TOMASO MONTANARI

Francis Haskell, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, 1963

More than fifty years after publication, *Patrons and Painters* by Francis Haskell not only remains one of the founding texts for modern studies on Baroque, but has been included among the "classics" of artistic historiography of the twentieth century.

This essay addresses three questions related to its persisting relevance: why *Patrons and Painters* is an art history book; which art history it is about; and how it can continue to inspire studies on Baroque today.

STEFANIA VENTRA

Giulio Carlo Argan, *L'Europa delle capitali*, 1964

This contribution retraces the phases through which Giulio Carlo Argan's critical thought eventually led to the contents of *L'Europa delle capitali* – published in 1964 by Albert Skira in the Art, Ideas, History collection – and the book's fundamental contribution to subsequent studies.

Building on a vast body of knowledge acquired on the artists and the most significant works of the European Seicento and starting from the conclusions of some of his writings from the 1950s, Argan presents a reasoning that gives to the figurative culture of “Baroque” a way out of Croce's condemnation. The adoption of Aristotle's *Rettorica* as a key to understand Baroque art as an art of persuasion; the recognition of artistic “technique” as liberal art; the definition of the art of the Seicento as art “of the capitals”; the indication of the figurative civilization of the time as a direct precedent to the modern civilization of images: these are the key concepts that the Turin-based scholar illustrated in a volume that contributed significantly to a new vision of the art of the Seicento in its pictorial, sculptural and architectural expression and that provides evidence of Argan's conviction that the history of art is a history of cities.

YURI PRIMAROSA

Irving Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, 1980

This text illustrates the various historiographic positions on the concept of “bel composto” and on Bernini's poetics of the “unity of the visual arts”, that gained new momentum only after 1980, the year of publication of Irving Lavin's book presented here. The appearance of *Bernini and the Unity of the Visual Arts* marked a watershed in the studies on the greatest among the “universal artists” of European Baroque. It offers an interpretation of the chapels crafted by the artist in Rome between 1630 and 1650 – “total” works of extraordinary formal quality, designed according to a new concept of space – as a sort of “laboratory” where Bernini was able to experiment and perfect his own poetics, reaching his first and finest apex in the Chapel of Saint Teresa in Santa Maria della Vittoria.

MICHELA DI MACCO

Francis Haskell, Nicholas Penny, *Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture, 1500-1900*, 1981

This essay offers an analysis of the genesis of the book, its immediate reception and its critical and editorial fortune, indicating the reasons for which it was chosen as a seminal writing also for studies on the 17th century and the first half of the 18th. While focused in fact on a much wider period of time, the book provides an examination of the ancient art masterpieces that were widely celebrated at the time of their discovery, but which were almost forgotten as time went by. By presenting those works together for the first time, the book revived the critics'

attention towards the many ways to explore and recompose art history. By recognizing the aspects that made the fortune of ancient statues that were the bearers of the canon, thus identifying indicators to ascertain variations and declinations of taste and collecting trends, it opened up new research perspectives on contents and methods and unveiled new and extraordinary potential and resources for historic-artistic studies.

GIOVANNA PERINI FOLESANI

Elizabeth Cropper, *The Ideal of Painting: Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, 1984

The essay illustrates the contents of Elizabeth Cropper's seminal book on Pietro Testa and his Düsseldorf sketchbook published in 1984. It reads it in the context of previous research, highlighting its most original contributions in terms of method and factual findings. It also shows how the book has had far-reaching consequences, deeply affecting subsequent studies in the field, occasionally sparking controversies which are now settled mostly in favour of the arguments put forth therein.

MARIA CRISTINA TERZAGHI

The Age of Caravaggio, 1985

The exhibition *The Age of Caravaggio* opened to the public at the Metropolitan Museum of Art in New York on 5 February 1985 and closed around a month later, on 14 April. It opened again on 12 May in Naples, at Museo di Capodimonte, and closed after a similar period of time. In retrospect, it appears extremely relevant in terms of the critical points that it raised, which immediately emerged in the debate spurred by the event – which became so heated as to border on controversy. This essay examines the critical positions in favor and against the methodology proposed by the exhibition, starting with Giovanni Previtali's acute observations, to question its role in the framework of studies on Caravaggio. The essay examines in detail every section of the exhibition and retraces its impact on criticism with reference to the resulting research on Lombard-Venetian precedents regarding Caravaggio's painting, the context in which he operated, real or presumed attributions to the master, and the value of copies.

LUCIA SIMONATO

Jennifer Montagu, *Roman Baroque Sculpture: the Industry of Art*, 1989

This text offers an analysis of the key points in the studies of Jennifer Montagu, starting from her doctoral thesis discussed with Ernst Gombrich at the Warburg Institute (1959) and her early publication *Bronzes* (1963). This phase coincides, in both Italy and the United Kingdom, with a growing attention towards Baroque sculpture, its documentary sources, its techniques and its protagonists.

The investigation provides a setting for the analysis of *Roman Baroque Sculpture*, one of the finest works in Montagu's scientific production, published in 1989 four years after the monumental monograph on Alessandro Algardi. At the center lies what the scholar calls the "industry of art", that is to say the complex relationships between the various practices and figures involved in the field of sculpture in the 17th century in Rome. These are presented through a detailed analysis of both the artworks and archival materials. The resulting picture is that of a heterogeneous scenario that debunks the concept of Baroque sculpture as the exclusive domain of Gian Lorenzo Bernini and contributes to redefining the concept of "authorship" (*autografia*) and "individual style".

MADDALENA SPAGNOLO

Philip Sohm, *Pittoresco. Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth and Eighteenth-Century Italy*, 1991

Marco Boschini's figure and writings represent the fulcrum of the research presented in Philip Sohm's book, which provides an investigation into several crucial aspects of the Age of Baroque from an unusual standpoint, namely the concept of "Picturesque": from the more and more common practice of *connoisseurship* and the art market, to the capacity of criticism to acknowledge a new relation between art and its spectators, to the re-evaluation of materiality in painting and the manual act that it stems from. This work may appear as a study of *Kunstliteratur* sources, in line with the Austro-German scholar tradition, but in fact its relevance lies in the author's ability to entwine artistic literature research and an analysis of the most concrete aspects of art-making. It is therefore a text that opens up multiple new interpretations of Venetian Baroque art and beyond. The critical fortune of this study can be measured today in various sectors of art history, both those devoted to Baroque sculpture and the ones that concern painting and artistic literature. It could be argued that its most important legacy consists in having established a new method for the study of the materiality of the art work in light of contemporary art criticism texts and contexts.

STEFANO PIERGUIDI

Stella Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il Meccenatismo*, 1995

Compared to books that represented milestones in the history of Baroque studies, like *Renaissance und Barock* by Heinrich Wölfflin (1888) or *Studies in Seicento Art and Theory* by Denis Mahon (1947), the volume *Niccolò Maria Pallavicini* by Rudolph focuses on critical aspects of a smaller scale. The book is also closely related to, if not the direct continuation of, another foundational text on Baroque, *Patrons and Painters* by Francis Haskell (1963). Starting from what could be regarded as a deficiency in the latter – its failure to examine in detail the Roman scene in the early 1700s, except for Pietro Ottoboni – Rudolph analyzed in depth the figure of the notable patron, without ever shifting her gaze away from the painter to whom most of her studies are devoted, Carlo Maratti. While stopping short of a programmatical dissertation on

the artist-patron relationship, the author leans towards attributing to Maratti the paternity of the style that, according to Haskell, "lacked the vigor of the true Baroque, the intricate fantasy of French rococo [...] and the severity of later eighteenth-century painting". Remarkably, Rudolph does not condemn this style – for which no univocal label exists (rococo, late Baroque, *barocchetto*) – in any way. What is more, it is from Rudolph's book that the formula of Arcadian taste emerged, meeting with considerable success in the last twenty years. Therefore Rudolph's merit, it can be argued, lies chiefly in the emphasis that she placed on Maratti's production (particularly for Pallavicini) as a figure painter in landscapes and still-lives: that is to say, those genres in which it was easier to translate a style that was close to the "bourgeois" taste of a patron who was first and foremost a banker.

APPARATI

a cura di Marco Coppolaro

INDICE DEI NOMI

- Abbatini, Guido Ubaldo: 108.
 Accolti, Pietro: 170.
 Ackerman, James Sloss: 77n, 148.
 Agucchi, Giovanni Battista: 1, 48-49, 51, 53, 55-59, 56-57n, 59n, 109, 170, 170n.
 Albani, Alessandro cardinale: 151n.
 Albani, Francesco: 167-169, 217, 234, 235n.
 Alberti, Leon Battista: 81, 161, 167-168.
 Alberti, Romano: 164n.
 Albl, Stefan: 157n.
 Aldobrandini, Silvestro: 187n.
 Aleandro, Girolamo jr: 169.
 Algardi, Alessandro: 78n, 85, 85n, 87, 124, 196-197, 198n, 200-202, 200n, 204, 204n.
 Altemps, Giovanni Angelo: 186.
 Ambrosini Massari, Anna Maria: 73n.
 Amigoni, Jacopo: 33.
 Amorosi, Antonio: 40n, 41.
 Anceschi, Luciano: 118.
 Angeloni, Francesco: 50.
 Anguissola, Sofonisba: 177-178.
 Anselmi, Alessandra: 200.
 Arcangeli, Francesco: 97.
 Argan, Giulio Carlo: 1, 3, 49, 90, 115-125, 130, 142n, 143-144, 144n, 165, 165-166n.
 Argan, Paola: 115n.
 Aristotele: 119-120, 160, 164.
 Armenini, Giovanni Battista: 164, 214.
 Aronberg Lavin, Marilyn: 199.
 Aymonino, Adriano: 139n, 155.

 Baburen, Dirck Jaspersz van: 41.
 Bacchi, Andrea: 61, 73n, 119n, 201, 233n.
 Bacciccio, Giovanni Battista Gaulli detto: 123.
 Baglione, Giovanni: 28-29, 37, 41, 68, 73n, 90, 203.
 Baker, Malcom: 218.
 Baldinucci, Filippo: 28-29, 37, 130, 134, 212, 220.
 Ballarin, Alessandro: 179n.
 Banti, Anna: 75, 224n.
 Barbaro, Daniele Matteo Alvise: 164, 164n.
 Barberini, Antonio jr cardinale: 109.
 Barberini, Francesco cardinale: 109, 232.
 Barberis, Walter: 139n.
 Barilli, Renato: 17n, 94.
 Barocchi, Paola: 105, 110, 151-152, 153n, 192-193, 193n, 214.
 Barocci, Federico: 158, 159n, 180.

 Barroero, Liliana: 87, 227n, 237-238.
 Barthes, Roland: 211.
 Baruffaldi, Giacomo: 212.
 Bassano, Jacopo Dal Ponte detto: 177-178, 214.
 Batini, Giorgio: 176.
 Batoni, Pompeo Girolamo: 235, 237.
 Battisti, Eugenio: 166n.
 Baxandall, Michael: 1, 89, 209, 214.
 Beard, Mary Winifred: 160n.
 Bellori, Giovan Pietro: 1-2, 28-29, 37, 48-50, 50n, 53, 56, 67-68, 67n, 74, 90, 123, 153, 161, 165n, 166, 166-167n, 170-171, 177, 179-180, 212, 216, 220, 224, 237-238.
 Bellotto, Bernardo: 25.
 Bembo, Dardi: 168n.
 Benedetti, Elpidio: 127, 127n.
 Benjamin, Walter: 3.
 Berenson, Bernard: 1, 46n, 81, 83, 108, 179n.
 Bergognone, Ambrogio da Fossano detto: 177.
 Berne-Joffroy, André: 183n.
 Bernini, Dante: 175n.
 Bernini, Domenico: 130, 134.
 Bernini, Gian Lorenzo: 2, 29, 52, 52n, 80-83, 85, 85n, 87, 89, 95, 100, 112-113, 116, 12, 124-125, 127-137, 148, 197, 197n, 201-202, 202n, 204, 205, 205n, 206, 206n, 218, 218n, 222-224.
 Bertelli, Carlo: 175n.
 Berti, Luciano: 175n.
 Bieber, Margarete: 148.
 Bisagno, Francesco Domenico: 167.
 Bissell, Raymond Ward: 181.
 Bloemen, Jan Frans van: 236.
 Blunt, Anthony Frederic: 2, 42, 51, 90-91, 98n, 160-161, 161n, 204.
 Boccioni, Umberto: 112.
 Bode, Wilhelm von: 41.
 Bodmer, Heinrich: 83.
 Boezio: 164.
 Bologna, Ferdinando: 176, 181.
 Bonaparte, Napoleone: 151n.
 Borea, Evelina: 2, 50n, 67n, 153, 180.
 Borenius, Tancred Carl: 81.
 Borghese, Scipione cardinale: 151n.
 Borgianni, Orazio: 65, 180.
 Borromini, Francesco: 83, 85, 85n, 91, 95, 115-117, 119, 121, 125, 134, 134n, 224.
 Boschetto, Antonio: 42, 75.

 Boschini, Marco: 59, 209-225.
 Botticelli, Alessandro Filipepi detto: 158.
 Boucher, François: 234.
 Bousquet, Jacques: 71n.
 Bowes-Lyon, Elizabeth Angela Marguerite: 161n.
 Boyle, Richard (Lord Burlington): 81.
 Bramante, Donato: 8, 151n.
 Brauer, Eric: 80-81.
 Briganti, Giuliano: 1, 11-12, 12n, 14, 16, 16n, 18-19, 45, 61, 93-100, 110, 118-119, 175n, 187, 204 225.
 Brigstocke, Hugh: 160.
 Bril, Paul: 89.
 Brinckmann, Albert Eric: 83-84.
 Bronzino, Agnolo Tori detto: 112.
 Brown, Beverly Louise: 179.
 Brown, Jonathan: 175n.
 Brunn, Heinrich: 5-6.
 Buchthal, Hugo: 82.
 Buci-Glucksmann, Christine: 3.
 Buonvisi, Girolamo cardinale: 170.
 Burckhardt, Jacob: 2, 5-10, 7-10n, 15, 15n, 35, 111, 132.
 Burda, Arthur: 23, 25, 28, 30.
 Buzzoni, Andrea: 149-151, 150n.

 Cades, Giuseppe: 38n.
 Caffà, Melchiorre: 87.
 Calvesi, Maurizio: 175n.
 Calvi, Jacopo Alessandro: 48.
 Campi, Antonio: 178.
 Campi, Vincenzo: 178.
 Canaletto, Giovanni Antonio Canal detto: 25.
 Canevari, Angiola: 157.
 Capitelli, Giovanna: 2, 115n, 118n.
 Caracciolo, Giovanni Battista, Battistello detto: 65, 181.
 Carandini, Silvia: 205.
 Caravaggio, Michelangelo Merisi detto: 1-2, 18, 25, 33, 38, 38n, 40-41, 41n, 47-50, 53-54, 56, 61-75, 85-88, 85n, 88n, 95, 112, 116-117, 123, 129n, 168, 173-189, 224.
 Carducho, Vincenzo: 221.
 Careri, Giovanni: 133-134.
 Cariani, Giovanni Busi detto: 179, 179n.
 Carletti, Carlo: 136.
 Caroselli, Angelo: 25.
 Carracci, Agostino: 50, 53, 159n, 169n.
 Carracci, Annibale: 25, 38, 49-50, 108, 116, 123, 158, 159n, 182n, 234.
 Carracci, Carlo: 164, 164n.
 Carracci, Ludovico: 159n.
 Carriera, Rosalba: 25.
 Casolani, Alessandro: 42.
 Castelli, Enrico: 118.
 Castellini, Giovanni Zarattino: 164-164.
 Castelnuovo, Enrico: 77n, 97, 104-105, 110.
 Causa, Raffaello: 175, 175n, 181.
 Cavalcaselle, Giovanni Battista: 33.

 Cavalier d'Arpino, Giuseppe Cesari detto: 72, 186.
 Cavallucci, Antonio: 38n.
 Cecchi, Emilio: 11n.
 Cecco del Caravaggio, Francesco Boneri detto: 180-181, 181n.
 Celio, Gaspare: 187n.
 Cerquozzi, Michelangelo: 40.
 Chantelou, Paul Fréart de: 130n, 204n.
 Chardin, Jean-Baptiste Siméon: 112.
 Chastel, André: 64, 74, 115, 118.
 Chiari, Giuseppe Bartolomeo: 233-234.
 Chiarini, Marco: 229n.
 Chigi, Flavio: 238.
 Christiansen, Keith: 175, 189n.
 Cicerone: 169.
 Cicognara, Francesco Leopoldo: 206.
 Cinotti, Mia Amalia: 174-175, 185n.
 Clark, Anthony Morris: 234.
 Clark, Kenneth: 46, 46n, 145, 193n.
 Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini), papa: 89, 187n.
 Clemente XI (Giovanni Francesco Albani), papa: 234.
 Cocke, Richard: 228.
 Coffin, David: 90.
 Coletta, Elisa: 2.
 Collareta, Marco: 224n.
 Collignon, François: 167, 169n.
 Collingwood, Robin George: 159n.
 Colonna, Lorenzo Onofrio: 238.
 Commandino, Federico: 164.
 Conca, Sebastiano: 232-235.
 Conforti, Michael: 204.
 Connors, Joseph: 78, 202n.
 Contarelli, Matteo cardinale: 71.
 Conti, Alessandro: 152.
 Contini, Gianfranco: 63-64, 75, 144, 165n.
 Cornacchini, Agostino: 87.
 Cornaro, Federico, cardinale: 128n, 133.
 Correggio, Antonio Allegri detto: 27, 38, 48, 159n.
 Corvi, Domenico: 229n.
 Costanzi, Placido: 237.
 Courtois, Guillaume: 40n.
 Courtois, Jacques: 40n.
 Crea, Enzo: 129.
 Crescimbeni, Giovanni Mario: 233, 235, 237n.
 Crespi, Daniele: 88.
 Cristina (regina di Svezia): 107-108, 179n.
 Cristofani, Mauro: 152.
 Croce, Benedetto: 3, 10n, 13, 13n, 16, 68, 83, 94, 99, 118, 120, 125, 165n.
 Cropper, Elizabeth: 1-2, 45, 51-55, 55n, 157-171, 209, 209n, 212, 222.

 D'Annunzio, Gabriele: 11, 11n.
 D'Aste, Giovanni Battista: 128n.
 D'Elia, Michele: 175n.
 D'Hancarville, Pierre-François (barone d'Hancarville): 111.

- D'Onofrio, Cesare: 152.
 Dal Pozzo, Cassiano jr: 52, 109, 170.
 Damisch, Hubert: 3.
 Danesi Squarzina, Silvia: 180.
 Dardanello, Giuseppe: 1.
 De Dominicis, Bernardo: 37.
 De Logu, Giuseppe: 16, 16n, 83.
 De Marchi, Andrea: 33.
 De Rossi, Domenico: 154.
 Degas, Edgar Hilaire-Germain: 194.
 Del Bravo, Carlo: 105, 151-152, 153n.
 Del Monte Bourbon, Francesco Maria, cardinale: 72, 74, 186, 186n.
 Deleuze, Gilles: 3.
 Della Valle, Federico: 94.
 Dempsey, Charles: 2, 51-54, 51n, 56, 157-161, 159n, 169, 175n, 212.
 Di Federico, Frank: 235.
 Di Giuseppe Di Paolo, Valeria: 2, 118n.
 di Macco, Michela: 1-2, 57n, 115n.
 Dickens, Charles: 142.
 Domenichino, Domenico Zampieri detto: 38n, 40, 48-50, 50n, 54, 56-57, 56n, 59n, 164, 169n, 170, 234.
 Donatello, Donato Bardi detto: 129n.
 Dorfler, Gillo: 17n, 118.
 D'Ors, Eugenio: 122.
 Dowley, Francis Hotham: 235.
 Dufresnoy, Charles-Alphonse: 52n, 167.
 Dughet, Gaspard: 38n, 110, 234.
 Dumas, Alexandre (padre): 141n.
 Duquesnoy, François: 78n, 85, 85n, 89, 204.
 Dürer, Albrecht: 5n, 163.
 Dvořák, Max: 23, 25, 28.
- Ebert-Schiffner, Sybille: 57-58.
 Eco, Umberto: 17n.
 Egbert, Donald Drew: 107.
 Einaudi, Giulio: 150.
 Eitelberger, Rudolf von: 31.
 Ājzenštejn, Sergej Michajlovič: 134.
 Elsheimer, Adam: 40.
 Enggass, Robert: 204.
 Errico, Scipione: 220.
 Ettlinger, Leopold David: 148.
 Euclide: 164.
- Fabbrini, Narciso: 90.
 Faberio, Lucio: 50-51.
 Faccini, Pietro: 89.
 Fagiolo dell'Arco, Marcello: 152.
 Fagiolo dell'Arco, Maurizio: 115, 152, 205.
 Faldi, Italo: 199, 201.
 Feigenbaum, Gail: 55, 55n.
 Félibien des Avaux, André: 67, 224.
 Ferrari, Oreste: 175n, 201.
 Ferretti, Massimo: 144.
 Fetti, Domenico: 88.
 Fiedler, Konrad: 165n.
 Figino, Giovanni Ambrogio: 178.
- Filarete, Antonio Averlino detto: 194.
 Finson, Louis: 181.
 Fiocco, Giuseppe: 83.
 Fleming, John: 143n, 146, 149, 149n.
 Focillon, Henri: 20n.
 Fontana, Carlo: 81.
 Foppa, Vincenzo: 177.
 Fortini, Franco: 150.
 Fossati, Paolo: 149-151, 149n, 151n.
 Francia, Francesco: 53.
 Fransolet, Mariette: 89.
 Frascchetti, Stanislao: 3, 83, 89, 132-133.
 Freedberg, Sydney Joseph: 51, 62n, 175n.
 Frey, Dagobert: 30, 83.
 Friedländer, Walter Ferdinand: 40, 51, 56, 69-70, 72, 74.
 Fumaroli, Marc: 120, 154.
 Fusconi, Giulia: 157, 167.
- Gadda, Carlo Emilio: 94.
 Galansino, Arturo: 144.
 Galasso, Giuseppe: 175n.
 Galilei, Galileo: 163n, 215.
 Galilei, Vincenzo: 170n.
 Gamba, Claudio: 115, 115n, 123.
 Gandolfi, Riccardo: 187n.
 Garin, Eugenio: 142, 165, 165-166n.
 Garms, Jörg: 199.
 Gasparri, Carlo: 153.
 Gastel, Jan Joris van: 218.
 Gatti, Bernardino: 178.
 Gentile, Luisa: 139n.
 Gentileschi, Artemisia: 41, 65.
 Gentileschi, Orazio: 41, 41n, 65, 74, 181.
 Getto, Giovanni: 94.
 Gherardi, Antonio: 98.
 Ghezzi, Pier Leone: 40n.
 Ghiberti, Lorenzo: 164n.
 Giambologna, Jean Boulogne detto: 129n, 196.
 Giardini, Giovanni: 235-236.
 Ginzburg, Carlo: 111, 142.
 Ginzburg Carignani, Silvia: 56, 170n.
 Giordano, Luca: 25, 40, 40n, 195n, 229.
 Giorgetti, Antonio: 197.
 Giorgetti, Giuseppe: 197.
 Giorgione, Giorgio da Castelfranco detto: 179.
 Giotto, Giotto di Bondone detto: 132.
 Giovannetti, Matteo: 97.
 Giulio II (Giuliano della Rovere), papa: 151n.
 Giustiniani, Vincenzo: 52, 68, 109, 180, 186, 186n.
 Gnudi, Cesare: 47, 56.
 Goldschmidt, Adolph David: 80.
 Goldstein, Carl: 55.
 Göller, Adolf: 8, 8n.
 Golzio, Vincenzo: 40, 100.
 Gombrich, Ernst: 59n, 104, 145, 146n, 150, 154, 191-193, 193-195n, 195, 198, 201, 214.
 González-Palacios, Alvar: 2, 76n, 144, 152, 202n, 229, 232.
 Gottfried, Semper: 9.
 Graf, Arturo: 142.
- Gravina, Gian Vincenzo: 235.
 Grechetto, Giovanni Benedetto Castiglione detto: 100.
 Gregori, Mina: 2, 68, 173n, 175-179, 175n, 181-184, 187-189, 228.
 Gregorio XIII (Ugo Boncompagni), papa: 87.
 Gregorio XV (Alessandro Ludovisi), papa: 48.
 Griseri, Andreina: 235.
 Gropius, Walter: 177.
 Gualandi, Giorgio: 152.
 Guarini, Guarino: 83, 90.
 Guercino, Giovanni Francesco Barbieri detto: 40, 45-59, 119n, 233.
 Guidi, Domenico: 87.
 Gurlitt, Cornelius: 27, 83-84, 90.
- Händel, Georg Friedrich: 237n.
 Hartmann, Karin: 160.
 Haskell, Francis: 1-2, 62, 86n, 103-113, 135, 139-155, 168, 197, 205, 227, 229, 232-234.
 Hauser, Arnold: 6n, 18, 26n, 195n.
 Heimbürger Ravalli, Minna: 199.
 Held, Julius Samuel: 175n.
 Hempel, Eberhard: 115.
 Hess, Jacob: 31, 110.
 Hibbard, Howard: 62n, 174, 175n, 198-199, 198n.
 Hildburghe, Walter: 194n.
 Hildebrand, Adolf von: 165n.
 Hills, Helen: 3.
 Hitchcock, Henry Russell: 228.
 Hobsbawm, Eric John Ernest: 139.
 Holzmann Wittkower, Margot: 80, 82, 82n.
 Honour, Hugh: 142-144, 146, 148-149, 152n.
 Honthorst, Gerrit van: 25, 228.
 Hopkins, Andrew: 3, 77n, 84.
 Huizinga, Johan: 111.
- Ilg, Albert: 31.
 Innocenzo X (Giovanni Battista Pamphilj), papa: 198n, 199.
- Jaffé, Michael: 196, 198n.
 Janson, Horst Waldemar: 129n.
 Johns, Christopher: 234.
 Jon, François du (Franciscus Junius il giovane): 170.
 Judson, Jay Richard: 228.
 Justi, Karl: 15.
 Juvarra, Filippo: 83, 90.
- Kauffmann, Hans: 133.
 Kaufmann, Emil: 149.
 Kitzinger, Ernst: 129n.
 Klapisch-Zuber, Christiane: 205.
 Klein, Robert: 216.
 Krautheimer, Richard: 129n, 199.
 Kris, Ernst: 194, 194n.
 Kugler, Franz Theodor: 15n.
- Laclotte, Michel: 146, 154.
 Lanfranco, Giovanni: 56-57, 98, 100, 169-170n.
- Lanzi, Luigi: 37, 166n, 221.
 La Tour, Georges de: 112, 129n.
 Lavin, Irving: 1, 3, 120, 127-136, 175n, 198n, 199, 205, 205n.
 Le Brun, Charles: 195, 195n, 204.
 Lee, Rensselaer Wright: 48-50, 59.
 Legnano, Gerolamo (collezione): 178.
 Lehmann, Claudia: 218.
 Le Nain, Louis: 112.
 Leonardo (Leonardo da Vinci): 167, 170.
 Levy, Evonne: 218.
 Lightbown, Ronald William: 195, 197.
 Liss, Johann: 216.
 Locatelli, Pietro: 234.
 Lomazzo, Giovanni Paolo: 49-50, 50n, 164, 168, 178.
 Longhi, Roberto: 1-3, 11n, 17n, 33, 35, 40-42, 40n, 47, 49, 53, 55, 55n, 61-75, 83, 94, 96, 99, 103-104, 110-112, 118, 123, 125, 143-144, 165-166, 165-166n, 169, 173, 175, 177, 181-184, 187-188n, 224, 228-229, 234-235.
 Lorrain, Claude Gellée detto: 110, 230, 232.
 Lotto, Lorenzo: 65-66, 177.
 Luchs, Alison: 205.
 Ludovisi, Ludovico cadinale: 151n.
 Luigi XIV (re di Francia): 108.
 Luti, Benedetto: 233.
- Macrobio: 161.
 Maderno, Carlo: 88, 88n.
 Maderno, Stefano: 87.
 Maffei, Paolo Alessandro: 139.
 Maffei, Scipione: 212.
 Maffei, Sonia: 160n.
 Mahon, Denis: 1-2, 17, 17n, 45-59, 70-72, 109, 119, 158-159, 159n, 165, 165n, 169-170, 170n, 182, 184-185n, 212, 222, 227, 233.
 Mardalchini Pamphilj, Olimpia: 124.
 Måle, Émile: 120.
 Malvasia, Carlo Cesare: 28, 53-54, 56-57, 161, 165n, 168-169, 169n, 212, 216-217.
 Mancini, Giulio: 37, 47, 68, 84, 181, 184-186, 215.
 Mandowsky, Erna: 160n.
 Manet, Édouard: 112.
 Manfredi, Bartolomeo: 25, 181.
 Mangone, Carolina: 218.
 Mann, Nicholas: 81.
 Mantegna, Andrea: 80.
 Manzoni, Alessandro: 66, 66n, 111.
 Marabottini, Alessandro: 57n, 109, 152, 159, 161-162, 165.
 Marangoni, Matteo: 11, 47, 56-57, 83.
 Maratti, Carlo: 40, 229-230, 229n, 233-238, 237n.
 Marini, Maurizio: 184n.
 Marino, Giovanni Battista: 52, 169, 170n, 219.
 Martin, John Rupert: 175n.
 Marucchi, Adriana: 84.
 Mascardi, Agostino: 161n, 169-170.
 Massani, Giovanni Antonio: 48.
 Mastelletta, Giovanni Andrea Donducci detto: 89.

- Masucci, Agostino: 237.
Mazzanti, Lodovico: 40n.
Mazzarino, Giulio Raimondo, cardinale: 127, 127n.
Mazzocca, Fernando: 6n.
Medici, Leopoldo de', cardinale: 220.
Mellini, Gian Lorenzo: 229, 229n.
Mengs, Anton Raphael: 33, 146, 146n, 165n.
Merletti, Laura: 150n.
Middeldorf, Ulrich Alexander: 193.
Michelangelo (Michelangelo Buonarroti): 8, 16n, 18, 20, 26, 28, 38, 125, 129n, 132, 166n, 177.
Michelet, Jules: 110.
Milizia, Francesco: 20n.
Millon, Henry: 191.
Missirini, Melchiorre: 167n.
Mochi, Francesco: 87-88, 88n.
Moir, Alfred: 62n.
Mola, Pier Francesco: 40, 228, 234.
Momigliano, Arnaldo: 106.
Monaldi, Paolo: 234.
Mond, Robert (collezione): 81.
Montebello, Philippe de: 173, 175, 175n.
Monsù Bernardo, Eberhard Keilhau detto: 40n, 41.
Montagu, Jennifer: 1-2, 78, 78n, 129, 133, 135, 148, 148n, 159-160n, 191-207, 238.
Montaigne, Michel Eyquem de: 52.
Montanari, Tomaso: 2, 19, 55n, 91, 120, 130n, 134, 135n.
Montioni, Francesco: 237.
Morandi, Giorgio: 97.
Morelli, Giovanni: 33.
Moretto, Alessandro Bonvicino detto: 65, 177.
Morone, Domenico: 80.
Moroni, Giovanni Battista: 65, 177.
Mumford, Lewis: 119.
Muñoz, Antonio: 83, 115.
- Naldini, Paolo: 206.
Naro, Gregorio, cardinale: 128n.
Nava Cellini, Antonia: 199, 199n, 201.
Nencioni, Enrico: 11, 11n.
Nicolaci, Michele: 37n.
Nicolson, Benedict: 112n,
Nietzsche, Friedrich: 5, 20n.
Noehles, Karl: 98.
- Oberhuber, Konrad: 51.
Ojetti, Ugo: 11, 11n.
Olszewski, Edward John: 238.
Orazio: 160.
Orbaan, Johannes: 198n.
Orsi, Prospero: 186-187.
Ostrow, Steven: 218.
Ottani Cavina, Anna: 73n.
Ottoboni, Pietro, cardinale: 232-235, 237n, 238.
Otoni, Lorenzo: 87.
- Pacelli, Vincenzo: 176, 181.
Pacheco del Río, Francisco: 221.
- Palladio, Andrea: 81, 88, 88n.
Pallavicini, Niccolò Maria: 1, 227-238.
Pallucchini, Anna: 209, 210n, 225.
Panini, Giovanni Paolo: 153.
Panofsky, Erwin: 1, 16, 17n, 18, 26, 49, 52n, 59n, 78, 129, 129n, 135, 160, 170, 212, 222.
Paolo V (Camillo Borghese), papa: 86, 86n, 89.
Papi, Gianni: 181n, 185n.
Paribeni, Enrico: 152.
Parisi, Camilla: 139n.
Pascoli, Lione: 212, 237.
Passeri, Giovanni Battista: 28-29, 31, 37, 47, 84, 90, 163n, 212, 221,
Pavanello, Giuseppe: 152.
Payne, Alina: 2, 34, 84.
Pedio, Renato: 149-150, 149-150n.
Penny, Nicholas: 1, 139-155, 205.
Pepper, David Stephen: 54.
Pérez Sanchez, Alfonso Emilio: 175n.
Perini Folesani, Giovanna: 2, 53-54, 217, 223.
Perrier, François: 139.
Peterzano, Simone: 65-66, 178-179.
Pevsner, Nikolaus: 1, 26, 46, 77, 82-84, 91, 149, 149n.
Piazza, Callisto: 177.
Picasso, Pablo: 129n.
Pierguidi, Stefano: 2, 134.
Pietrangeli, Carlo: 152.
Pietro da Cortona, Pietro Berrettini detto: 25, 35, 47, 50, 83, 85, 85n, 90, 93-100, 112, 123, 216, 224, 232.
Piles, Roger de: 167, 221, 221n.
Pimentel Zúñiga, Domenico, cardinale: 127.
Pino, Paolo: 168.
Platone: 160, 168n.
Plinio il vecchio: 218.
Plommer, William Hugh: 148.
Plutarco: 160.
Poerson, Charles-François: 237n.
Pointon, Marcia: 146.
Pollak, Oskar: 30-31.
Pollock, Jackson: 129n.
Pontormo, Jacopo Carrucci detto: 96, 129n.
Pope-Hennessy, John Wyndham: 90, 176, 193n, 194-195.
Portoghesi, Paolo: 121.
Posner, Donald: 51, 54, 56-57, 159n, 175n.
Posse, Hans: 83.
Potts, Alexander: 146, 146n.
Poussin, Nicolas: 38n, 40, 47, 51-52, 52n, 89, 110, 112, 158, 161, 161n, 163n, 167, 167n, 169-170, 227n, 233, 238.
Pozzo, Andrea: 40.
Prasad, Shilpa: 58.
Praz, Mario: 143, 152.
Preimesberger, Rudolf: 129, 133.
Preti, Mattia: 25.
Previtali, Giovanni: 2, 63, 65, 67n, 68, 72-73, 75, 99, 104, 110, 143-144, 166n, 183, 187-188, 206, 214.
Primarosa, Yuri: 2.
Procaccini, Andrea: 233.
Protogene: 217-218.
- Proust, Marcel: 111.
Pucci, Pandolfo: 184.
Puget, Pierre: 89.
Pulzone, Scipione: 180.
Pynas, Jacob: 40.
Pynas, Jan: 40.
- Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostome: 20n.
Quintiliano: 169.
- Radcliffe, Ann: 230.
Raffaello (Raffaello Sanzio): 8, 27, 48, 53, 56, 163, 177, 229, 233, 235.
Ragghianti, Carlo Ludovico: 13-15, 49, 56, 165, 166n, 229.
Raggi, Antonio: 206.
Raggio, Olga: 129.
Raimondi, Ezio: 171.
Raimondi, Francesco: 128n.
Raimondi, Marcello: 128n.
Rainaldi, Carlo: 87.
Ranke, Leopold von: 191.
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn: 40, 100, 112, 220, 223-224.
Reni, Guido: 40, 47-48, 54, 56, 90.
Reynolds, Joshua: 165n.
Rezzonico, Abbondio: 236.
Ribera, Jusepe de: 25, 181, 181n.
Rice, Louise: 59n, 227, 232.
Richardson, Jonathan: 230.
Ricchini, Francesco Maria: 88.
Richter, Jean Paul: 162.
Ridolfi, Carlo: 84.
Ricchi, Pietro: 216.
Ricci, Corrado: 116.
Riegl, Alois: 1, 23-31, 35, 37, 39, 83, 99, 143.
Righetti, Francesco Antonio: 143, 148.
Ripa, Cesare: 160n, 163-164, 164n,
Robertson, Clare: 55.
Rogers, Leonard: 132.
Romano, Giovanni: 2, 103, 105.
Romano, Giulio: 170.
Rosa, Salvatore: 25, 38n, 157n, 167-168, 230.
Roscioni, Gian Carlo: 150.
Rosenberg, Pierre: 175n.
Rossi Pinelli, Orietta: 115n, 150n, 152.
Rosso Fiorentino, Giovanni Battista di Iacopo de'
Rossi detto: 96, 193n.
Röttgen, Herwart: 71n, 174n.
Rouchès, Gabriel: 41.
Rubens, Peter Paul: 40, 67, 100, 153, 167, 171, 216-217, 224.
Rudolph, Stella: 1, 227-238.
Rusconi, Camillo: 87.
Russell, Diane: 54.
Russel, Francis: 146.
- Sacchetti, Marcello: 232.
Sacchi, Andrea: 25, 57, 85, 85n, 168.
- Salerno, Luigi: 2, 47, 57, 57n, 84, 90, 109, 152, 175n.
Salmi, Mario: 109, 229.
Salviati, Giuseppe Porta detto: 216.
Samek Lodovici, Sergio: 49.
Sandrart, Joachim von: 68, 84.
Saraceni, Carlo: 25, 38n, 40, 40n, 65, 73n, 181.
Sassoferrato, Giovanni Battista Salvi detto: 25.
Savoldo, Gian Girolamo: 65, 177, 188n.
Saxl, Fritz: 59n, 79, 82, 142, 160n.
Scamozzi, Vincenzo: 88, 88n.
Scannelli, Francesco: 47, 50, 221.
Scaramuccia, Luigi Pellegrino: 212.
Scavizzi, Giuseppe: 175.
Schapiro, Meyer: 79.
Schiaivone, Andrea Meldolla detto: 214.
Schleier, Eric: 98.
Schlosser, Julius von: 27, 31, 48, 193, 209.
Schmarsow, August: 27-28, 83.
Schnapp, Alain: 154.
Schnapper, Antoine: 154.
Schudt, Ludwig: 30.
Sedlmayr, Hans: 26, 26n, 81.
Segni, Bernardo: 164.
Sellitto, Carlo: 181n.
Serlio, Sebastiano: 88, 88n.
Settis, Salvatore: 151-152.
Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper (conte di Shaftesbury): 145.
Shearman, John Kinder Gowran: 54, 96.
Shone, Richard: 1.
Simonato, Lucia: 2, 133n.
Sisto V (Felice Peretti), papa: 86-87, 87n.
Skira, Albert: 115, 120.
Sohm, Philip: 1-2, 209- 225.
Solimena, Francesco: 25, 232.
Sommariva, Giovanni Battista: 111.
Spadarino, Giovanni Antonio Galli detto: 180-181.
Spagnolo, Maddalena: 2.
Spear, Richard: 54, 173, 173n, 175n.
Spezzaferro, Luigi: 2, 152.
Spinosa, Nicola: 175.
Stanzione, Massimo: 25.
Starobinski, Jean: 115.
Steinmann, Ernst: 80-81.
Stonard, Jean-Paul: 1.
Stone, David: 51-52, 54-55, 57.
Stigliani, Tommaso: 170n.
Strozzi, Bernardo: 25, 216.
Strzygowski, Josef: 27-28.
Sigeri (abate di Saint-Denis): 163.
Summers, David: 209.
Supino, Igino Benevenuto: 165n.
Susinno, Stefano: 237-238.
Sutherland Harris, Ann: 2, 57, 160.
Swoboda, Karl Maria: 24n, 25.
- Tafari, Manfredo: 152.
Tamm, Franz Werner von: 237.
Tanzio da Varallo, Antonio D'Enrico detto: 88.

Tapié, Victor Lucien: 20, 20n, 118.
 Tassi, Agostino: 25.
 Tasso, Torquato: 170.
 Tassoni, Alessandro: 171.
 Terzaghi, Maria Cristina: 2, 65n, 75n.
 Testa, Giovanni Cesare: 169n.
 Testa, Pietro: 51, 52n, 157-171.
 Teyssèdre, Bernard: 12-13n, 16n, 19.
 Thode, Henry: 33n.
 Tiepolo, Giambattista: 20, 62n, 85, 85n, 103, 112, 139.
 Tietze, Hans: 34, 34n, 39.
 Tintoretto, Jacopo Robusti detto: 177-178, 178n, 214.
 Tiziano (Tiziano Vecellio): 48, 50n, 66, 177-178, 214.
 Toesca, Pietro: 63n, 65.
 Traversi, Gaspare: 40n.
 Trevisani, Francesco: 232-235, 238.
 Trichet du Fresne, Raphaël: 162.
 Trombadori, Antonello: 99, 99n.
 Turner, Nicholas: 47.
 Tuyl, Carel van: 188.

Urbano VIII (Maffeo Barberini), papa: 113, 203.
 Utili, Mariella: 175.

Valéry, Paul: 66n.
 Vanni, Raffaele: 108.
 Vasari, Giorgio: 8, 28, 50-51, 134n, 168, 213, 215.
 Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y: 100, 112, 124, 216, 223-224.
 Ventra, Stefania: 2, 130n, 139n.
 Venturi, Adolfo: 3, 193, 193n, 224n.
 Venturi, Lionello: 11n, 41, 66, 67n, 68-70, 69n, 70n, 72-73, 73n, 122, 143-44, 224, 229.
 Vermeer, Jan: 112.
 Veronese, Paolo Caliari detto: 159n.
 Viani, Simone: 10, 14n, 17n.
 Visconti, Ennio Quirino: 151n.
 Visconti, Giovanni Battista: 151n.
 Vitruvio: 164, 164n, 169.
 Vittone, Bernardo: 83, 90.
 Vittoria, Vicente: 161, 229n.
 Vitzthum, Walter: 2, 98.
 Vodret, Rossella: 180, 182.
 Volpe, Carlo: 99, 99n, 228.
 Voss, Hermann: 1, 33-43, 83-84, 110, 118, 118n.

Wackernagel, Martin: 204.
 Walpole, Horace: 230.
 Warburg, Aby: 3, 81, 111, 171.
 Waterhouse, Ellis: 2, 42, 52n, 107-108, 146, 201.
 Watkin, David John: 80n.
 Watteau, Antoine: 112.
 Weber, Max: 120.
 Weil, Mark: 207.
 Weisbach, Werner: 26, 83.
 Wickhoff, Franz: 35, 99.
 Wind, Edgar Marcel: 81, 160n.
 Winckelmann, Johann Joachim: 48, 146n, 151n.

Winner, Matthias: 148.
 Witheley, Jon: 111, 142.
 Witte, Arnold: 2.
 Wittkower, Rudolf: 1-3, 42, 56n, 77-91, 100, 118, 120-121, 133, 136, 169n, 194, 194n, 196-199, 198n, 201, 206.
 Wolfe, Karin: 238.
 Wölfflin, Heinrich: 1-2, 5-21, 26-18, 26n, 31, 35, 37, 80, 83, 99, 120, 122, 209, 212, 227.
 Woodfield, Richard: 145n.

Zaccolini, Matteo: 170.
 Zanetti, Antonio Maria: 212.
 Zapperi, Roberto: 53.
 Zarlino, Gioseffo: 164n.
 Zeri, Federico: 97, 199n, 203n.
 Zevi, Bruno: 17n, 149.
 Zoffoli, Giacomo: 143.
 Zuccarelli, Francesco: 25.
 Zuccari, Alessandro: 184n.
 Zuccari, Federico: 49-50, 166n, 179, 215.
 Zurbarán, Francisco de: 124.

INDICE DEI LUOGHI

Amsterdam: 103.

Baltimora (Maryland), Johns Hopkins University: 52, 158, 160.
 Basilea: 5n, 73.
 Bergamo: 65, 177-179, 181n.
 Berlino: 2-3, 8n, 33-34, 78-79, 81.
 Bode Museum (già Kaiser-Friedrich Museum): 33, 196.
 Bologna: 2, 35, 48, 50, 53, 56-57, 89-90, 94, 159, 159n, 165, 228.
 Accademia Clementina: 129n.
 Fondazione Federico Zeri: 73n.
 Pinacoteca Nazionale: 59.
 Brescia: 65, 177.
 Bryn Mawr (Pennsylvania), Bryn Mawr College: 51, 158.

Cambridge.
 University: 160, 169, 196, 198n, 200, 200n.
 University, Newnham College: 160n.
 Cambridge (Massachusetts), Harvard University: 129n.
 Caravaggio: 66.
 Carpineto Romano: 182.
 Chicago.
 Newberry Library: 186n.
 Art Institute: 181, 181n.
 Cleveland (Ohio), Cleveland Museum: 173-175, 173n, 178, 181, 185n, 188.
 Colonia: 81.
 Cremona: 177.

Denham: 82.
 Dresda: 230.
 Collezioni d'Arte di Stato: 33n, 234.
 Dublino, National Gallery: 74, 188.
 Durham (North Carolina), Duke University: 200n.
 Düsseldorf: 161-162, 165, 167, 169-170, 183.

Edimburgo: 179.
 Ercolano: 143.
 Eton, College: 46.

Firenze: 2, 11n, 29, 33, 63, 88, 98, 103, 154, 159n, 175, 182-183, 186, 194, 228-230, 229n.
 Accademia del Disegno: 164n.
 Archivio dell'Istituto Olandese di Storia dell'Arte: 42.
 Fondazione Longhi: 183, 184n.
 Chiesa di Santa Maria del Carmine, Cappella

Brancacci: 132.
 Galleria Palatina: 176, 188.
 Istituto Tedesco di Storia dell'Arte: 33n.
 Museo Nazionale del Bargello: 193.
 Palazzo Pitti: 11, 229n.
 Villa I Tatti (Harvard University): 51n, 160, 165n.
 Villa Spelman (Johns Hopkins University): 160.
 Fontainebleau: 151n.
 Francoforte sul Meno: 57.
 Städel Institut: 33n.

Gallese, Archivio Altemps: 186n.
 Genova: 2, 35, 89, 94, 229n.
 Greenville (South Carolina), Bob Jones University Collection: 234.

Heidelberg, Università di: 33n.
 Houston (Texas): 237.

Kansas City (Missouri): 183.
 Kedleston, Kedleston Hall: 236.

Lipsia, Museo di Belle Arti: 33n, 34n.
 Lodi: 177.
 Londra: 77-78, 81-82, 91, 186, 194, 196-197, 198n, 205.
 Chelsea Old Church: 206.
 Courtauld Institute of Art: 46, 159n, 160.
 Hampton Court: 74.
 Museum of the Order of St John: 185n.
 National Gallery: 46n, 183, 188n, 230.
 Royal Academy: 180.
 Slade School of Fine Art: 81.
 University: 160.
 University, University College (UCL): 200n.
 Victoria and Albert Museum: 194n, 195-196, 198, 218.
 Villa di Strawberry Hill: 230.
 Warburg Institute: 3, 49, 68, 81-82, 91, 142, 146, 148, 191, 194n, 203n.

Los Angeles (California)
 Getty Research Institute (già Getty Center for the Arts and Humanities): 81n, 82, 192.
 Paul Getty Museum: 188n, 203n.

Luneburgo: 33.
 Madrid: 180.
 Monastero dell'Escorial: 73.
 Palazzo Reale: 73n, 183.
 Manchester: 46n.
 Matera: 175.

- Messina: 220.
- Milano: 2, 66, 68, 88n, 173, 175, 177-178.
 Chiesa di san Fedele: 178.
 Chiesa di san Giuseppe: 88.
 Duomo: 88.
 Pinacoteca di Brera: 183, 189n.
 Monaco di Baviera: 3, 5n, 33, 73, 80.
- Napoli: 1-2, 29, 35, 75, 94, 173, 175-176, 178-181, 187-188, 236.
 Museo di Capodimonte: 40n, 173, 230, 236.
 Palazzo Zevallos Stigliano: 188.
 Quadreria dei Girolamini: 181.
- New York: 1, 77, 115n, 129, 173, 173n, 175-176, 178, 180-181, 187-188, 205, 228.
 Columbia University: 79, 90n, 198n.
 Columbia University, Avery Library: 91.
 Metropolitan Museum: 58, 173, 175-176, 179, 186n, 188, 188n, 203n.
 Paul Smith's College: 228.
 Pierpont Morgan Library: 130.
 University of (NYU): 69, 129n.
- Novara, Basilica di san Gaudenzio: 88.
- Oxford.
 Ashmolean Museum: 46, 193, 193-194n.
 University: 46, 79, 129, 142, 151n, 169, 193, 193-194n.
 University, Christ Church College: 46.
- Padova, Cappella degli Scrovegni: 132.
- Palermo, Collezione Valsecchi: 179.
- Parigi: 127, 229.
 Académie Royale de Peinture et de Sculpture: 48, 167-168.
 Collège des Quatre-Nations: 127.
 Galerie Canesso: 178.
 Musée du Louvre: 106, 111, 142, 183.
- Parma, Duomo: 217.
- Philadelphia (Pennsylvania): 157, 237.
- Pisa, Scuola Superiore Normale: 107, 217n, 224n.
- Potsdam: 238.
- Princeton (New Jersey).
 Institute for Advanced Study: 129n.
 University: 129, 129n, 135.
- Providence (Rhode Island), Brown University: 170n.
- Porto Ercole: 25.
- Poughkeepsie (New York), Vassar College: 129n.
- Roma: 2, 8n, 20, 25, 28-30, 33, 35, 40, 50-51, 50n, 56-57, 66, 71, 77, 80-81, 86-87, 87n, 89-90, 89n, 94, 97-98, 107, 108, 121, 127-128, 149, 150n, 154, 157, 159, 167, 170-171, 175-176, 178-183, 186, 196, 202, 207, 213, 228-230, 232, 235.
 Accademia di Francia: 203.
 Accademia dei Lincei: 83, 129n.
 Accademia di San Luca: 40n, 45, 48, 164n.
 Accademia Letteraria dell'Arcadia: 233.
 Archivio di Stato: 185n, 230.
 Archivio Doria Pamphilj: 199.
- Biblioteca Casanatense: 161-162, 162n.
 Biblioteca Hertziana: 80-81, 184n, 191n, 223n.
 Campidoglio: 142.
 Chiesa di san Gregorio Magno al Celio: 40.
 Chiesa di san Luigi dei Francesi: 71.
 Chiesa di san Luigi dei Francesi, Cappella Contarelli: 71-72, 71n, 174n, 179.
 Chiesa di san Pietro in Montorio: 41, 133, 236.
 Chiesa di san Pietro in Montorio, Cappella Raimondi: 128n, 133, 135.
 Chiesa di sant'Agostino, Cappella Pio: 135.
 Chiesa di santa Maria della Consolazione: 182.
 Chiesa di santa Maria della Minerva: 127, 128n, 129.
 Chiesa di santa Maria della Vittoria: 129, 132-133, 135.
 Chiesa di santa Maria della Vittoria, Cappella Cornaro: 128n, 128-130, 132-33, 135.
 Chiesa di santa Maria in Trivio: 98.
 Chiesa di santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova): 178.
 Chiesa di santa Maria in Via Lata: 128n.
 Chiesa di santa Maria Maggiore, Cappella Paolina: 89.
 Chiesa di sant'Andrea della Valle: 38n.
 Chiesa di santa Prassede: 180n.
 Chiesa di santa Susanna: 88, 88n.
 Chiesa di sant'Ignazio: 40n.
 Casino Boncompagni-Ludovisi: 74n.
 Colosseo: 142n.
 Fontana di Trevi: 206n.
 Gabinetto Fotografico Nazionale: 136.
 Galleria Borghese: 73, 132, 183, 185.
 Galleria Doria Pamphilj: 183.
 Galleria Farnese: 50, 88, 88n, 108, 123.
 Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Barberini: 179n, 182.
 Galleria Nazionale di Arte Antica, Palazzo Corsini: 74, 74n, 183.
 Istituto Storico Austriaco: 28.
 Musei Capitolini: 48, 183.
 Oratorio del Filippini: 125.
 Palazzo Altemps: 153.
 Palazzo Barberini: 98, 116.
 Palazzo della Cancelleria: 233.
 Palazzo delle Esposizioni: 180.
 Palazzo dell'Orso (non più esistente): 233, 235-36.
 Palazzo del Quirinale (Montecavallo): 109, 152.
 Palazzo Venezia: 180.
 Piazza Navona: 125.
 Ponte Milvio (Ponte Molle): 109.
 Ponte Sant'Angelo: 206-207.
 Università Roma Tre: 2, 103n, 184n.
 Università Sapienza: 109, 184n, 218n.
- Roma, Città del Vaticano.
 Archivio della Fabbrica di San Pietro: 198, 199n.
 Archivio Vaticano: 37n.
 Basilica di San Pietro: 48, 56-57, 116, 125, 130, 133, 205.
 Cappella Sistina: 132.
 Cortile del Belvedere: 148, 151n.
 Palazzo Apostolico, Stanza della Segnatura: 50.
- Piazza San Pietro: 125.
 Pinacoteca Vaticana: 178.
- Rouen, Musée des Beaux Arts: 182-183, 183n.
 Rousham, Rousham House: 140.
- San Diego (California), Timken Museum of Art: 58.
 San Pietroburgo: 151n.
 Ermitage: 186n.
 St. Louis, Washington University: 129n.
 Stourhead, The National Trust (Hoare Collection): 236-237.
- Tolosa: 189n.
- Torino: 2, 65, 94.
 Archivio di Stato: 139n, 149.
 Università: 94.
- Urbino, Palazzo Ducale: 196.
- Venezia: 2, 29, 35, 50n, 66, 84, 103, 107, 159n, 177-179, 211, 213-214, 223.
 Chiesa di santo Stefano: 178.
 Fondazione Giorgio Cini: 165n.
 Gallerie dell'Accademia: 178.
 Versailles, Reggia: 140, 151n.
 Vienna: 1, 3, 23, 28, 74, 116, 193.
 Kunsthistorisches Museum: 193.
 Università: 23, 31, 84.
 Università, Dipartimento di Storia dell'Arte: 23.
- Washington, National Gallery, Center for Advanced Studies in Visual Arts: 191.
- Wiesbaden, Museo: 33n.
- Windsor, Castello (Royal Collection): 47, 82, 160.

Finito di stampare nel mese di luglio 2017
da Grafiche G7 Sas, Savignone (Ge)
per Sagep Editori Srl, Genova