

RIFLESSIONI SU BAROCCO E MODERNITÀ

A cura di Maria Beatrice Failla e Serena Quagliaroli



Programma di Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Progetto *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*

RIFLESSIONI SU BAROCCO E MODERNITÀ

a cura di Maria Beatrice Failla e Serena Quagliaroli

Atti del Seminario di Studi *Baroquemania*
Torino, 17 aprile 2023



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

Tel. +39 011 15630570 - info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Riflessioni su Barocco e Modernità,

a cura di Maria Beatrice Failla e Serena Quagliaroli

Atti del Seminario di Studi *Baroquemania*

Torino, 17 aprile 2023

Direttrice scientifica del Programma Barocco: Michela di Macco

Coordinatrice scientifica del progetto *Quale Barocco?*: Maria Beatrice Failla

Per aver collaborato e animato il seminario e per i suggerimenti preziosi un ringraziamento a Giaime Alonge, Elisabetta Ballaira, Valentina Balzarotti, Anna Maria Bava, Elena Bertin, Luca Bertolino, Raffaella Besta, Francesca Bocasso, Beatriz Calvo, Francesca Casamassima, Alice Cresta, Gianluca Cuniberti, Elena Dellapiana, Michela di Macco, Laura Fornara, Piero Gastaldo, Giulia Iseppi, Giulio Manieri Elia, Michele Nicolaci, Enrica Pagella, Vincenzo Pernice, Paolo Piccione, Margherita Priarone, Ilaria Serati, Paola Setaro, Massimiliano Simone, Vincenzo Sorrentino, Alice Tagliapietra, Stefania Ventra, Sofia Villano.

Cura editoriale, design, impaginazione: Alicubi

In copertina: Adolfo Wildt (1868-1931) Santa Lucia (1926)

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata. L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808488

© 2023 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

IL PROGRAMMA SUL BAROCCO, PERCORSI DI RICERCA

Il Programma di alti studi sull'Età e la Cultura del Barocco della Fondazione 1563 ha il suo avvio nel 2012 con il convegno fondativo *Ripensare il Barocco* che, oltre a inquadrare il tema dal punto di vista scientifico e dello stato dell'arte delle riflessioni storico-critiche, riesaminava il ruolo e le ricadute dell'avvio di un programma di studi sull'età e la cultura del Barocco quale attività istituzionale della Fondazione 1563, ente strumentale della Compagnia di San Paolo, deputato al sostegno della ricerca in ambito umanistico. Il Programma si appoggia, infatti, a precise e solide motivazioni: il Barocco ha avuto a Torino una declinazione originale, cui la città e il suo territorio devono una rilevante componente della loro fisionomia. Dedicare un programma di studi e ricerche di eccellenza a questo campo rappresenta anche un significativo contributo allo sviluppo di questa caratteristica storica e culturale della città. Torino, che ha aumentato la propria attrattività ed è oggi una meta di crescente turismo culturale proveniente dall'Italia e dall'estero, è percepita come una "città barocca". Come tale è importante che nel mondo internazionale della ricerca umanistica sia identificata come sede di eccellenza di progetti di ricerca.

In tale prospettiva e con obiettivi di confronto interdisciplinare nazionali e internazionali, il progetto ha da sempre inteso promuovere studi sul patrimonio letterario, musicale, teatrale, artistico e architettonico, storico-politico e del pensiero dell'età barocca nelle sue diverse articolazioni durante il XVII e il XVIII secolo attraverso l'attribuzione, con concorsi annuali, di borse di alti studi, l'attivazione di seminari e convegni e l'organizzazione e conservazione degli esiti dell'attività di ricerca; costituendo banche dati, fondi archivistici, fotografici e bibliotecari al servizio degli studiosi sia in sede sia sul web.


Particolare attenzione è stata rivolta ai giovani, sia come attori delle attività di ricerca, sia come destinatari dei risultati attesi, con l'obiettivo non secondario di favorire opportunità

di futuro inserimento nel mondo del lavoro, non solo nelle università, ma anche in soprintendenze, musei, conservatori, Istituzioni culturali, contribuendo, con le istituzioni preposte, alla formazione di operatori culturali sensibili e preparati.

Ad oggi, sono oltre 55 i borsisti specialisti di varie discipline vincitori dei concorsi annuali, che hanno lavorato con la Fondazione nel corso degli anni producendo ricerca originale negli studi su Seicento e Settecento, i cui esiti sono rintracciabili in altrettante pubblicazioni monografiche digitali (collana ASECB) e nei volumi miscelanei dei *Quaderni di ricerca*, editi dalla Fondazione 1563 con gli editori Sagep di Genova e Olschki di Firenze.

Il Programma sul Barocco, diretto e vivificato fin dalle origini dalle competenze scientifiche, dall'esperienza e dal generoso impegno della professoressa Michela di Macco, ha inoltre sviluppato dal 2015 al 2020 un importante progetto di ricerca originale di ambito storico-artistico denominato *Antico e Moderno. Roma, Torino, Parigi, 1680-1750*, curato dalla stessa Michela di Macco e da Giuseppe Dardanello. L'articolata attività ha coinvolto decine di studiosi di generazioni diverse – docenti, ricercatori, dottorandi e borsisti – in seminari, gruppi di ricerca e convegni tra Roma, Torino e la Francia. Di questa esperienza, oltre alla rete comunitaria degli studiosi e delle accademie, restano le solide linee di ricerca sviluppate in cinque pubblicazioni, tra cui il ponderoso catalogo della mostra *Sfida al Barocco. Roma, Torino, Parigi 1680-1750* alla Reggia di Venaria Reale, che ha esposto nel 2020 oltre 330 opere di arte figurativa provenienti da musei di tutto il mondo, coinvolgendo in studi, approfondimenti e schedatura di opere oltre 50 autori specialisti italiani ed esteri.

Dopo il difficile passaggio dei lockdown dovuti alla pandemia – che hanno reso complicato il lavoro per buona parte del biennio 2020-2021, durante il quale il programma delle borse è comunque proseguito senza interruzioni –, nel 2021 il testimone per una nuova proposta progettuale è stato raccolto dal programma scientifico, promosso e sostenuto dalla Fondazione 1563 e ideato e coordinato dalla professoressa Maria Beatrice Failla, nella cornice di un accordo quadro con il Dipartimento di Studi Storici dell'Università degli Studi di Torino. *Quale Barocco? Fortuna e ricezione visiva dell'età barocca nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento* è un'indagine di ambito storico-artistico che si ricollega idealmente al progetto precedente, perché mette al centro le opere artistiche, la loro fortuna collezionistica, gli allestimenti museali, il mercato dell'arte e i protagonisti. Il progetto, come spiega la sua



proposizione scientifica, prende spunto dalla considerazione secondo cui l'attuale assestamento critico, storiografico e storico-artistico sull'età barocca si determina, durante il corso del XX secolo, anche attraverso il configurarsi dell'orizzonte visivo delle testimonianze artistiche nell'ambito della circolazione del mercato, delle strategie del collezionismo e dei musei, che sempre più si consolidano come luoghi di definizione di processi identitari e di letture critiche attraverso gli accostamenti delle opere sulle pareti delle sale espositive.

Siamo solo all'inizio della raccolta dei risultati del programma *Quale Barocco?* che si svilupperà ancora per tutto il 2024 con un terzo ciclo di borse dedicato e con una attività programmata di seminari, convegni, attività editoriale. È dunque con molto piacere che si presentano in questo volume digitale quelle che sono state le prime riflessioni pubbliche e il dibattito conseguente, con davanti l'ampia prospettiva di una progettualità ancora aperta che mette insieme aggiornati studi scientifici, attenzione all'alta divulgazione e alla comunicazione e, non ultimo, sviluppo di avanzati strumenti digitali per una ricerca sempre più accessibile e partecipata.

Elisabetta Ballaira

*Direttrice esecutiva
Fondazione 1563*

SOMMARIO

Il Programma sul Barocco, percorsi di ricerca <i>Elisabetta Ballaira</i>	III
Di quale Barocco ovvero di quale Modernità. Appunti per un progetto <i>Maria Beatrice Failla</i>	3
<i>Baroquemanìa</i> : cultura visiva italiana e costruzione dell'identità nazionale, 1898-1945 <i>Laura Moure Cecchini</i>	11
La decorazione barocca a bordo dei grandi transatlantici italiani: un'introduzione <i>Daniele Galleni</i>	31
Barocco e decadenza. Una ricerca dannunziana <i>Vincenzo Pernice</i>	47
Un blog per un progetto: <i>Barocca-mente</i> <i>Serena Quagliaroli</i>	65
BIBLIOGRAFIA	81



Maria Beatrice Failla

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

DI QUALE BAROCCO OVVERO DI QUALE MODERNITÀ

Appunti per un progetto

Non esisteva forse, a non molta distanza,
un luogo dove il tempo era ieri?

[...] Aver memoria significa aver nozione
del prima e del dopo.

Umberto Eco, 1994

Modernità, Barocco, Museo

Tra tutte le equazioni alle quali è stato via via accostato il Barocco nel corso del XX secolo quella che ne indaga il rapporto con la modernità segna ancora il principale asse portante della sua progressiva e irrefrenabile rivalutazione novecentesca¹. Il nesso Barocco-Modernità è quello che impernia di fatto anche il progetto ***Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento***, che sulla riscoperta di alcune sfaccettature della rivalutazione della cultura figurativa del Sei e

1 Un testo che ha dato il via alla disamina storiografica dell'endiadi Barocco-Modernità è certamente RAIMONDI 1995 dove, in particolare nel capitolo *Lo specchio del Barocco e le immagini del presente*, si ripercorre con uno sguardo multidisciplinare la storia degli accostamenti del Barocco alla concezione di contemporaneità.

Settecento ha costruito la sua *road map*. L'angolo di visione prescelto è quello in tralice dell'analisi dei confronti e degli accostamenti sulle pareti delle sale dei musei e delle esposizioni temporanee che hanno determinato il sedimentarsi di nuove assuefazioni visive e nuovi scarti di interesse sulla produzione artistica dell'età barocca.

Partiamo dal titolo: *Quale Barocco?* è già di per sé una presa di partito, non solo perché presuppone, anche al di là del punto interrogativo, la compresenza di diverse forme di quel contenitore sfaccettato che include i disparati fenomeni intercettati dal concetto collettore di Barocco, quanto perché si tratta di un prestito e, in quanto tale, da maneggiare con cura perché sia restituito senza compromissioni, da una delle voci più lucide della museologia internazionale del XX secolo, quella di Sandra Pinto, una maestra di sguardi incrociati.

Pinto aveva usato una formula analoga – “Quale Ottocento?” – per il titolo di un saggio cruciale per la sua riflessione sulla soglia della modernità che si riverbera nel museo e nella successione degli ordinamenti e degli allestimenti storici, indagando la storia museologica della Galleria Nazionale di Arte Moderna a Roma². Quell'interrogativo presupponeva l'unica riflessione imprescindibile quando si parla di musei e di esposizioni in riferimento a ogni cronologia in quanto ineguagliabili sismografi del presente: “Quale modernità?”

Il museo è storia del presente in corso e osservare come viene allestito il Barocco nel corso del XX secolo equivale ad un “percorso sulla modernità al quadrato”.

Questi gli ingredienti del progetto: per noi *Quale Barocco?* vuol dire indagare quale detonatore della modernità sia stato il Barocco durante il XX secolo scegliendo la strada più tortuosa, quella che passa attraverso i luoghi dove per eccellenza si forma la cultura visiva e si forgia la disciplina storico-artistica: le sale dei musei e delle esposizioni temporanee.

La macchina da presa posizionata nelle sale del museo consente, inoltre, di catturare anche la contraddizione di sguardi, per citare ancora Pinto, «tra il ruolo del critico, promotore dell'artista e del mercato, e quello dello storico che investe l'osservazione culturale del presente provvisto di strumenti di giudizio comuni per una storia del passato e una del presente in svolgimento»³.

2 PINTO 2006; PINTO 2005.

3 PINTO 2005, p.18.

Gli specchi a cui il Novecento si è affacciato per inseguire il suo riflesso nel Barocco sono molteplici, e avvicinarsi a un esercizio così vertiginoso può comportare qualche rischio inevitabile di parzialità e qualche inciampo di soggettività generazionale – quella di chi si è formato a Torino negli anni Novanta – che inesorabilmente cadrà catturato nel riflesso:

Benché «non solo la nostra, ma – si può dire – ogni generazione del Novecento [abbia] riconosciuto i segni della propria modernità nel Barocco», la nostra epoca particolarmente vi individua, anche sulla scia delle indicazioni precedenti, lo specchio delle proprie inquietudini⁴

È Carlo Ossola a parlare: sono gli appunti di un memorabile corso tenuto a Torino sul *Nulla nella letteratura barocca* a valle dell'eredità di Giovanni Getto e Carlo Calcaterra.

Siamo alla fine degli anni Novanta e il postmodernismo è in piena rivalutazione del Barocco nella sua ennesima sfaccettatura, quella dove si intravedono le contraddizioni di una società scissa tra culto dell'immagine e disincanto del presente.

Quello del postmodernismo non è forse neppure l'ultimo sguardo che il secolo lungo ripone sul Barocco, ma di sicuro è uno sguardo che si avvantaggia, proprio facendo perno sulla sua prediletta *ars combinatoria*, di tutti gli sguardi precedenti e si allena a una visuale sghemba e periferica, dove ora è negli angoli ciechi, nelle zone di intersezione tra le discipline che si annida la modernità.

A pochi anni prima risaliva, del resto, *L'isola del giorno prima* di Umberto Eco, uno dei più mirabolanti esperimenti della stratificazione di sguardi sul Barocco.

Da qui la scelta di procedere in questo progetto per sfocature e scarti: la decisione è stata quella, tanto per mantenere l'anima in Barocco, parafrasando Ossola che citava Calcaterra, di osservare il nostro oggetto di studi non da una prospettiva centrale ma di moltiplicare gli sguardi, di ammettere, al limite, anche qualche piccola smarginatura o di sacrificare i mezzi toni a causa di un'angolatura troppo ravvicinata o di un campo visivo troppo ampio, per intendere una storia culturale della ricezione del Barocco non come concetto statico ma come un'ontologia costellata da punti sensibili, classi, proprietà, accordi, relazioni.

Un progetto per relazioni

Identificato il campo semantico del progetto intorno alla cultura museologica e al ruolo propulsivo del collezionismo e delle esposizioni temporanee per determinare la fortuna critica ed espositiva delle testimonianze artistiche del Barocco durante il Novecento, le coordinate geografiche si sono magnetizzate in un confronto serrato tra Europa e America, poli tra i quali si instaura un complesso gioco di rifrazioni che coinvolge le rotte del collezionismo e le spinte di emulazione recepite dai musei d'oltreoceano spesso in via di composizione. Indagare la fortuna del Barocco a partire dagli anni Venti, quando di fatto prende abbrivio il furore propulsivo della *baroquemania*, è pressoché impossibile senza considerarne la ricezione presso i collezionisti e le istituzioni museali americane che orientano e condizionano il mercato.

Il punto di avvio per un programma di lavoro concepito in forma reticolare ha coinvolto in prima istanza l'architettura delle borse di alti studi del Programma Barocco della Fondazione 1563 intitolate alla memoria di Rosaria Cigliano. Così, al fine di far convergere gli interessi dei giovani ricercatori sugli assi metodologici del progetto e di creare un vero e proprio gruppo di lavoro, è stato riformulato il bando sugli stessi temi, con l'indicazione di presentare proposte di ricerca direttamente connesse a istituzioni museali europee o americane e relative a:

- vicende museologiche e museografiche di istituzioni museali europee e americane incentrate in particolare sull'esposizione e sulla valorizzazione delle opere del XVII e del XVIII secolo;
- analisi di mostre temporanee relative alla cultura artistica del Barocco (con attenzione alla selezione delle opere, ai prestiti, alle modalità espositive);
- studio delle dinamiche relative al collezionismo e al mercato dell'arte: fortuna delle opere e degli artisti, orientamenti economici e commerciali, aspetti legali connessi alla circolazione delle opere;
- assestamento della fortuna del Barocco attraverso la riflessione critica degli storici, degli storici dell'arte, degli storici dell'architettura nel corso del Novecento;
- studio della cultura del restauro in relazione alle opere del XVII e XVIII secolo;

- analisi delle figure di conservatori, curatori, collezionisti, intermediari, galleristi, antiquari che abbiano svolto un ruolo significativo inerente ai temi del bando;
- studio del configurarsi della ricezione visiva del Barocco attraverso la produzione artistica contemporanea, la cultura di arredo, il cinema e le arti visive, l'editoria.

Ne è scaturita, in questi primi due cicli, una costellazione di argomenti interconnessi e di lavori che si sono intercettati a vicenda seguendo tangenze e spigolature.

Una seconda fase ha previsto inoltre il consolidamento delle *partnership* con alcune istituzioni museali, significative per la definizione dell'asestamento critico del Barocco, con le quali avviare lavori in sinergia, sia per lo studio degli ordinamenti e degli allestimenti storici delle collezioni, sia per la definizione delle linee guida per una applicazione digitale rivolta a un pubblico più ampio di studiosi e di visitatori, con la funzione di trasmettere le vicende collezionistiche delle opere d'arte e le trasformazioni espositive all'interno delle sale. Anche in questo caso il punto di vista si è volutamente asestato su un gioco di sponde, individuando luoghi nevalgici anche per la storia della museologia e del collezionismo con i quali lavorare sulla fortuna espositiva dei nuclei di Sei e Settecento. Sono nate così le convenzioni con le Gallerie dell'Accademia di Venezia, i Musei di Strada Nuova di Genova, i Musei Reali di Torino e il Cento Studi del Museo del Prado, nella convinzione che un lavoro corale su un percorso così trasversale della disciplina storico-artistica, condotto partendo dalle frontiere e non dal centro, non potesse che essere concepito in sinergia con i colleghi che lavorano all'interno delle istituzioni museali in uno spazio di ricerca dove superare le contraddizioni, nella storizzazione del presente e nello studio del passato, tra asestamento critico e pensiero museologico.

Per questa ragione il processo di disseminazione e di divulgazione del progetto è stato concepito sul doppio registro della divulgazione scientifica di ambito accademico e di canali di comunicazione più ampi. L'idea era quella di creare un taccuino di viaggio nel Barocco, dove documentare la rotta prima ancora che gli approdi asestati. La formula che ci è sembrata più consona per il nostro *carnet de recherche* è quella del *blog* di alta divulgazione, una costola nevalgica del progetto che è stata coordinata con acume e prontezza da Serena Quagliaroli e alla quale i borsisti hanno collaborato fattivamente⁵.

5 Si rimanda al testo di Quagliaroli in questo stesso volume.

La dimensione anche digitale di *Quale Barocco?* è stata parte integrante della progettazione, con l'obiettivo di avviare un percorso di sperimentazioni per un archivio non solo di dati, ma soprattutto, ancora una volta, di relazioni, nella convinzione che una delle direzioni più innovative e necessarie nell'ambito delle *digital humanities* sia quella di creare strumenti di correlazione tra processi di digitalizzazione già avviati e di prevenirne l'obsolescenza prima ancora che popolarne di nuovi. L'idea di partenza è stata quella di lavorare non su una fotografia statica ma su un *time-lapse* del Barocco per monitorare, su una frequenza di fotogrammi concordata, gli spostamenti delle opere e degli occhi dei loro fruitori, le trasformazioni delle sale e le modalità di restauro, le tecniche fotografiche e la pratica editoriale, le oscillazioni del gusto e i confronti instaurati sulle pagine delle riviste e sulle pareti degli spazi espositivi.

Ontologie del Barocco

In uno dei più bei volumi patrocinati dalla Fondazione 1563, quello sui libri fondativi dedicati al Barocco, Giovanni Romano, ricomponendo un bilancio della detonazione costituita dal libro di Giuliano Briganti, ci ha liberati dal pudore dell'uso della parola Barocco purché se ne dichiarino le coordinate.

Ma ammettiamo per un momento che non si debba per forza sciogliere l'ambiguità del termine, ammettiamo che lo si possa usare volutamente e contemporaneamente in maniera ambivalente tracciando via via latitudini e longitudini su una mappa ancora oggi in via di definizione, dove le scoperte, come per Roberto de la Grive – il protagonista del libro di Eco che crede di approdare sulle isole di Salomone al centottantesimo meridiano alla ricerca del confine tra il giorno e la notte –, avvengono anche sui meridiani sballati.

Questa la ratio dell'architettura dell'ontologia in *Linked Open Data* che, con uno spirito di condivisione aperta, si riallaccia alle mappe concettuali che descrivono i beni culturali, ma ne espande la descrizione in classi e relazioni per quanto riguarda la provenienza, creando una geografia dei passaggi di proprietà e degli spostamenti collezionistici; ma soprattutto si presenta innovativa per quanto riguarda l'idea di considerare le mostre e gli ordinamenti museali non soltanto come un insieme di occorrenze che compongono la successione in catalogo, quanto piuttosto come degli organismi composti da cellule pulsanti, da considerare in quanto termini di una

relazione che si instaura, chiodo a chiodo, sulle pareti degli spazi museali⁶.

*Les statues et les peintures ne sont pas faites pour rester
éternellement disposées selon le même ordre,
appliquées contre les mêmes murs*

Guglielmo Pacchioni, 1934

Intersezioni

La giornata di studi dedicata alla mania del Barocco è stata concepita come un *retrospective meeting*, un appuntamento intermedio per valutare in sinergia non soltanto i contenuti quanto piuttosto i processi e le questioni di metodo messi in campo dal progetto. È stata volutamente privilegiata la forma dialogica con una successione di *exempla* significanti in quanto ognuno dei relatori è stato portavoce di una angolatura metodologica e disciplinare diversa, il tutto distribuito a chiasmo intorno a un volume, quello di Laura Moure Cecchini, che ci ha accompagnato durante tutto il nostro percorso di studi e che ha costituito la *key lecture* della giornata. Con grande generosità Moure Cecchini ha ripercorso le ragioni e le domande di ricerca sottese al volume, che si addentra, anche in questo caso con un incrocio di visuali, nel contrastato rapporto del Barocco con la modernità e con la costruzione dell'identità nazionale.

L'immagine che abbiamo scelto come copertina per il seminario è un altro prestito da maneggiare con cura: non è infatti solamente la felice intuizione di partenza adottata dalla Manchester University Press per realizzare la grafica della copertina del volume di Moure Cecchini, ma anche uno degli esempi di quanto il Barocco abbia costituito uno, anzi diversi specchi per il Novecento: mentre per noi il riferimento visivo è immediatamente quello della *Santa Teresa in estasi* di Bernini, per il patetismo che richiama l'attitudine della santa, per lo scultore Adolfo Wildt l'omaggio principale a Bernini era sicuramente, forse prima ancora che l'espressione, o per lo meno in maniera paritetica, quella superficie specchiante ottenuta con procedimenti accuratissimi di levigatura del marmo, che anche

6 Sull'ontologia del progetto *Quale Barocco?*, per la quale l'idea iniziale, l'architettura progettuale e un contributo fattivo alla definizione delle classi e delle relazioni si devono a chi scrive in collaborazione con lo staff della Fondazione 1563 e di Regesta Srl., si rimanda a una prossima pubblicazione.

nei momenti di maggiore sfortuna berniniana avevano destato l'ammirazione di critici e artisti per il maestro (ce lo ha insegnato il bellissimo libro di Lucia Simonato sulla ricezione moderna di Bernini)⁷.

A un cortocircuito solo apparente è dedicata la riflessione di Vincenzo Pernice, che si addentra nelle tortuose relazioni che connettono la cultura del Decadentismo e la rivalutazione del Barocco individuando nella figura di Gabriele d'Annunzio un formidabile tramite.

Negli interstizi del Barocco si colloca poi un tema che si è incagliato fin da subito nelle maglie del progetto, quello della decorazione in stile dei grandi transatlantici che solcano l'Atlantico dall'inizio del XX secolo con rutilanti scenografie riprese da motivi decorativi e figurativi del Sei e Settecento, luoghi dove, con almeno pari potere persuasivo, per il grande pubblico, rispetto alle esposizioni, si dirama l'immaginario in Barocco.

L'esercizio è stato quello di spaziare tra storia dell'arte, pittura e scultura, decorazione urbanistica e architettura; l'ho visto fare a poche persone negli ultimi anni, una di queste è certamente Elena Dellapiana che ha generosamente curato il dibattito della giornata di studi con una serie di sollecitazioni illuminanti.

7 SIMONATO 2018.

BAROQUEMANIA: CULTURA VISIVA ITALIANA E COSTRUZIONE DELL'IDENTITÀ NAZIONALE, 1898-1945*

Nella primavera del 1921, Giorgio de Chirico dichiarò che una preoccupante «mania del Seicento» affliggeva l'intero sistema artistico italiano¹. Pittori, mercanti d'arte, collezionisti, scrittori: tutti soffrivano di un fascino patologico per la cultura visiva post-rinascimentale. Possiamo solo immaginare la reazione di de Chirico quando l'artista italo-armeno Gregorio Sciltian espose alla Biennale di Venezia del 1936 *Bacco all'osteria* (fig. 1). I riferimenti alla pittura barocca sono inconfondibili: la tela include un *pastiche* di dettagli dal *Bacco* (1596-1598) e della *Vocazione di san Matteo* (1599-1600) di Caravaggio, ma anche dell'*Apollo nella fucina di Vulcano* (1629-30) di Diego Velázquez. Tuttavia, al posto degli esattori delle tasse o dei fabbri del Seicento, Sciltian, modernizzando il soggetto, ha ritratto lavoratori degli anni Trenta. Uno indossa una maglietta del Milan e le eleganti scarpe in voga tra i dandy dell'epoca. Un altro ha una maglietta senza maniche e dal taschino della giacca spunta *La Gazzetta dello Sport*. Sullo sfondo del dipinto (appartenuto a Galeazzo Ciano) ciminieri industriali e palazzine razionaliste ricordano i malinconici paesaggi urbani di Mario Sironi. Malgrado questi dettagli moderni, tuttavia, Sciltian mantiene una sensibilità barocca: come Caravaggio e Velázquez, usa il chiaroscuro e colori saturi per trasmettere il dramma dell'improvvisa intrusione del divino nella vita quotidiana. L'affascinante pittura di Sciltian è dunque non solo un'interpre-

* Questo testo è una versione tradotta e rivisitata dell'introduzione del mio libro (MOURE CECCHINI 2022). Ringrazio Manchester University Press per avermi concesso il permesso di tradurre il testo, ma soprattutto Maria Beatrice Failla per avermi invitato a ripensare a questo lavoro, ed Elisabetta Ballaira, Francesca Bocasso, Serena Quagliaroli e tutti i partecipanti alla giornata di studi *Baroquemanía: Retrospective Meeting 2023 Un seminario di riflessione sulla ricezione contemporanea del Barocco* del progetto *Quale Barocco?* (Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura).

1 DE CHIRICO 1922, pp. 60-62.



tazione selettiva della tradizione italiana ma anche una reinvenzione della sua memoria storica – esattamente come lo saranno i molti altri quadri, sculture, edifici che ho affrontato nel mio libro.

Il mio obiettivo nello scrivere *Baroquemanìa: Italian Visual Culture and the Construction of National Identity 1898-1945* (Manchester University Press, Manchester 2022) era duplice. In primo luogo, volevo dimostrare che il Barocco è stato ripetutamente evocato nella cultura visiva e nella storia intellettuale dell'Italia dopo l'unificazione; e che la filippica di de Chirico e il dipinto di Sciltian non sono vicende isolate ma episodi di un vivace dibattito intellettuale, critico e artistico. In secondo luogo, ho voluto suggerire una spiegazione per questo fenomeno: tra il 1898 e il 1945, il Barocco è stato un discorso che ha permesso ad alcuni importanti artisti e intellettuali italiani di ripensare la difficile esperienza dell'unificazione nazionale e di esaminare il loro rapporto ambivalente con la modernità e la tradizione. A mio modo di vedere, le rielaborazioni del Barocco nell'Italia postunitaria (e la sua destabilizzazione temporale e concettuale) hanno permesso di elaborare la crisi della modernità e di sviluppare una cultura visiva che fosse insieme italiana e moderna.

Perché scrivere un altro libro sul Barocco, tuttavia, uno stile così spesso evocato negli studi sulla teatralità, la multimedialità e il kitsch? Malgrado il Barocco sia così strettamente associato all'arte italiana, non è ancora stata scritta un'analisi del suo lascito nella *longue durée* dell'Italia post-unitaria, dall'età umbertina alla caduta del fascismo². In *Baroquemanìa* ho cercato di dimostrare che, evocando, rifacendo e reinventando forme barocche in pratiche artistiche, architettoniche e critiche, è stato possibile affrontare i timori che la storia preunitaria dell'Italia ne determinasse il destino e immaginare il futuro della nuova nazione. Mettendo in discussione il ruolo fondamentale della tradizione classica nell'Italia postunitaria, ho voluto mostrare invece che alcune discussioni importanti sul rapporto tra regionalismo e nazionalismo, sui legami culturali dell'Italia con altre nazioni europee e sul ruolo dell'arte italiana nell'emergere del modernismo sono state possibili solo attraverso accesi dibattiti proprio sul Barocco e sul suo lascito tra la *fin de siècle* e il 1945.

Nel periodo che il libro affronta, il ruolo del Barocco nella costruzione dell'Italia moderna fu spesso trascurato. Ad esempio,

Fig. 1 – Gregorio Sciltian, *Bacco all'osteria*, olio su tela, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma

2 Rare eccezioni, cronologicamente più contenute di questo libro ma fondamentali per chiunque sia interessato all'argomento, sono LETO 1995; *Novecento sedotto* 2010; SIMONATO 2018.

nel 1911, in occasione del cinquantenario dell'Unità d'Italia, un editore fiorentino pubblicò una serie di dodici "cartoline patriottiche" che illustravano la storia di Roma (fig. 2). La serie raffigura episodi considerati parte integrante dell'identità storica e mitica della città, da Romolo e Remo all'ingresso trionfale di Giulio Cesare, all'incendio sotto Nerone, alle invasioni barbariche e all'insurrezione di Cola di Rienzo. Due episodi simboleggiano il



Fig. 2 – Serie di "cartoline patriottiche" che illustrano la storia di Roma, 1911

Rinascimento: Michelangelo che mostra la Basilica di San Pietro a un attonito Giulio II – un’impossibilità storica, dato che il papa morì nel 1513 e la cupola fu completata nel 1590, ventisei anni dopo la morte di Michelangelo – e le feste di Lucrezia Borgia. Trascurando quasi trecento anni, la cartolina successiva illustra i difficili rapporti tra Napoleone I e Papa Pio VII. Altre cartoline mostrano episodi del processo di unificazione: una riunione dei carbonari, manifestazioni popolari contro Pio IX, la proclamazione della Repubblica Romana. La cartolina finale raffigura la breccia di Porta Pia a Roma nel 1870, segnando la sconfitta del potere temporale dei pontefici e la fine del Risorgimento.

Solo mettendo insieme tutte e dodici le “cartoline patriottiche” si scopre un’immagine nascosta: Roma, rappresentata come una possente figura femminile su un piedistallo. Vestita con una toga, armata di lancia, scudo ed elmo ma con il seno scoperto, Roma è allo stesso tempo battaglia e materna. Ma Roma è anche decisamente laica: la storia della città presentata in queste cartoline – che vuole significare metonimicamente la storia della intera penisola italiana – è una critica al potere temporale della Chiesa. Solo in un caso, la scena con Giulio II e Michelangelo, un papa è presentato in una luce positiva, ma ciò ha a che fare con il mecenatismo artistico del pontefice piuttosto che con la sua influenza politica. Tutte le altre cartoline esemplificano invece la sottomissione del potere spirituale a quello temporale e il trionfo finale della nazione italiana su quelle forze (tra cui il Papato) che per secoli ne hanno impedito l’unificazione.

In queste cartoline è però curiosa l’omissione dei trecento anni che intercorrono tra la morte di Lucrezia Borgia nel 1519 e l’insediamento di Pio VII nel 1800, che coincidono all’incirca con l’emergere dello stile barocco. La domanda che ne deriva è quindi la seguente: perché questo periodo storico è stato evitato nella narrazione patriottica delle cartoline?

La costruzione di una narrazione nazionale condivisa divenne una questione pressante quando quella che era stata per secoli solo una “comunità immaginata” fu finalmente unificata. Come è noto, dopo l’Unità le identità regionali e di classe erano ancora molto più potenti di qualsiasi sentimento di italianità. Per creare coesione e individuare l’essenza dell’identità italiana, si faceva spesso riferimento al suo illustre patrimonio artistico e culturale³. I segni di una nascente coscienza nazionale si ravvisavano nell’unità politica raggiunta durante l’Impero Romano, nelle lot-

3 CANFORA 1980; NELIS 2011; ARTHURS 2012; BRAUN 1990, pp. 345-358; *Reviving the Renaissance* 1997; LASANSKY 1994; GHIRARDO 2005, pp. 97-112; CRUM 2005, pp. 133-144.

te dei comuni medievali, nel Rinascimento e nell'eroismo dei patrioti del Risorgimento, tutti episodi rappresentati nelle "cartoline patriottiche"⁴.

Ma che dire del periodo tra Rinascimento e Risorgimento? Perché questo periodo sembra essere stato così spesso omesso dalla narrazione nazionale? Nel periodo postunitario esso è stato totalmente trascurato oppure – e questa è la mia tesi – è stato anch'esso evocato per plasmare una cultura visiva nazionale, e come studiosi abbiamo solo bisogno di individuarne le manifestazioni? Ignorare il ruolo di quest'epoca nell'arte e nell'architettura postunitaria italiana ha distorto la nostra visione del rapporto tra memoria culturale e costruzione della nazione nell'Italia moderna. Ha anche celato il contributo italiano al revival barocco emerso in quello stesso periodo in Inghilterra, Germania, Austria, Cuba, Messico, Brasile e Argentina, nazioni che, come l'Italia, ritenevano che la loro cultura fosse stata a lungo emarginata e che, come l'Italia, hanno invocato il Barocco per plasmare le loro nuove identità nazionali.

È vero, l'intervallo che va all'incirca dalla fine del Quattrocento all'inizio del Settecento è un'epoca che, dopo il 1861, gli italiani avrebbero avuto buone ragioni per volere dimenticare, se non altro per le preoccupanti analogie con il loro recente passato. A differenza dell'Impero Romano, del Rinascimento o del Risorgimento, periodi facilmente idealizzati, non era facile dipingere questo periodo in una luce positiva. Spesso era percepito come un periodo di declino legato all'ingerenza della Chiesa negli affari politici della Penisola, come dimostra la sua assenza nella narrazione anticlericale delle "cartoline patriottiche". La penisola italiana era divisa in diversi Stati e una parte significativa era sotto il controllo "straniero". L'emergere di un'economia globale aveva spostato il centro del commercio dal Mediterraneo all'Oceano Atlantico, così la Penisola perse gran parte dell'importanza strategica che aveva avuto fino alla colonizzazione delle Americhe⁵. Il lascito di questo periodo rappresentava dunque un pericolo latente che doveva essere costantemente esorcizzato se si voleva che l'Italia continuasse a essere un Paese unificato. Era necessario evitare a tutti i costi la frammentazione, nonché i conseguenti rischi di ricolonizzazione e di irrilevanza nella politica europea, e i secoli XVII e XVIII ne erano un monito costante.

Allo stesso tempo, questo periodo era già allora considerato da molti storici dell'arte e intellettuali come precursore della mo-

4 *Making and Remaking Italy* 2001; *Risorgimento in Modern Italian Culture* 2005; LAURANO 2009; *Il Risorgimento rivisitato* 2012.

5 *Early Modern Italy* 2002; CARPANETTO, RICUPERATI 2008.

dernità. Il centro di questa proto-modernità fu l'emergere del Barocco. Il Barocco era spesso indicato come l'ultimo stile artistico sviluppato nella Penisola che fosse riuscito a plasmare intimamente l'arte dell'Europa e delle sue colonie oltreoceano. In questo modo, simboleggiava anche il primato culturale di cui l'Italia godeva un tempo e proiettava sulla sfera artistica la nostalgia per un passato eroico, così come aspirazioni espansionistiche per il futuro. Il Barocco era stato anche una delle poche esperienze culturali condivise dall'intera Penisola e quindi era anche visto come un precedente positivo per l'unificazione italiana.

È importante notare che la maggior parte degli scrittori e degli artisti italiani di cui mi occupo in questo libro si sono dedicati ad analizzare l'eredità moderna del Barocco piuttosto che a definirne in modo sistematico i tratti stilistici e la periodizzazione. Questa mancanza di demarcazione stilistica potrebbe essere considerata il peccato originale della riflessione italiana sul tema fino alla seconda metà del ventesimo secolo. Come notava già Alois Riegl in *Le origini dell'arte barocca a Roma* (1908), «una spiegazione del carattere e dell'essenza dello stile barocco italiano» è assente nella maggior parte dei testi italiani dell'epoca, inclusi quelli che esamino in questo studio⁶. Allo stesso tempo, questa mancanza di interesse per l'ontologia del Barocco ha permesso ad artisti e scrittori italiani di concepirlo come un concetto mobile e duttile che via via traduceva bene le loro paure e aspirazioni eterogenee e mutevoli⁷.

Tra Ottocento e Novecento il Barocco fu definito da molti storici e critici come il frutto di una tensione dialettica e di una contraddizione interna: tra pittorico e lineare, per Heinrich Wölfflin; tra sentimento e volontà, per Riegl; tra forma e materia, per Georg Simmel; tra immanenza e trascendenza, per Walter Benjamin; tra classicismo e naturalismo, per Erwin Panofsky⁸. In ambito anglo-americano, un certo scetticismo sulla capacità di arrivare a una definizione coerente dello stile e la comparsa relativamente tardiva del termine "Barocco" hanno portato a sostituirlo progressivamente con il più neutro "Early Modern"⁹. Per contro, gli artisti e gli scrittori italiani analizzati in *Baroquemania* non avevano queste remore. Il più delle volte usavano "Barocco", "Seicento" e "secentismo" come sinonimi

6 RIEGL (1898) ed. 2010, p. 99.

7 Sulla "portabilità dell'arte", si veda PAYNE 2018, pp. 91-109: 99.

8 WÖLFFLIN 1888; RIEGL 1908; SIMMEL (1910) ed. 2003; BENJAMIN (1928) ed. 1998; PANOFSKY (1934) ed. 1995, pp. 17-88.

9 HILLS 2011.

e per riferirsi a *tutta* l'arte e la cultura prodotta tra la metà del XVI e l'inizio del XVIII secolo, sia quella che oggi considereremmo propriamente barocca, sia quella che invece rivelava un'anima classica. Non erano così interessati alla periodizzazione, alle caratteristiche stilistiche o a definire in modo inconfutabile i tratti essenziali del Barocco. Per questo motivo, come loro, uso questi termini in modo intercambiabile, adottando la *loro* scelta terminologica.

Eppure, nonostante l'apparente incertezza della loro terminologia, questi scrittori e artisti non si sono avvicinati al barocco né metaforicamente né interpretando il termine in modo puramente negativo. Sebbene alcuni abbiano associato questo stile alla decadenza e altri alla modernità, alcuni alla frammentazione e altri all'unificazione, alcuni alle strategie d'avanguardia e altri all'arte classica, tutti loro avevano in mente uno specifico riferimento storico quando utilizzavano il termine "Barocco". Questa definizione però differisce dal modo in cui il termine viene spesso utilizzato nei dibattiti contemporanei per descrivere, metaforicamente e in termini storici, una fascinazione per la cultura dell'artificio, dell'eccesso, della sovrastimolazione sensoriale¹⁰. Questo è solo *uno* dei possibili significati del Barocco nel periodo che studio nel mio libro, dove il termine era però anche associato al controllo politico, alla disciplina, all'autorità.

Invece di cercare di trovare un insieme di tratti formali che possano essere univocamente considerati "barocchi", in *Baroquemania* ho studiato alcuni episodi significativi in cui storici dell'arte, artisti, critici e architetti italiani hanno fatto esplicito rimando a ciò che essi consideravano un riferimento barocco per la loro pratica e il loro discorso. In questo modo ho cercato di evitare di proiettare sulla cultura visiva e materiale di cui mi occupo una definizione di Barocco derivante dalla nostra interpretazione contemporanea del termine (e dal malessere che ancora molti provano nei suoi confronti). Il mio obiettivo è stato quello di fare una storia culturale della ricezione del Barocco e delle varie nozioni a cui è stato associato, non di valutarne l'aderenza al dato storico. Piuttosto che trattare il Barocco come un concetto stabile, lo studio come un significato fluido e dinamico che ha subito molteplici trasformazioni, mobilitate in risposta a condizioni storiche mutevoli.

10 NDALIANIS 2004; MURRAY 2008; EGGINTON 2010; *Neo-Baroques* 2017.

Il barocco, un problema italiano

Nel 1797, Francesco Milizia – uno dei primi storici e critici italiani ad applicare il termine “barocco” alle arti visive – lo definì come «il superlativo del bizzarro, l'eccesso del ridicolo [...] una piaga del gusto»¹¹. La maggior parte dei contemporanei di Milizia accusavano la precedente generazione di avere un desiderio sfacciato di ammaliare con falsa erudizione e complicazione estetica. Alcuni spiegavano questo gusto per l'esagerazione e l'eccesso come risultato della saturazione culturale; solo vuote esibizioni di virtuosismo potevano seguire l'inimitabile Rinascimento¹². Altri accusarono il Concilio di Trento e i gesuiti, sostenendo che la Controriforma poneva un'eccessiva attenzione alle questioni formali ed enfatizzava il coinvolgimento emotivo rispetto alla riflessione razionale¹³. Altri ancora incolparono la pernicioso influenza degli occupanti della Penisola. Secondo il poeta Paolo Rolli, per esempio, il gusto spagnolo e francese si orientava naturalmente verso il pomposo e quindi (per impulso mimetico) anche gli italiani sottomessi perseguivano questo stile¹⁴. I critici associarono quindi il Barocco alla sconfitta e all'umiliazione: videro gli italiani come imitatori incolpevoli del cattivo gusto dei loro occupanti, un cattivo gusto che andava contro la loro (presunta naturale) inclinazione verso l'armonia e la serenità classiche.

I Romantici appoggiarono in gran parte la critica dei loro predecessori alla produzione artistica barocca. Tuttavia, era in corso una lenta rivalutazione del periodo. Alessandro Manzoni, ad esempio, ambientò *I promessi sposi* (1827 e 1840) nella Milano del XVII secolo, raccontando l'occupazione spagnola della Lombardia e la devastante epidemia del 1630. Ancora oggi un romanzo chiave nella costruzione dell'identità italiana (è lettura obbligatoria in molte scuole superiori), il libro di Manzoni richiama l'attenzione sulla bancarotta morale della società del Seicento. Manzoni descrisse come l'influenza di un clero e di un'aristocrazia corrotti avesse trasformato gli italiani in individui egoisti e disonesti. Tuttavia, nel romanzo è evidente anche un genuino interesse per tutte le manifestazioni culturali del Seicento: Manzoni sottolinea le conquiste positive del periodo, come la fondazione di istituzioni dedicate alla conoscenza quali la Biblioteca Ambrosiana e l'emergere di un cattolicesimo

11 MILIZIA 1797, citato in GETTO 2000, p. 391. Qui come altrove, quando non diversamente indicato, traduzione dell'Autrice.

12 DENINA 1761, pp. 3-6.

13 SETTEMBRINI 1927, p. 226.

14 ROLLI 1728 citato in GETTO 2000, p. 380.

socialmente impegnato. Il debito di Manzoni verso fonti barocche permea *I promessi sposi* nelle scelte linguistiche e stilistiche, nella struttura serpeggiante della trama e nell'inclusione di eventi storici¹⁵. Attraverso questi riferimenti positivi al Seicento, quest'epoca precedentemente considerata come soltanto ignominiosa poté essere riconfigurata come l'origine di molti difetti, ma anche di molte virtù, degli italiani.

Il successo dei *Promessi Sposi* spinse anche numerosi artisti a illustrare episodi del romanzo, rivelando un nascente interesse per la cultura visiva del XVII secolo. Francesco Hayez, ad esempio, impiegò tecniche pittoriche associate al Barocco nel suo intenso ritratto dell'Innominato (*L'innominato*, 1845, olio su tela, 108 x 63 cm, collezione privata), evocando lo stile di Anton Van Dyck e Diego Velázquez nella scrupolosa riproduzione degli abiti del XVII secolo, così come nello sfondo scuro, nell'unica fonte di illuminazione e nell'intensa introspezione psicologica. Altri artisti, invece, come Mosè Bianchi, evitarono ricostruzione storicizzanti e si concentrarono piuttosto sul trasmettere la decadenza morale del periodo. Invece di raffigurare uno degli eroi del libro, Bianchi dipinse la Monaca di Monza (*La monaca di Monza con un ritratto del suo amante Egidio*, 1865, olio su tela, 130 x 98, GAM - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino), uno di quei personaggi che per Manzoni erano sintomatici della corruzione morale di un'intera epoca. Bianchi utilizzò un chiaroscuro drammatico e uno spazio claustrofobico per rappresentare sia la storia tragica sia i dubbi morali della monaca, mentre rappresentò il suo amante come un cavaliere carismatico e sensuale che non sarebbe stato fuori posto in un'opera di Franz Hals. Questi due esempi indicano due poli nell'interesse per il Seicento che persisterà anche nei decenni successivi: un approccio storicista che si concentra sulla sua accurata ricostruzione e una fascinazione creativa per i suoi presunti costumi dissipati.

Nonostante l'interesse di questi artisti per il Barocco, la visione morale ed estetica negativa dell'epoca persistette in Italia fino agli ultimi decenni dell'Ottocento. Tuttavia, mentre gli italiani mostravano un interesse nascente ma limitato per il Barocco, fuori dall'Italia se ne esaltava la novità e la fantasia¹⁶. È proprio il carattere presumibilmente decadente del Seicento che Théophile Gautier e Frederic Nietzsche, tra gli altri, celebrarono. Tale rivalutazione, a sua volta, ha plasmato profondamente i dibattiti italiani sulla cultura *fin de siècle* molto più dei coevi dibat-

15 GREGORI 1950, pp. 7-20; GETTO 1960, pp. 141-167; PALEN PIERCE 1998.

16 MACCHIONI JODI 1973, pp. 7-8.

titi della storia dell'arte di lingua tedesca, che hanno raggiunto l'Italia solo in un secondo momento.

Ad esempio, nella prefazione a *Les fleurs du mal* (1868), Gautier trovava delle analogie tra la poesia barocca e quella di Charles Baudelaire: il rifiuto del naturale e del semplice, la ricerca della novità a tutti i costi e l'obiettivo di *épater le bourgeois* con un'estetica anticlassica. «Ci sono, senza dubbio, immaginazioni barocche e innaturali che sfiorano l'allucinazione ed esprimono il desiderio segreto di una novità impossibile», scriveva Gautier, «ma le preferiamo ai [...] luoghi comuni, ai disegni banalmente borghesi o stupidamente sentimentali»¹⁷. Il gusto barocco per la stravaganza era visto come un antidoto necessario a una regolarità ordinata che era diventata snervante e insipida. Mentre i critici del Barocco leggevano il suo anticlassicismo come un deplorabile allontanamento da valori eterni, Gautier lo interpretava come un'inevitabile evoluzione del gusto, logorato da soggetti e forme troppo abusate.

Dieci anni dopo, in *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister* (1878-1879) anche Nietzsche esaltava "lo stile barocco" come risposta a modelli culturali ormai esauriti¹⁸. Tra le sue caratteristiche formali, Nietzsche citava soggetti che aumentano la tensione drammatica, uno stile retorico estremo ed esagerato e la passione per la novità. Nietzsche sosteneva che la peculiare sensibilità del Barocco nasce quando la grande arte decade, ma tali connotazioni decadenti non dovrebbero impedire l'apprezzamento estetico. Per lui, il Barocco non è apparso in un determinato momento storico, ma è presente «dai tempi della Grecia in poi» e in tutte le arti visive e letterarie¹⁹. Nietzsche considerava la sua generazione particolarmente adatta a riconsiderare l'estetica barocca in quanto testimone di un momento di forte crisi esistenziale. Sosteneva, ad esempio, che la musica di Richard Wagner fosse «un'arte barocca di esaltazione e pomposità roboante» e che il pubblico del XIX secolo anelasse tale stravaganza, eccesso e disordine²⁰. Nietzsche inquadrava il Barocco come un aspetto inevitabile della cultura *fin de siècle*, piuttosto che come un aspetto da dimenticare, superato dall'inesorabile marcia del progresso. La sua visione del Barocco come uno stile che si ripete nel tempo, con una dignità pari a quella del classico, è stata fondamentale per la sua ricezione in Italia.

17 GAUTIER 1942, pp. 18-19. Traduzione di chi scrive.

18 NIETZSCHE (1878) ed. 1996, pp. 245-246.

19 *Ibidem*.

20 NIETZSCHE 1962, p. 130; NIETZSCHE 1896.

La rivalutazione di Nietzsche dello stile barocco e della sua teatralità anticipa la famosa distinzione di Wölfflin tra classico e barocco, pubblicata in *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (1888), un testo fondamentale per la riconsiderazione tardo ottocentesca del Barocco²¹. Descrivendo il suo argomento come «la disintegrazione del Rinascimento» e il suo obiettivo come «investigare i sintomi della decadenza», Wölfflin sembra continuare la valutazione negativa del periodo post-rinascimentale, centrale nelle narrazioni di storici dell'arte da Giorgio Vasari a Johann Joachim Winckelmann²². Tuttavia, sebbene a volte consideri l'architettura rinascimentale moralmente superiore a quella barocca, Wölfflin attribuisce a entrambi gli stili la stessa importanza. Secondo lui, il Rinascimento è un'arte della serenità (apollinea, in termini nietzschiani) che si occupa di forma e individuazione; il Barocco, al contrario, è un'arte dell'eccitazione e dell'estasi (dionisiaca) che aspira alla dissoluzione. Wölfflin descrisse il Barocco romano (che considerava emblematico di ciò che aveva sostituito l'arte rinascimentale) come lo stile in cui la forma lotta per contenere materiali sempre più fuori controllo. Secondo Wölfflin, l'arte rinascimentale non aveva dovuto affrontare questo problema perché le sue forme erano idonee al loro materiale, mentre l'adeguatezza delle forme classiche è messa in discussione nel Barocco²³.

È difficile sopravvalutare l'importanza del libro di Wölfflin – così come dei successivi *Die klassische Kunst* (1899) e *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) – per il recupero del Barocco nel XIX e nel XX secolo. Il suo approccio stilistico, la sua analisi del rapporto tra l'architettura e i corpi che ne fanno esperienza e la sua valutazione del Barocco come rovesciamento (piuttosto che come decadimento) dei valori rinascimentali hanno profondamente plasmato gli studi sull'arte del periodo e la stessa disciplina della storia dell'arte. Tuttavia, la ricezione e la re-immaginazione italiana del Barocco – almeno fino al primo decennio del XX secolo, quando gli storici dell'arte di una generazione più giovane iniziarono a leggere regolarmente le pubblicazioni d'arte in lingua tedesca – procedettero indipendentemente dalla rivalutazione dello stile di Wölfflin e dei suoi studenti, e spesso giunsero a conclusioni profondamente diverse.

21 WÖLFFLIN 1888.

22 MURRAY 1964.

23 *Ivi*, p. 30.

Baroquemania

Tali rivalutazioni del Barocco rappresentano la struttura portante di questo libro – che cerca di combinare una attenzione granulata alle specificità delle fonti visive, documentarie e critiche esaminate, con un'interpretazione più ampia del fenomeno del recupero del Barocco nella *longue durée* del periodo preso in considerazione, sottolineandone continuità e cesure. Per usare una metafora "fotografica", combinando sia uno *zoom in* che uno *zoom out* sul nostro oggetto di studio, notando le peculiarità di ogni esperienza trattata ma anche i suoi legami con quelle precedenti e successive.

Inizio dagli ultimi anni dell'Ottocento, quando decadentisti come Gabriele d'Annunzio celebravano il Barocco per marcare il loro senso di alienazione dalla società umbertina. Un gusto così anticlassico e decadente li contrassegnava come moderni e in sintonia con i cambiamenti europei del gusto, oltre che pessimisti nei confronti della modernità stessa²⁴. Nel 1894 Enrico Nencioni (uno dei mentori di D'Annunzio) esortava i suoi contemporanei ad ammettere che, nonostante la loro nostalgia per l'Antichità e il Rinascimento, «oggi la nostra vita è sempre artificiale e sempre agitata: l'organismo nervoso è continuamente sovraeccitato, inquieto e desideroso di sensazioni nuove, strane ed eccessive. [...] Oggi siamo tutti piuttosto barocchi»²⁵. L'intervento di Nencioni, intitolato *Barocchismo*, è stato il primo in Italia a riconoscere esplicitamente le profonde analogie esistenziali tra il suo tempo e il Seicento, ed è quindi il punto di partenza di questo libro.

Per sondare come il revival barocco internazionale sia stato tradotto nei particolari idiomi della cultura italiana, questo libro esplora le re-immaginazioni dello stile in una grande varietà di media, in diversi circoli intellettuali e per vari (e spesso inconciliabili) fini politici. L'analisi di testi, mostre, fotografie, dipinti, edifici, sculture e film che dimostrano il considerevole impatto del Barocco sulla cultura visiva e materiale della modernità italiana cerca di essere un ulteriore passo in avanti nella valutazione della diversità e dell'ubiquità dei discorsi sul neobarocco. Al fine di enfatizzare il trattamento dialettico dello stile nel periodo compreso tra la rivalutazione di Nencioni e la fine della seconda guerra mondiale – vale a dire, come simbolo di potenziale annientamento ma anche di potenziale unificazione,

24 MAZZANTI 2007; OTTINI 2017, pp. 335-355.

25 NENCIONI 1895, p. 297.

e come critica della modernità ma anche come celebrazione di una via intrinsecamente italiana alla modernità – il libro si compone di sei capitoli, ognuno dei quali si concentra su un episodio chiave in cui il periodo e lo stile sono stati discussi nei termini della loro problematica *afterlife*.

Il capitolo 1, *Decadent Seicento: the emergence of the Baroque in the Italian fin de siècle* [Il Seicento decadente: l'emergere del Barocco nella fin de siècle italiana] studia un episodio che a mio modo di vedere rappresenta un cambiamento radicale nella rivalutazione del Barocco: l'allestimento di sontuose celebrazioni per commemorare il terzo centenario della nascita di Gian Lorenzo Bernini, celebrandolo come il paradigma di un artista multiregionale (dati i suoi legami con Napoli, Roma e Firenze) che esprimeva l'essenza del genio artistico italiano. All'indomani di queste "celebrazioni berniniane", i fotografi italiani hanno finalmente avviato campagne intensive per documentare l'arte e l'architettura barocche e una nuova generazione di studiosi ha iniziato a occuparsi di questo periodo. Un esempio di tale riscoperta fu la pubblicazione della prima monografia accademica su Bernini, scritta dal giovane storico dell'arte Stanislaw Frascchetti (allievo di Adolfo Venturi) nel 1900 e riccamente illustrata da fotografie delle opere più importanti dello scultore. In questo capitolo esamino come alcuni storici dell'arte abbiano da un lato cercato di rendere giustizia alle innovazioni formali dell'arte e dell'architettura barocca ma dall'altro continuato a condannare il Seicento come secolo decadente.

Dopo questa discussione sulla riconsiderazione del Barocco degli storici dell'arte di fine secolo, il capitolo 2, *The Baroque's revenge: the 1911 jubilee exhibition and the search for an Italian style* [La rivincita del Barocco: la mostra del giubileo del 1911 e la ricerca di uno stile italiano] ne studia la divulgazione tra il grande pubblico, analizzando i padiglioni neobarocchi delle esposizioni del cinquantenario dell'Unità d'Italia. Questi padiglioni furono progettati come tributi all'architettura locale del XVII secolo: a Torino per celebrare Filippo Juvarra, a Roma Bernini. Il comitato organizzatore (ma anche molti critici e visitatori) consideravano il Barocco come il primo stile propriamente nazionale (piuttosto che regionale) emerso nella Penisola, pertanto sembrava essere il più appropriato per celebrare il patrimonio culturale e l'importanza politica della giovane nazione. L'architettura neobarocca era già diffusa anche in altre nazioni europee, in particolare in Germania, Austria, Inghilterra e Francia, e in Italia essa fu utilizzata per dimostrare che un'identità nazionale esisteva già prima dell'effettiva unificazione. Il Barocco sembrava essere dunque la metafora più adatta per

esprimere le tensioni tra nazionalismo e regionalismo dell'Italia del 1911 e le sue aspirazioni coloniali alla vigilia dell'invasione della Libia.

Il capitolo 3, *Baroque Futurism: Roberto Longhi, seventeenth-century art, and the Italian avant-garde* [*Futurismo barocco: Roberto Longhi, l'arte del Seicento e l'avanguardia italiana*] considera la rivalutazione del Barocco tra una nuova generazione di storici dell'arte, concentrandosi sul giovane Roberto Longhi e sul suo rapporto con le avanguardie. Tra i più importanti conoscitori dell'arte barocca, in gioventù Longhi simpatizzava per i futuristi. Alla vigilia della Prima Guerra Mondiale, egli descrisse la superiorità del Futurismo rispetto al Cubismo paragonando il primo al Barocco e il secondo al Rinascimento, utilizzando lo schema formale sviluppato da Wölfflin proprio in *Renaissance und Barock*²⁶. Questo confronto tra le avanguardie e il Barocco storico portò Longhi a sostenere che quest'ultimo fosse essenzialmente italiano e che costituisse il punto di partenza dell'avanguardia, mettendo in discussione sia la narrazione francocentrica della nascita dell'arte moderna sia le interpretazioni tedesche del barocco come stile germanico per eccellenza.


Il Barocco, infatti, era uno stile che gli storici dell'arte di lingua tedesca avevano interpretato per decenni come espressione del carattere nordico. All'indomani della Prima Guerra Mondiale, tuttavia, in Italia esso fu utilizzato anche nell'ottica di una strategia antigermanica. Il capitolo 4, *Classical Baroque: the Seicento and the return-to-order* [*Barocco classico: il Seicento e il ritorno all'ordine*] studia uno di questi episodi, l'organizzazione nel 1922 di un'imponente mostra di pittura barocca italiana a Palazzo Pitti. Questa mostra fu una delle prime volte in cui i dipinti di questo periodo furono definiti "italiani" piuttosto che veneziani, fiorentini, napoletani o romani. Il Museo del Barocco di Vienna sarebbe stato inaugurato un anno dopo, nel 1923. La mostra di Pitti utilizzò il barocco per attaccare la cultura austriaca e le sue rivendicazioni sullo stile e per sottolineare la vittoria dell'Italia nella Prima Guerra Mondiale anche sul piano artistico. La mostra di Pitti e altre esposizioni e iniziative editoriali degli anni Venti resero popolare il Barocco, non più visto come un'aberrazione nella storia dell'arte italiana ma come parte di una tradizione ininterrotta di pittura "classica" italiana che spaziava da Giotto agli anni Venti. La concezione del Barocco come una forma di classicismo incoraggiò i sostenitori del ritorno all'ordine a promuovere l'imitazione dei

26 Si veda TOMASELLA 1995.

maestri del Seicento tra giovani artisti quali Baccio Maria Bacci, Carlo Socrate e Armando Spadini, contrapponendo la serenità del Barocco italiano ai presunti eccessi e all'internazionalismo delle avanguardie.

La mostra a Palazzo Pitti scatenò un'ondata di discussioni nella stampa italiana sull'eredità del Barocco. Alcuni commentatori, come de Chirico, criticarono l'interesse del grande pubblico per un periodo percepito come decadente e corrotto; altri, invece, videro analogie positive tra la politica autoritaria della Controriforma e l'ascesa al potere del regime fascista. Pertanto, negli ultimi due capitoli, approfondisco il rapporto tra il fascismo e il barocco. Il capitolo 5, *Baroque memories in the architecture of interwar Rome [Memorie barocche nell'architettura di Roma tra le due guerre]* analizza un episodio non molto noto dell'architettura fascista: il barocco è presente in un numero significativo di edifici pubblici e privati costruiti nel periodo. Le allusioni a Francesco Borromini, Gian Lorenzo Bernini e Carlo Maderno in scuole, ministeri, conventi e condomini privati esigono una riconsiderazione dell'architettura fascista che va oltre l'opposizione tra classicismo e razionalismo, nostalgia e modernismo alla quale viene spesso ridotta. In questo capitolo mostro invece che durante il Ventennio il Barocco fu considerato uno stile particolarmente calzante per simboleggiare le ambizioni totalitarie e imperialistiche dell'Italia, così come lo era stato nelle fiere del giubileo del 1911.

Infine, il capitolo 6, *Form and formlessness: the reimagining of Baroque sculpture during Fascism [Forma e informale: la reimmaginazione della scultura barocca durante il fascismo]* confronta la ricezione, negli anni Trenta e Quaranta del Novecento, delle opere di Adolfo Wildt e Lucio Fontana come esempi di Barocco, studiando come ciò riveli cambiamenti importanti nell'interpretazione dello stile. L'opera di Wildt – ispirata a Michelangelo e Bernini, ma anche al simbolismo tedesco – era vista come barocca nella misura in cui l'arte del Seicento era percepita come una rivolta al disciplinamento della materia attraverso l'abilità tecnica. Al contrario, nella ricezione delle amorphe sculture in ceramica e maiolica di Fontana, il Barocco significava un particolare impegno verso la realtà dei materiali e una critica alle forme d'arte sostenute dal fascismo (ma non al regime stesso). Questo cambiamento, a mio modo di vedere, è legato a nuove teorie del Barocco che si affermeranno ancora di più dopo la caduta del regime. Una nuova generazione di giovani filosofi italiani sostituì il ben noto disprezzo di Benedetto Croce per il Barocco con la visione più benevola dello stile del critico d'arte (ed entusiasta promotore della dittatura franchista) Eugenio d'Ors.



Questi sei capitoli rivelano come il significato e le politiche culturali del Barocco si siano profondamente modificati in poco più di cinquant'anni. Fino alla Prima guerra mondiale, lo stile aiutava gli italiani a immaginare la relazione tra il loro patrimonio culturale, la loro identità collettiva e le loro ambizioni coloniali, mediando discussioni sul rapporto tra regionalismo e italianità e tra la latinità e la cultura tedesca che gli italiani allo stesso tempo ammiravano e temevano. Nel periodo tra le due guerre, il Barocco fu invece inquadrato come parte integrante di una tradizione ininterrotta che dimostrava l'esistenza di un'"essenza" nazionale prima del 1861, come l'indice di una concezione unificante della cultura italiana rivelata dalla pittura, dalla scultura e dall'architettura del Seicento. Infine, verso la fine del regime, il Barocco fu mobilitato per mettere in crisi nozioni di ordine e disciplina, anche se non ancora a favore di politiche antifasciste.

Il mio libro, *Baroquemanía*, si propone di integrare la stragrande maggioranza delle recenti ricerche sulla riscoperta moderna del Barocco che si concentrano sui contesti di lingua tedesca o spagnola. Nel primo caso si dimostra che, a partire dalla metà del XIX secolo, il Barocco è stato evocato in Germania e in Austria come modello di cultura nazionale, in contrasto con la latinità classica. Osservando che questo stile è nato come risposta alla Riforma protestante, storici dell'arte come Cornelius Gurlitt, Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Wilhelm Worringer e altri hanno inquadrato il Barocco insieme al Medioevo e al Romanticismo (e più tardi all'Espressionismo) come prova di una cultura germanica che aveva raggiunto il suo compimento nello Stato prussiano. La Germania, come l'Italia, concluse il suo processo di unificazione nel 1871. Il Barocco, quindi, era visto qui come alternativa al Rinascimento, indicando l'emergere della modernità nel Nord piuttosto che nel Mediterraneo²⁷. L'ideologia e la costruzione della nazione hanno svolto un ruolo analogo anche nelle valutazioni italiane del Barocco dalla *fin de siècle* al crollo del regime fascista. Queste analogie non sono casuali. *Baroquemanía*, pertanto, sostiene che i critici, gli artisti e gli architetti italiani ebbero, esattamente come i loro colleghi tedeschi e austriaci, un rapporto complesso con questo stile e con le sue eredità e lo utilizzarono per rivendicare un'essenza nazionale che precedeva la nascita dello Stato nazionale.

Anche negli studi sull'America Latina il Barocco è fondamentale per l'analisi dell'estetica nazionale. In questo contesto, il


27 MOXEY 2001; NEWMAN 2011; ENGEL 2013; LEVY 2015; *The Baroque in Architectural Culture* 2015.

Barocco designa un'arte ibrida che deriva non solo dalla sotmissione coloniale delle tradizioni indigene, ma anche dalla spinta ribelle e de-coloniale della cultura locale contro le narrazioni europee prevalenti: una prova, dunque, dell'esistenza di forme alternative di modernità²⁸. Anche in Italia il Barocco è stato visto come un punto di riferimento essenziale per una via italiana alla modernità, che aspirava a essere del proprio tempo ma anche a far rivivere la propria tradizione particolare e locale. In Italia, come in Messico, Brasile, Cuba o Argentina, il Barocco si è rivelato un significante instabile che serviva a rafforzare ma anche a sovvertire lo status quo ideologico. Tuttavia, contestualizzando i discorsi intellettuali, artistici e politici delle teorizzazioni italiane del Barocco, richiamo inoltre l'attenzione sulla misura in cui il revival barocco in Italia è stato profondamente compromesso anche in politiche razziali e nazionalistiche inestricabilmente intrecciate con le catastrofi storiche dell'Europa del XX secolo.

Questa attenzione alle rivisitazioni del Barocco evidenzia un fenomeno particolare: nel Novecento, una curiosa convergenza ha portato scrittori, critici, filosofi e poeti di diverse tradizioni linguistiche a guardare al Barocco come a un periodo con notevoli risonanze con l'estetica della modernità. Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Michel Foucault, Severo Sarduy, Jacques Derrida e Jorge Luis Borges, tra molti altri, hanno utilizzato il concetto di Barocco per sfidare forme canoniche di periodizzazione, di epistemologia e di estetica²⁹. I libri che si occupano di questo fenomeno culturale hanno però generalmente trascurato le coeve riflessioni sul Barocco che hanno avuto luogo in Italia e che hanno influenzato quelle di altri contesti nazionali: ad esempio quelle di Croce, che hanno plasmato gli studi sul Barocco in Italia e all'estero, oltre ad essere stati fondamentali per la riflessione di Benjamin sul tema; oppure quelle di d'Ors, che non solo ha influenzato le riflessioni argentine e francesi sul Barocco tra le due guerre, ma ha anche ricevuto molta attenzione tra i giovani italiani verso la fine del Ventennio fascista. Il mio libro aspira a riposizionare la riflessione viva e testuale italiana sul Barocco postunitario al centro di ogni considerazione sul neobarocco novecentesco.

28 GOMES MACHADO 1969; SARDUY 1974; CARPENTIER 1981, pp. 11-135; LEZAMA LIMA 1988, pp. 229-246; PARKINSON ZAMORA 2006; *Baroque New Worlds* 2010; KAUP 2012.

29 BUCI-GLUCKSMANN 1994; ECHEVERRÍA 1998; HARBISON 2000; *Résurgences baroques* 2001; EGGINTON 2003; LAMBERT 2008; LAHIJI 2016.



Inoltre, la maggior parte degli studi sul neobarocco sottolinea le sue eredità testuali ma raramente riconosce che queste reinterpretazioni hanno permeato anche la cultura visiva e l'architettura del periodo; infatti, artisti e architetti, così come filosofi e scrittori, hanno spesso guardato a questo stile per trarne ispirazione e lo hanno ricreato e rielaborato per esprimere il loro rapporto ambivalente con un'identità in bilico tra modernità e tradizione, tra il fascino del futuro e la nostalgia per un passato presumibilmente organico³⁰. *Baroquemania*, pertanto, cerca di colmare le lacune degli studi precedenti esaminando il modo in cui gran parte della cultura visiva italiana tra Ottocento e Novecento ha mobilitato forme barocche per esercitare un potere sugli spettatori e per plasmare e costruire la loro identità nazionale.

In conclusione, con il mio libro spero di mettere in nuova luce il ruolo della nozione di stile nella politica culturale a cavallo tra XIX e XX secolo. Le reinvenzioni del Barocco, probabilmente la prima estetica transculturale e transnazionale diffusa nel mondo dal commercio, dai viaggi e dalle conquiste coloniali, sono state fondamentali per la costruzione di una distinta identità italiana moderna. Rivelare l'eredità contraddittoria del Barocco nell'Italia postunitaria dimostra che le sue rivisitazioni e appropriazioni non hanno rivelato fatti storicamente precisi sul Seicento, ma piuttosto sono indizi di come visioni della modernità e della tradizione siano state fondamentali per formare tale identità. Immaginare il Barocco, insomma, è stato in quel momento essenziale per immaginare l'Italia.

30 Alcune eccezioni sono: BARREIRO LÓPEZ 2014, pp. 715-734; BASILIO 2014; STEVENSON 2018.

LA DECORAZIONE BAROCCA A BORDO DEI GRANDI TRANSATLANTICI ITALIANI: UN'INTRODUZIONE

Tra i più inaspettati e, per molti versi, anche tra i più sorprendenti vettori del gusto, capaci di diffondere stili e idee tra Europa e Americhe, figurano anche i grandi vascelli transatlantici che nei primi decenni del Novecento trasportano tra Vecchio e Nuovo Mondo persone, arredi e idee. Gli studi in questo settore cominciano a conoscere una certa consistenza e organicità grazie ai contributi, in Italia, di studiosi quali Paolo Piccione e Matteo Fochessati, che hanno messo alcuni punti fermi relativi a storia, fortuna e mito delle navi italiane¹. Inoltre, si possono ormai contare numerosi eventi espositivi, anche all'estero, su questo specifico argomento, che, in aggiunta, inseriscono la questione dell'arredo dei transatlantici all'interno di mostre o pubblicazioni legate, ad esempio, alla diffusione di un gusto art déco in Italia². A livello internazionale, l'esempio più recente è la mostra *Ocean Liners: Speed and Style*, allestita nel 2018 presso il Victoria and Albert Museum di Londra³. Per quanto riguarda il caso studio italiano, il *focus* principale di simili occasioni di approfondimento ha tendenzialmente riguardato gli aspetti più innovativi e moderni della storia dell'arredo navale: il ruolo giocato all'interno di un rinnovamento del gusto in senso moderno, tra il déco e il razionalismo anni Trenta; l'opera di figure carismatiche quali Anselmo Bucci, Gustavo Pu-

1 La bibliografia italiana dedicata all'argomento sta infatti cominciando a conoscere diverse pubblicazioni che lo rendono un settore di studio con una certa autonomia, tra questioni di architettura navale, decorazione di interni e storia sociale dell'arte e del gusto. Tra questi si possono menzionare almeno PRINZHOFER 1978; ELISEO, PICCIONE 2001; *Six wonderful days* 2003; *Transatlantici. Scenari e sogni di mare* 2004 (al suo interno, in particolare, il lungo contributo di Matteo Fochessati *Sulle rotte dell'arte. Dalla decorazione totale alla galleria d'arte galleggiante*, pp. 239-305); PICCIONE 2013. Ringrazio sentitamente Matteo Fochessati e Paolo Piccione per il fondamentale aiuto fornitomi nello svolgere questa ricerca.

2 Vedi come esempio FOCHESATI 2017.

3 *Ocean Liners* 2017.

litzer Finali o Gio Ponti⁴; il rapporto con gli stimoli provenienti dall'estero in relazione alle arti decorative e all'arredamento di interni.

Non meno ricca e composita risulta, tuttavia, la questione relativa alle grandi navi allestite in Italia con un'impostazione eclettica, per molti versi ancora legata a una visione ottocentesca degli arredi, con l'intenzione di fornire a bordo di simili mastodonti galleggianti un'esperienza non troppo dissimile dalla permanenza presso una lussuosa struttura alberghiera della terraferma, molto probabilmente anche per dissimulare la possibile inquietudine provocata dal trovarsi in pieno oceano, proponendo immagini più abituali e rassicuranti per la facoltosa élite che poteva permettersi gli agi della prima classe. Da sottolineare, infatti, come simili questioni si leghino anche a più complesse tematiche storico-economiche, che influenzano la natura stessa del business delle grandi navi, passando dal trasporto dei migranti quale principale fonte di lucro per le compagnie di navigazione, alla creazione di un'esperienza di viaggio unica per gli *happy few* in grado di viaggiare nelle classi superiori, così da trasformare la stessa vita di bordo in una fruizione estetica che intende proporsi come qualcosa al di fuori dell'ordinario.

In questo gusto per una decorazione magniloquente ed eclettica, predominante in Italia negli anni tra le due guerre, le riprese dei diversi stili storici si appropriano di citazioni e riferimenti ben precisi, in cui spesso si ravvisano, inoltre, sfumature nazionalistiche. Il patrimonio culturale e artistico di una nazione può, quindi, essere usato come strumento di diplomazia culturale se non proprio apertamente di propaganda per il presente.

Di simili e complesse regge dalla vocazione eclettica e monumentale, volta alla meraviglia e alla costruzione di un'esperienza che si ponga al di fuori di ciò che è semplice o quotidiano (e per cui il barocco diviene un punto di riferimento decorativo fondamentale), rimane poco o niente in quanto le navi conoscono, nel corso dei decenni, sorti quantomeno alterne. Nel migliore dei casi si tratta di un riallestimento in senso moderno, come può succedere a partire degli anni Trenta: è il caso del *Conte Biancamano* del Lloyd Sabauda, che si ritrova a perdere la sua antologia di pittura seicentesca dipinta da Carlo Coppedè, sul soffitto della sala da ballo, in favore di nuovi spazi pensati anche da Gio Ponti. Altri transatlantici subiscono inve-

4 Sulle specifiche personalità di questi tre artisti e il loro contributo al settore degli arredi navali vedi rispettivamente TADDEI 1931 e FOCHESATI 2021; RICCESI 1985; PICCIONE 2007.

ce trasformazioni radicali nel secondo conflitto mondiale, e vengono trasformati in navi ospedali e, in alcuni casi, affondati, come il *Conte Verde*, fatto colare a picco dallo stesso equipaggio subito dopo l'8 settembre 1943 per evitare che potesse cadere in mano alle forze giapponesi.

Si tratta quindi di una storia da ricostruire attraverso le fonti d'epoca: in primo luogo gli archivi dei decoratori e degli artisti che hanno lavorato all'allestimento di simili giganti del mare. A questi si aggiunge, inoltre, il materiale pubblicitario edito dalle stesse compagnie di navigazione in cui si presentano, con abbondanza di foto e descrizioni, gli ambienti di bordo, in modo da renderli quanto più appetibili alla futura clientela a cui si desidera vendere non soltanto un modo di spostarsi velocemente quanto piuttosto un'esperienza fuori dal comune. Infine risulta fondamentale lo spoglio ad ampio raggio delle riviste d'epoca. Ad occuparsi degli allestimenti navali non sono soltanto, infatti, le pubblicazioni che prestano un occhio di riguardo alle arti decorative e dell'arredo, come la bergamasca «Emporium» o, più tardi, «Domus». A pubblicare descrizioni e ampi reportage fotografici delle magnifiche sale dei transatlantici italiani sono anche riviste di taglio più popolare e dalla diffusione più ampia, come «Le vie d'Italia», rivista ufficiale del Touring Club Italiano, e, soprattutto, la sempre attenta «L'illustrazione italiana». Entrambe, infatti, si rivelano ben conscie di come le immagini di sale da ballo rococò, piscine pompeiane e sale da pranzo monumentali possano aver presa sull'immaginario collettivo soprattutto di coloro che non avranno mai la possibilità di mettere piede a bordo, in maniera non dissimile da come il mito del *Rex* accende l'immaginazione della Rimini anni Trenta in *Amarcord* di Federico Fellini⁵. Ma alle riviste a tiratura nazionale si aggiungono anche i quotidiani locali come «Il Piccolo» di Trieste, poiché le realizzazioni dei cantieri giuliani diventano motivo di orgoglio per la città e per l'intera comunità locale, tanto da essere percepiti come creazioni prodotte da uno sforzo collettivo.

Dallo studio di questi documenti è possibile comprendere le dinamiche delle riprese stilistiche e dei significati che, di volta in volta, a queste vengono attribuiti. Nel mondo delle grandi navi dei primi decenni del Novecento viene infatti a strutturarsi una sorta di sistema degli stili, per cui a un determinato ambiente viene associato un particolare linguaggio decorativo proveniente dal passato che, in qualche modo, si ritiene as-

5 In particolare al *Rex* e al suo mito è stata dedicata una speciale mostra monografica dove viene affrontata anche la questione dell'allestimento degli interni, vedi *Transatlantico Rex* 2013.


sociato alla funzione della sala. Così avviene con una certa frequenza che i *fumoir* siano arredati in stile moresco o che le piscine rimandino a modelli pompeiani (come nel caso celebre di quella per il *Saturnia*, progettata dallo studio Coppedè). In questo gioco di rimandi e riferimenti decorativi si inserisce, infatti, assai presto anche il barocco, inteso nell'accezione ampia e un po' caotica con cui ancora viene letto nei primi decenni del secolo, dove le distinzioni tra i linguaggi ornamentali del XVII e XVIII secolo risultano comprese sotto la stessa pragmatica e un po' sbrigativa definizione. D'altronde, a occuparsi di raccontare i prodigi degli arredi navali a un pubblico generalista non sono quasi mai personalità del mondo della cultura quanto piuttosto cronisti, seppur con alcune significative eccezioni come Ugo Ojetti, che dedica uno scritto all'argomento, o Roberto Papini⁶.

Al barocco, o quantomeno a un linguaggio decorativo che con questo termine viene presentato dalla stampa o dalle stesse compagnie di navigazione, vengono riservati ambienti di grande rilievo, tra i più significativi per la vita mondana di bordo. Viene percepito, quindi, come uno stile adeguato a contesti di grande lusso e per i principali luoghi di ritrovo dove passare il tempo nel corso di un lungo viaggio transoceanico, ponendosi in un certo senso sulla scia delle regge e dei grandi palazzi storici del passato, presi come modelli, così da stupire per lusso i passeggeri e farli sentire parte di una raffinata élite.

I primi, più coerenti e monumentali, tentativi di ripresa (ma anche di reinvenzione) di questo stile provengono dall'estero, in primo luogo grazie all'architetto tedesco Johann Poppe (1837-1915) che per il Norddeutscher Lloyd si occupa della decorazione di navi come il *Kaiser Wilhelm der Grosse*, varato nel 1897. Uno dei casi più iconici per l'impiego del barocco a bordo è il transatlantico *France*, varato nel 1912 dalla Compagnie général transatlantique per la rotta tra Le Havre e New York⁷. Il modo in cui si mescolano arredi in stile che guardano al modello dei castelli e degli *hôtel particuliers* francesi tra XVII e XVIII secolo, copie di dipinti d'epoca e, in alcuni casi, anche opere originali dello stesso periodo, inserite all'interno degli ambienti della nave, sembra avvicinare l'aspetto generale dei

6 Vedi rispettivamente OJETTI 1930, PAPINI 1927 (dove, in relazione all'arredo per la cabina del *Conte Grande* presentato alla biennale di Monza dall'architetto milanese Enrico Monti chiosa come questo «dimostra una volta di più come gli armatori da noi siano disgraziati nella scelta di chi arreda i transatlantici, che pur dovrebbero essere una mostra permanente del buon gusto italiano», p. 18) e PAPINI 1928.

7 Per il versante francese vedi OLLIVIER, PERROY, SÉNANT 2011.



saloni alla pratica museale delle *Period Rooms*, rievocando l'illusione di come poteva apparire un ambiente di un altro periodo storico, con suggestione teatrale e una volontaria ricerca del lusso più estremo. Nello spettacolare *Grand Salon* di prima classe si intende, così, rievocare il mito di Versailles, grazie a copie dei bassorilievi bronzei provenienti dal Salone della Pace all'interno della reggia. Anche i dipinti presenti rimandano alla stessa epoca: una copia del celebre ritratto di Luigi XIV dipinto da Hyacinthe Rigaud è posto in posizione d'onore, mentre alla parete opposta, sopra un camino, è presente una reinvenzione del dipinto del fiammingo Adam Frans Van der Meulen *Le passage du Rhin* in cui l'originale episodio della Guerra d'Olanda è trasformato in una più domestica e rilassata battuta di caccia nel parco di Versailles. A questi si aggiungono, inoltre, quattro ritratti di personaggi femminili in formato a medaglione: la principessa della Tour-du-Pin, Madame de Maintenon, Enrichetta d'Inghilterra e la duchessa di Borgogna (quest'ultimo derivato dal dipinto a figura intera di Jean-Baptiste Santerre conservato presso la reggia). La rievocazione di un'epoca passata continua anche in altri ambienti, e persino i moderni ascensori vengono dissimulati per ricreare meglio l'illusione settecentesca: la sala da pranzo è ispirata al parigino Hôtel de La Vrillière mentre nel salone da musica i passeggeri possono ammirare arazzi originali della storica manifattura della Savonnerie, rappresentanti soggetti marini, nonché due dipinti originali raffiguranti vedute di città portuali italiane, realizzati dal marsigliese Charles François Lacroix de Marseille nel 1774.

L'Italia appare in ritardo nel settore delle grandi navi e il suo pieno sviluppo, anche nel campo decorativo, si avrà soltanto in seguito alla Prima guerra mondiale. Anche in questo caso, si tratta di una storia che coinvolge diversi nomi illustri, alcuni dei quali già protagonisti della da poco tramontata esperienza del Liberty. Ad esempio, si possono menzionare almeno il siciliano Ettore De Maria Bergler o il toscano Galileo Chini, le cui decorazioni sono presenti a bordo di più navi⁸. Tra le prime navi decorate in maniera più organica con un'impostazione definita barocca dai contemporanei, figura il piroscafo *Umbria* della Navigazione Generale Italiana (N.G.I.), nata nel 1881 a Palermo dall'unione delle flotte delle famiglie Florio e Rubattino; l'*Umbria* risulta quindi, per il contesto italiano, quasi un incunabolo di questo particolare linguaggio decorativo, a cui giunge tramite i modelli nordici provenienti dal già menzionato Norddeutscher Lloyd. Principale rivale della N.G.I. è il Lloyd Sabauda, fondato

8 In particolare sui lavori di Galileo Chini per i transatlantici italiani vedi FOCHESATI 2002.

Fig. 1 – Transatlantico
Giulio Cesare, 1922, sala
 delle feste di prima
 classe con soffitto
 dipinto da Ettore De
 Maria Bergler (Collezione
 Paolo Piccione, Genova)



nel 1906 a Torino, città dove si trova la sua sede sociale, mentre il porto operativo di riferimento è quello genovese. Dopo la Prima guerra mondiale, scende nell'agone anche la triestina Cosulich, appena passata dall'Impero austroungarico al Regno d'Italia, dimostrando di sapersi muovere bene anche nel nuovo scenario nazionale. Ogni compagnia crea la propria rete di architetti, artisti e decoratori, spesso legati al territorio, che prestano la loro opera per gli interni delle grandi navi: tra gli atelier di decorazione più attivi che fanno riferimento a un linguaggio barocco vanno senza dubbio menzionati la palermitana Ducrot⁹, associata in più imprese alla N.G.I., e l'atelier fiorentino della famiglia Coppedè, solitamente abituato alla reinvenzione del Medioevo e del Rinascimento, come da prassi abituale per gli artigiani della città toscana, ma che per gli allestimenti navali propone anche sontuose sale barocche e rococò¹⁰.

9 Sulla ditta di Vittorio Ducrot vedi SESSA 1989, *Collezioni Basile e Ducrot* 2014. Ringrazio Ettore Sessa per l'aiuto nella consultazione del fondo documentario *Collezioni Basile e Ducrot* conservato presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo.

10 Sulla famiglia Coppedè resta fondamentale BOSSAGLIA, COZZI 1982 in cui è dedicata una specifica sezione all'arredo navale, vedi pp. 267-272. Sulla questione dell'atelier Coppedè vedi anche Adolfo Coppedè 2023.

Il barocco si riveste, quindi, di differenti sfumature di significato, dalla magniloquenza decorativa a riferimenti storici che possono assumere particolari rimandi nel contesto moderno. Ad esempio, trovare una copia del *Ritratto del principe Tommaso Francesco di Savoia Carignano* di Antoon Van Dyck in posizione d'onore a bordo del vestibolo dell'*Esperia*, entrata in servizio nel 1920 per conto della Società Italiana Navigazione Marittima (SIT-MAR), appare come un chiaro omaggio alla dinastia regnante.

Nel *Giulio Cesare* (1922), nel *Duilio* (1923) e nel *Roma* (1926) della N.G.I. soffitti tiepoleschi, con tanto di sfondati e figure allegoriche in volo dipinti da De Maria Bergler, e colonne tortili, caratterizzano la sala delle feste e la sala da lettura, conferendo un aspetto adeguatamente sontuoso o solenne alle attività che si svolgono al loro interno (**figg. 1-3**). Di grande importanza risulta la presenza del barocco a bordo dell'*Augustus* (1927), sempre della siciliana N.G.I.: qui la sala delle feste di prima classe, decorata da una cupola dipinta da Chini con un gusto déco che riecheggia le pitture murali delle quasi coeve Terme Berzieri di Salsomaggiore, si trasforma in uno spazio sacro per le



Fig. 2 – Transatlantico *Duilio*, 1923, galleria della sala di scrittura di prima classe (Collezione Paolo Piccione, Genova)





Fig. 3 – Transatlantico Roma, 1926, sala delle feste di prima classe con soffitto dipinto da Ettore De Maria Bergler (Collezione Paolo Piccione, Genova)

messe domenicali grazie a uno speciale mobile altare, che in occasione delle funzioni religiose si apre lasciando ammirare al suo interno un dipinto seicentesco raffigurante una drammatica *Pietà* (**fig. 4**).

Operante in un altro contesto regionale all'interno del composito panorama italiano delle arti applicate, l'atelier Coppedè è abituato, fin dalla sua nascita negli anni Settanta dell'Ottocento, a quel gioco, per molti versi ancora positivista, di ripresa e reinvenzione degli stili storici, per cui nel mondo delle grandi navi si trova perfettamente a suo agio, affiancando al consueto linguaggio neomedievale o rinascimentale aperture sei-settecentesche. Tra queste figurano gli arazzi di Carlo Coppedè per il *Conte Rosso* (1922), mentre nel soffitto della sala da ballo del *Conte Biancamano* viene addirittura allestita una vera e propria antologia di pittura mitologica seicentesca (**fig. 5**), con dipinti derivati da opere dei capiscuola nazionali come *Il trionfo di Flora* di Nicolas Poussin, *Il trionfo di Bacco e Arianna* di Annibale Carracci da Palazzo Farnese e il più sorprendente *Venere e Adone* di Frans Wouters, all'epoca attribuito a Pieter Paul Rubens¹¹. Per la Cosulich lo studio fiorentino allestisce le

11 La scelta del dipinto di Wouters è forse da attribuire alla sua presenza presso la collezione della Galleria degli Uffizi in quanto negli arredi dovuti allo Studio Coppedè, non solo navali, i riferimenti a Firenze e alla sua tradizione artistica sono una costante, spesso anche sollecitati dalla clientela. Sul dipinto mitologico di Frans Wouters vedi *Rubens e la pittura fiamminga* 1977, pp. 302-303 e la relativa scheda in *Gli Uffizi* 1979, p. 592.

sfarzose sale da ballo rococò per il *Saturnia* (1927), dove, in un trionfo di eclettismo, presenta anche una piscina pompeiana e una saletta da pranzo quattrocentesca, e il *Vulcania* (1928): qui le suggestioni francesi con copie da François Boucher e da arazzi settecenteschi della Manifattura dei Gobelins (figg. 6-7) nascondono anche riferimenti fiorentini. La serie di arazzi raffiguranti *Storie di Ester*, tessuti a partire dal 1738 su disegno di Jean-François de Troy (e di cui a bordo si potevano ammirare *L'arresto di Aman* e *L'incoronazione di Ester*, ancora una volta mirabilmente riprodotti dalla mano di Carlo Coppedè) facevano parte delle raccolte dell'Arzzeria Medicea e nei decenni a cavallo tra Ottocento e Novecento erano stati esposti nella Galleria degli Arazzi di Firenze, evidentemente ben nota ai Coppedè.

Ma, a partire dagli anni Trenta, anche in Italia si recepisce una netta inversione di tendenza nella decorazione delle grandi navi, sulla scia dei più recenti esempi tedeschi e francesi che, a partire dalla fine del terzo decennio, culminano nel presso-



Fig. 4 – Transatlantico
Augustus, 1927, sala
delle feste di prima
classe con Pietà
seicentesca all'interno
del mobile altare aperto
(Collezione Paolo
Piccione, Genova)

ché leggendario *Normandie* (1935). In questi casi, finalmente, alla modernità del mezzo di trasporto viene fatta corrispondere una modernità nella decorazione, che non dissimula più la struttura della nave attraverso la ripresa di stili storici ma anzi la esalta con un'estetica contemporanea ormai art déco. In Italia la ricezione risulta comunque più lenta, e le due principali navi del nuovo decennio accolgono a bordo forme barocche o settecentesche, seppure in modi diversi. Nel *Rex* (1932), al cui allestimento partecipa ancora una volta la Ducrot, il Settecento riesce a farla nuovamente da padrone, ma in una maniera più ariosa e da cui sono banditi gli eccessi decorativi delle navi degli anni precedenti, come non manca di sottolineare in maniera convinta anche la stampa coeva, che parla di "semplificazione" e "modernizzazione"¹².

La ripresa più spettacolare del barocco a bordo di un transatlantico italiano è legata, tuttavia, a un doppio canto del cigno: in primo luogo si tratta dell'ultima grande impresa nota condotta dallo Studio Coppedè e, al contempo, si rivela insieme vertice e fine del barocco navale e, più in generale, l'ultimo esempio della concezione eclettica, ancora ottocentesca, della decorazione

12 Così in *L'arredamento del Rex* 1932, p. 431. Sulla questione vedi anche NEZI 1932.

Fig. 5 – Transatlantico *Conte Biancamano*, 1925, soffitto della sala delle feste di prima classe con copie di dipinti seicenteschi per mano di Carlo Coppedè (Collezione Paolo Piccione, Genova)





Fig. 6 – Transatlantico *Saturnia*, 1927, sala delle feste di prima classe (Collezione Paolo Piccione, Genova)

di bordo. Nell'ottobre del 1931, viene infatti varato il colosso del mare *Conte di Savoia*, un prodigio di tecnologia per quanto riguarda massa e velocità, provvisto inoltre di un innovativo sistema antirollio. Ma soprattutto, come avviene ancora di rado in Italia, alla modernità del mezzo corrisponde un'innovazione estetica negli interni grazie all'architetto Gustavo Pulitzer Finali, che opta per un coerente linguaggio moderno e razionalista e prevede l'uso di materiali all'avanguardia nonché il coinvolgimento di artisti quali Massimo Campigli e Gino Severini. Un solo ambiente è progettato dallo studio Coppedè, ancora una volta quello più appariscente, ossia la sala delle feste: per questa viene costruita una replica della Galleria Grande del romano Palazzo Colonna, con tanto di affreschi, statue, marmi e bassorilievi¹³ (**figg. 8-11**). Se gli affreschi del soffitto sono copie puntuali degli originali, le statue alle pareti anziché riprendere gli esemplari di Palazzo Colonna presentano piuttosto un'antologia di celebri opere dell'antichità, dalla *Diana di Gabi* alla *Venere di Milo*.

13 Sulla decorazione e l'arredo originale della Galleria Grande di Palazzo Colonna vedi SAFARIK 1999, pp. 134-143.



Fig. 7 – Transatlantico
Vulcania, 1928, sala
delle feste di prima
classe (Collezione Paolo
Piccione, Genova)

Anche in quest'ultimo, estremo caso il linguaggio decorativo si riveste di sfumature politiche (da sottolineare, infatti, che il *Conte di Savoia* viene varato nel giorno dell'anniversario della marcia su Roma). Alla ripresa delle panoplie, dove si possono trovare elementi decorativi a bassorilievo, citazioni precise provenienti dalla sala del palazzo romano, si mescolano i fasci simbolo del regime. In questo caso, infatti, il barocco sembra comunque inserirsi in una più generale idea di romanità, capace di esulare dalla sola classicità evocata dalle statue antiche e a cui si accosta invece anche la copia della michelangiotesca *Sibilla libica* sul soffitto di uno dei corridoi laterali. Ugualmente, nell'impostazione delle pareti, ricoperte a incrostazione da dipinti moderni di soggetti diversi attorno a specchiere dipinte con putti e fiori, si vuole imitare l'aspetto di una quadreria barocca, grazie alla presenza dei mobili intagliati e dorati che seguono con estrema attenzione il modello delle *consolle* del palazzo romano.

Un progetto simile non fatica a essere percepito come fuori tempo massimo, ad esempio agli occhi di Gio Ponti che dedica al Conte di Savoia un numero speciale della sua rivista «Domus», dove liquida quanto proposto dallo Studio Coppedè con un brevissimo accenno e senza pubblicare alcuna foto di quello che vuole comunque essere l'ambiente di rappre-

sentanza più importante della nave¹⁴. A causa soprattutto dell'anacronistica sala da ballo del *Conte di Savoia*, si finisce per sopravvalutare il ruolo giocato dal gusto barocco a bordo delle grandi navi transoceaniche, tanto da farlo divenire uno dei principali bersagli d'attacco da parte dei fautori della modernità a tutti i costi. Così, ad esempio, sulle pagine dell'«Illustrazione Italiana», viene salutato il *Neptunia*, transatlantico allestito in senso moderno e varato a Trieste dalla Cosulich nel 1932:

- 14 «Un solo salone, una riproduzione di un fastoso interno di Palazzo Colonna, ridice ancora del *Conte di Savoia* il fasto dell'antica Italia: il resto è tutto nuovo, è tutto moderno e questo contrasto – in fondo – è significativo, ed esso pure rappresentativo.», PONTI 1933, p. 105.



Fig. 8 – Transatlantico
Conte di Savoia, 1932,
sala delle feste di prima
classe (Collezione Paolo
Piccione, Genova)



Fig. 10 – Transatlantico
Conte di Savoia, 1932,
sala delle feste di prima
classe (Collezione Paolo
Piccione, Genova)



«La Nave 900 è stata detta: e la definizione non potrebbe essere più felice. Vi è stato dato il bando a ogni barocchismo, ad ogni sopravvivenza di quello stile tronfio che si manifestava sempre nelle decorazioni dei saloni. È passato il tempo delle esagerazioni decorative, dei falsi splendori, quando si davano al passeggero tutte le sensazioni meno quella di essere a bordo di una nave. Il desiderio di semplicità lineare che caratterizza il gusto moderno si è insinuato anche a bordo. Come nell'architettura e nella sobria eleganza delle case moderne, anche in queste modernissime navi è prevalso il concetto della linearità schietta, riposante, liberatrice.»¹⁵

Un'impostazione percepita come antiquata e un gusto portato all'eccesso sembrano d'altronde andare in assoluta controtendenza rispetto ai nuovi modelli decorativi italiani e internazionali. Un simile "barocco galleggiante" si riveste quindi di un'ultima sfumatura, quella negativa che lo interpreta come un linguaggio decorativo sovrabbondante e fuori dai canoni della misura e del buon gusto.

Fig. 9 – Transatlantico
Conte di Savoia, 1932,
sala delle feste di prima
classe (Collezione Paolo
Piccione, Genova)

15 NORDIO 1932, p. 463.



Vincenzo Pernice

FONDAZIONE 1563

BAROCCO E DECADENZA. UNA RICERCA D'ANNUNZIANA

Questo intervento intende presentare genesi e risultati della ricerca *Barocco e decadenza. Autori, oggetti, stilemi sei-settecenteschi negli scritti e nelle collezioni di Gabriele d'Annunzio*, la cui pubblicazione in forma di monografia è prevista nel 2024. L'indagine, resa possibile dall'edizione 2021 delle borse di alti studi sull'età e la cultura del Barocco della Fondazione 1563, costituisce uno degli esiti del progetto *Quale Barocco? Fortuna e ricezione visiva dell'età barocca nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*.

La domanda di ricerca

La ricerca nasce dalla convinzione che esista un forte legame tra la cultura del decadentismo e la riscoperta del Barocco tra Otto e Novecento. Si tratta di una questione ancora da approfondire, per la quale Gabriele d'Annunzio, l'autore italiano più noto tra i due secoli, nonché collezionista *sui generis*, offre un punto di vista privilegiato.

Lo spunto è stato suggerito in qualche modo da Benedetto Croce. Nel 1911 il filosofo scriveva: «il decadentismo europeo dell'ultimo trentennio, al quale l'Italia ha dato la voce più potente, Gabriele d'Annunzio, ci ha messo in grado di comprendere più agevolmente la poesia e l'arte in genere del Seicento»¹. Se dunque esiste una correlazione tra Barocco e decadentismo, bisogna cominciare a indagarla dal Vate, beninteso senza dipendere dai metodi e soprattutto dai giudizi di Croce. Ciò che egli riportava sul piano delle idee, delle affinità di spirito, necessita infatti di una ricognizione più precisa in termini di fortuna e ricezione delle opere artistiche e letterarie del XVII e XVIII secolo nella cultura otto-novecentesca. Il presente studio, in sostanza, nasce sì dalla volontà di approfondire un

Fig. 11 – Transatlantico
Conte di Savoia, 1932,
sala delle feste di prima
classe (Collezione Paolo
Piccione, Genova)

1 CROCE 1911, p. XV.



Fig. 1 – Léon Bakst, scenografia per *Le Martyre de Saint Sébastien*, III mansione (*Le Concile des faux dieux*), acquarello e guazzo (riproduzione d'epoca)

problema critico, senza però risolverlo in termini metastorici. Anzi lo scopo è dimostrare come la cultura del decadentismo si sia formata anche attraverso il contatto diretto con le opere del Sei e del Settecento. Da qui la certezza che la storia del collezionismo, a cui è fortemente votato il progetto *Quale Barocco?*, possa fornire nuovi strumenti metodologici per rispondere a un quesito squisitamente teorico.

Lo stato dell'arte

Sulla scorta delle osservazioni di Croce e dei contemporanei, da tempo la critica letteraria e quella d'arte hanno enfatizzato il ruolo svolto da d'Annunzio nella rivalutazione del Barocco e in particolare di Gian Lorenzo Bernini², le cui fontane dominano l'immaginario del poeta nel periodo romano, quindi nei versi e nelle prose degli anni Ottanta-Novanta dell'Ottocento: si pensi almeno al romanzo *Il Piacere* (1889) e ai componimenti delle *Elegie romane* (1892). Ciononostante nessuno sembra essersi spinto oltre nelle indagini, trascurando o sottovalutando materiali decisivi. Nel 1911, per esempio, Léon Bakst realizza per il «mistero teatrale» *Le martyre de Saint Sébastien* una scenografia le cui colonne tortili risultano evidentemente ispirate al *Baldacchino* in San Pietro³ (**fig. 1**). La Sala del Mappamondo

2 COTTINI 2017; MONTANARI 2012, pp. 4-5; MOURE CECCHINI 2021, pp. 19-26; SIMONATO 2018, pp. 197-207.

3 *L'arte del tragico* 2000, pp. 64-66, 78, 121.

del Vittoriale degli Italiani, invece, ospita un calco del *Volto di santa Teresa in estasi* (**fig. 2**) all'interno di una sorta di canone della scultura italiana. Addirittura il cavaliere Alberto Fassini ha donato al Comandante (così d'Annunzio si fa chiamare dopo l'Impresa di Fiume) una *Testa di martire* impropriamente attribuita a Gian Lorenzo⁴ (**fig. 3**), accolta nella medesima stanza.

Già soltanto questi indizi suggeriscono come, al di là del caso noto del *Piacere*, valesse la pena dedicare un'indagine di ampio respiro ai rapporti intrattenuti dal poeta con la cultura artistica, ma anche letteraria e musicale, del Sei-Settecento. Da qui la necessità di elaborare un progetto interdisciplinare, articolato in tre parti, dedicate rispettivamente agli scritti dannunziani, alle collezioni del Vittoriale, infine al dibattito teorico-storografico sulle relazioni tra Barocco e decadentismo.

4 AV-AG, *Fassini Alberto*, LVIII, 2, lettera di A. Fassini a G. d'Annunzio, 30 maggio [1930 ca.?]; AV-AG, *Pallesi Alfredo*, LX, 2, lettera di A. Pallesi a G. d'Annunzio, 31 maggio [1930 ca.?].



Fig. 2 – da Gian Lorenzo Bernini, *Volto di santa Teresa in estasi*, calco in gesso, 13x19x26 cm, Gardone Riviera, Fondazione il Vittoriale degli Italiani



Fig. 3 – *Testa di martire (San Sebastiano)*, marmo di Carrara, 53x21x22 cm, Gardone Riviera, Fondazione il Vittoriale degli Italiani

Le fonti

Con l'obiettivo della maggiore esaustività possibile, l'indagine si è concentrata su due macrogruppi di fonti. Da un lato è stato effettuato uno spoglio completo dell'opera dannunziana, alla ricerca di tutte le occorrenze in cui l'autore ha fatto riferimento esplicito a scrittori, artisti, compositori, aspetti dell'età del Barocco. Dall'altro, durante una serie di sopralluoghi, sono stati vagliati gli inventari delle collezioni e della biblioteca del Vittoriale, prendendo nota degli oggetti d'epoca appartenuti al Vate, insieme a riproduzioni, suppellettili, mobili moderni in stile, senza dimenticare le seicentine.

Il risultato degli spogli è stato sorprendente dal punto di vista quantitativo: oltre 90 pagine di citazioni dall'opera del poeta (versi, prose, teatro, articoli di giornale); circa mille oggetti barocchi e circa 250 seicentine nelle collezioni del Vittoriale. Tali dati hanno trovato sistemazione in appositi repertori da pubblicare in appendice alla monografia.

È evidente come, alla luce della quantità di elementi raccolti, uno studio descrittivo si sarebbe rivelato non solo impossibile nei tempi concessi ma forse persino poco proficuo. Demandando alle appendici la funzione di testimonianza documentale, ciò che i lettori di *Barocco e decadenza* troveranno in forma di saggio sarà piuttosto una lettura critica di questi dati nel loro complesso, fondata, oltre che sulle fonti summenzionate, su numerosi altri documenti a stampa o consultati agli archivi del Vittoriale⁵, in particolare i carteggi di Gabriele con conoscenti e collaboratori, su tutti l'architetto Giancarlo Maroni⁶.

Il Vate scrittore (del) Barocco

Il percorso nel Barocco dannunziano inizia necessariamente dalla letteratura e nello specifico da quella definita nella ricerca *La stagione di Mario de' Fiori*, giacché il d'Annunzio giornalista utilizza tra i vari pseudonimi anche quello di Mario Nuzzi alias de' Fiori, il pittore del Seicento specializzato in nature morte⁷, nei confronti del quale scatta una sorta di immedesimazione. Tra il 1881 e il 1891 Gabriele compone versi e prose ambientati perlopiù nella Capitale, in cui continuamente cita le bellezze del Barocco⁸.

Abbondando di referenti visivi, l'opera del Vate è stata descritta come un museo di carta, pur trattandosi di accenni perlopiù evocativi: raramente l'autore fornisce una descrizione accurata di dipinti, sculture, architetture, né ci consente di penetrarne i significati⁹. D'Annunzio, occorre sottolineare, non è uno storico o un teorico dell'arte, eppure, con tutti i suoi limiti, inaugura un nuovo modo di osservare il tessuto urbano, destinato ad ampio successo, in cui la modernità seicentesca è in grado di

5 AV-AG; AV-AI; AV-AP; AV-AR.

6 *La Santa Fabbrica* 2009.

7 *Flora romana* 2010.

8 *Album d'Annunzio* 1990, pp. 44-77; TAMASSIA MAZZAROTTO 1949, pp. 257-279.

9 GIBELLINI 1986; TAMASSIA MAZZAROTTO 1949, pp. 22-23.

adombrare l'antichità classica. Il narratore del *Piacere* lo riferisce esplicitamente a proposito del protagonista Andrea Spirelli: «Roma era il suo grande amore: non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fòri, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe»¹⁰.

Sono pagine già note agli storici dell'arte. Basterà dunque segnalare come, nel 1889, sostenere la superiorità estetica del Barocco rispetto all'antichità classica fosse a dir poco rivoluzionario. E alla luce della capacità persuasiva del poeta e del successo dei suoi libri, si può ipotizzare persino qualche conseguenza sul mercato collezionistico, oltre che in generale sul gusto dell'epoca.

La fase successiva può riassumersi nella domanda: «Fu vera Rinascenza?». Sembra un paradosso, eppure soltanto quando si allontana da Roma, d'Annunzio concepisce un progetto di sedicente «Rinascenza latina», fondata sull'imperialismo dal punto di vista ideologico, sul Rinascimento e sulla classicità sul fronte estetico¹¹. A ogni buon conto, questo programma appare costantemente contraddetto da un cortocircuito all'insegna del Barocco e della decadenza. Del resto, a scapito dei ruoli di poeta Vate e delle ambizioni politiche, soprattutto i suoi romanzi continuano a riproporre il repertorio della *décadence* europea, completo di sensualità, languori, perversioni¹². Orbene, quando questi necessitano di veicolare una situazione decadente nel senso estetico ma anche morale del termine, si ricorre quasi istintivamente al Barocco. In che modo? Tematizzando quelli definiti da Francesco Orlando come «gli oggetti desueti in letteratura», ovvero «rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti»¹³.

È il caso de *Le Vergini delle rocce* (1895), al cui titolo leonardesco fa riscontro un'esile trama dai toni superomistici e reazionari. Protagonista è il nobile Claudio Cantelmo, aspirante genitore del nuovo re di Roma. Ma nessuna delle tre principesse borboniche corteggiate ai fini dell'arduo compito sembra rispondere ai requisiti di sanità fisica, mentale e morale richieste. Sicché a dispetto del titolo e di una supposta «Rinascen-

10 D'ANNUNZIO 1889, p. 38.

11 ANDREOLI 2000.

12 PRAZ (1930) ed. 2018.

13 ORLANDO (1993) ed. 2015.

za latina», in quest'opera trova pieno compimento la sintesi di motivi desunti dal Barocco con altri tipicamente *fin de siècle*: se da un lato l'ambientazione del romanzo è un castello seicentesco di invenzione (con rimandi ad Alessandro Algardi e Domenico Guidi), dall'altro le fattezze delle fanciulle sono ispirate agli ideali dei preraffaelliti, con particolare riferimento a *The Legend of Briar Rose* (1885-1890), il ciclo di dipinti di Edward Burne-Jones sulla Bella Addormentata¹⁴.

Un altro esempio è *Forse che sì forse che no* (1910), ambientato nei primi capitoli al Palazzo ducale di Mantova, allora in condizioni di fatiscenza¹⁵. Il narratore si compiace di restituirne il degrado, concentrandosi sugli ambienti sei-settecenteschi. Laddove altri avrebbero prediletto gli interni rinascimentali, il nostro autore si sofferma sui locali di Vincenzo Gonzaga e di Eleonora de' Medici risalenti ai primi del Seicento, in particolare quella Stanza del Labirinto a cui rimandano il titolo e la copertina del romanzo (**fig. 4**). Il motto «Forse che sì forse che no» corre infatti nella decorazione del soffitto, mentre l'imma-

14 BIRCHALL (2010) ed. 2016, pp. 44-45.

15 L'OCCASO, SIGNORINI 2011.

Fig. 4 – Giuseppe Cellini, copertina per *Forse che sì forse che no*, Treves, Milano 1910



gine del labirinto, per Vincenzo un'allusione all'esito incerto di una campagna contro i turchi¹⁶, diventa il simbolo dell'ambiguità da cui sono uniti i personaggi, in una vicenda di passione, incesto, follia, morte.

Un Comandante collezionista (del) Barocco

La seconda parte della ricerca, dedicata al collezionismo, si concentra sulle dimore dannunziane. Sebbene alcuni documenti consentano di ricostruire gli interni dell'appartamento romano di via Gregoriana e della villa La Capponcina a Settignano¹⁷, lo studio verte principalmente sul Vittoriale degli Italiani a Gardone Riviera, specie sull'edificio noto come Prioria, ovvero l'ultima abitazione del poeta dal 1921 al 1938, sede di oltre 10.000 oggetti e 30.000 libri, in parte ereditati dal precedente proprietario, lo storico dell'arte Henry Thode¹⁸.

Già soltanto i numeri evidenziano come il collezionismo del Comandante sia improntato più alla quantità che alla qualità. Ciò risulta in linea con l'apprendistato decadente: la storia del Vittoriale si colloca sì negli anni Venti e Trenta, quando sulla scia delle innovazioni introdotte dalle avanguardie, la cultura d'arredo volge verso il minimale e il funzionale, eppure basta un'occhiata per notare quanto gli interni della Prioria si caratterizzino viceversa per l'accumulo e l'accostamento di oggetti eterogenei per stile, epoca, area geografica. Da qui la giustapposizione di antico e moderno, Oriente e Occidente, originale e copia.

Sarà pure la stagione del modernismo, ma nella casa sul Garda sembra di trovarsi in una pagina del *Piacere*, romanzo uscito trent'anni prima: «In quell'anno, a Roma, l'amore del *bibelot* e del *bric-à-brac* era giunto all'eccesso; tutti i saloni della nobiltà e dell'alta borghesia erano ingombri di "curiosità"; ciascuna dama tagliava i cuscini del suo divano in una pianeta o in un piviale e metteva le sue rose in un vaso di farmacia umbro o in una coppa di calcedonio»¹⁹. Il tempo passa, ma la cultura d'arredo di d'Annunzio, eccetto qualche aggiornamento, rimane pressoché immutata.

16 BESUTTI 2011, pp. 67-73; *Motti dannunziani* 1994, p. 75.

17 AV-AP, n. 783-785, «Oggetti esistenti nell'appartamento del signor Gabriele d'Annunzio (ottobre 1890)»; *Catalogo degli oggetti* (1890) ed. 1955; *Collezione Gabriele d'Annunzio* 1911.

18 RAIMONDO 2021; TERRAROLI 2001.

19 D'ANNUNZIO (1889) ed. 1988, p. 67.



Fig. 5 – Stanza delle Reliquie. Gardone Riviera, Fondazione il Vittoriale degli Italiani (fotografia di Marco Beck Peccoz)

L'eclettismo del poeta trova dunque incarnazione nel cosiddetto *bric-à-brac*²⁰, consistente in oggetti spesso di scarso valore estetico o economico, tra i cui ingredienti fondamentali va annoverato senz'altro l'Oriente, ma anche il Barocco, giacché a decine è possibile contare nella Prioria angeli cerofori, statuette di santi, reliquiari, albarelli in maiolica, insieme alle riprese in stile nei mobili (**fig. 5**). Non solo: alcune stanze appaiono come dei veri e propri tentativi di ambientazione sei-settecentesca, magari da accostare ad alcune modalità coeve di allestimento museale. Si pensi all'Oratorio dalmata (**fig. 6**), la sala d'attesa per gli ospiti graditi, a cui il coro, i dipinti e gli oggetti liturgici conferiscono un'atmosfera in linea con la religiosità del XVII secolo, oppure alla piccola Stanza delle Marionette (**fig. 7**), chiaramente ispirata al Settecento veneziano.

Gli interni del Vittoriale andrebbero dunque annoverati tra gli esempi di «cultura [barocca] dell'eccesso»²¹, sorta in Europa e negli Stati Uniti nel tardo Ottocento, ma con propaggini

20 PRAZ 1964^a; PRAZ 1964^b, pp. 367-369.

21 CALLOWAY (1994) ed. 1995.



NIHIL
CONVINATVM

Fig. 7 – Stanza delle Marionette, Gardone Riviera, Fondazione il Vittoriale degli Italiani (fotografia di Marco Beck Peccoz)



in tutto il XX secolo, un gusto meritevole di aver anticipato la fortuna del Sei-Settecento proprio attraverso l'arredo e le arti applicate, ben prima della rivalutazione della pittura, avvenuta soltanto in seguito.

La configurazione della Prioria e del collezionismo del proprietario, in ogni caso, non escludono la presenza di singoli oggetti degni di nota, sebbene ben poco di autografo sia conservato al Vittoriale. Il pezzo forte della collezione era un Guercino²² (**fig. 8**) ricevuto in dono da una delegazione della Venezia Giulia, che però il poeta donò a sua volta alla cattedrale di san Cettoe della città natale di Pescara, dove si trova tuttora. Per il resto, nel caso dei dipinti, siamo nella zona grigia tra il falso, l'imitazione e la copia. Nella corrispondenza, d'Annunzio vanta di possedere presunti Rembrandt (**fig. 9**), Jusepe de Ribera (**fig. 6**) e Antoine Watteau (**fig. 10**), ma in realtà, sulla base dei dati desunti dai cataloghi e dai documenti a disposizione²³, difficilmente possono stimarsi autentici. Ciononostante risultano attestazioni imprescindibili circa il gusto del poeta, testimoniandoci della predilezione per il Sei-Settecento. Nell'ottica di un approfondimento della ricezione del Barocco, la domanda da porsi dovrebbe infatti essere la seguente: è davvero importante che questi pezzi siano originali o conta che d'Annunzio li considerasse tali?

Il presunto Ribera raffigurante Giobbe, per esempio, è una delle opere più rappresentative del Vittoriale, non soltanto in

Fig. 6 – Oratorio dalmata, Gardone Riviera, Fondazione il Vittoriale degli Italiani (fotografia di Marco Beck Peccoz)

22 L. Cicchitti in *Francesco nell'arte* 2016, scheda 24, pp. 108-110.

23 *L'opera completa* 1968, p. 120; C. Padovani in *Pinacoteca di Brera* 1995, scheda 51, p. 104; SPINOSA 2006.

quanto primo dipinto in cui si imbattono gli ospiti graditi, ma anche perché il Comandante ne scrive a più riprese nei carteggi. Si tratta di un vero e proprio oggetto d'affezione, a cui sono dedicate cure particolari in termini di allestimento e di restauro. Va segnalato un passo dalla corrispondenza con Ettore Modigliani: in una lettera del 1926, Gabriele definisce il quadro «quel mio antico ritratto, fattomi dallo Spagnoletto»²⁴. Pura invenzione letteraria, si dirà, epperò davanti alla fantasia del poeta di possedere il ritratto fattogli da Ribera, la questione dell'autografia passa probabilmente in secondo piano, rispetto all'amore professato per l'artista e per il periodo storico in causa.

24 AV-AP, *Modigliani Ettore*, n. 29078, lettera di G. d'Annunzio a E. Modigliani, 2 dicembre 1926.



Fig. 8 – Giovanni Francesco Barbieri detto il Guercino, *San Francesco in adorazione del crocefisso*, olio su tela, 262x160 cm, Pescara, cattedrale di san Cetto



Fig. 9 – Pieter Lastman (?), *Il buon samaritano*, olio su tela, 68x83 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, in deposito a Gardone Riviera, Fondazione Il Vittoriale degli Italiani

La seconda parte della ricerca si conclude con delle considerazioni sulla biblioteca della Prioria²⁵, definita «emblematica» anzitutto perché d'Annunzio possiede alcune delle seicentine illustrate più ambite in termini collezionistici: i *Documenti d'amore* (1640) di Francesco da Barberino, *Le machine* (1629) di Giovanni Branca. Inoltre ha una nutrita raccolta di libri di emblemi, imprese, iconologie (Andrea Alciato, Cesare Ripa), da cui ha tratto ispirazione per i motti e per le edizioni delle sue opere. Per di più la familiarità del Vate con la cultura emblematica e del concetto trascende la pagina scritta invadendo l'ambiente, in una tipica osmosi arte-letteratura-vita. Da qui la presenza di iscrizioni quasi in ogni stanza e persino nei giardini del Vittoriale²⁶. Di molti di questi motti la fonte accertata è il *Teatro d'imprese* (1623) di Giovanni Ferro (**fig. 11**), a cominciare dal famoso «lo ho quel che ho donato», posto all'ingresso della cittadella sul Garda.

25 ANDREOLI 1993; *Libri e librerie* 2006.

26 MAIOLINI, PARADISI 2022.



Barocco decadente / Decadentismo barocco

La terza e ultima parte della ricerca è dedicata al dibattito teorico-storiografico sui rapporti Barocco-decadentismo. Alternando le voci di intellettuali quali Giosuè Carducci, Benedetto Croce, Giovanni Papini, ma anche dei nostri contemporanei, viene ricostruito quanto spesso d'Annunzio sia giudicato «barocco». Barocco perché pornografo, perché prolisso, perché retorico, perché meridionale, per lo stile di vita e via dicendo. Se già questo elenco risulta indicativo circa l'utilizzo distorto della «strana parola»²⁷, il dato principale, però, proviene dal poeta in persona. Volendo infatti fornire una delle tante risposte possibili al titolo del progetto della Fondazione 1563, viene spontaneo chiedersi quale Barocco sia il Barocco di Gabriele d'Annunzio.

27 BRIGANTI 1950.

Fig. 11 – Giovanni Ferro, *Teatro d'impresie di Giovanni Ferro all'ill.mo e r.mo cardinal Barberino. In Venetia, appresso Giacomo Sarzina, 1623, con segni di lettura dannunziani, Gardone Riviera, Fondazione il Vittoriale degli Italiani*

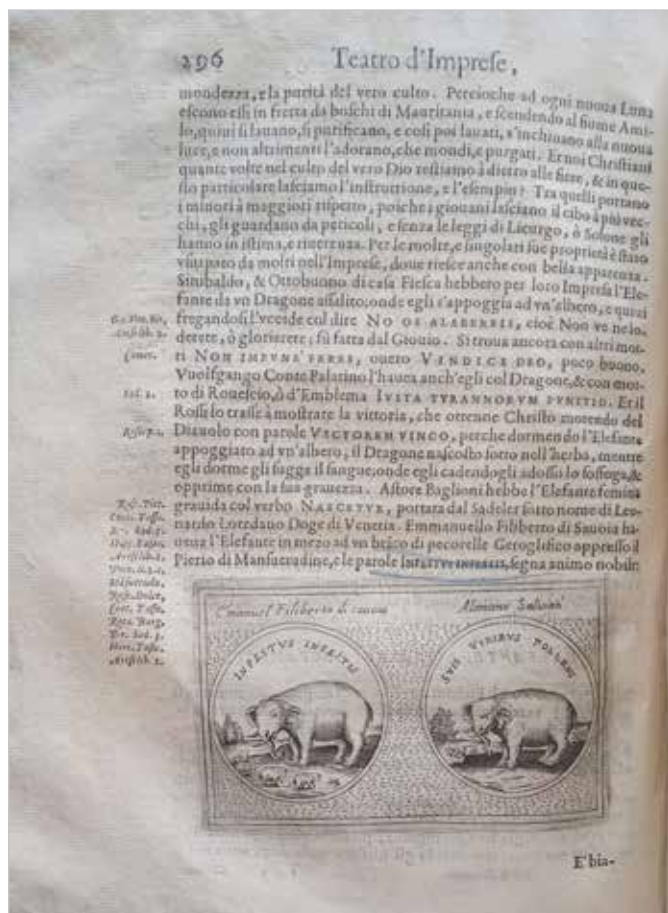


Fig. 10 – da Antoine Watteau, *L'Amour paisible*, olio su tela, 45,5x38 cm, Gardone Riviera, Fondazione il Vittoriale degli Italiani



Fig. 12 – Otto Marseus (attr.), *Testa di Medusa*, olio su tavola, 49x74 cm, Firenze, Gallerie degli Uffizi

Il Vate, si diceva poc'anzi, non è né uno storico né un teorico dell'arte, sarebbe quindi ingenuo aspettarsi una definizione da parte sua. Nondimeno è un intellettuale, uno scrittore, un maestro della parola, e accade talvolta che utilizzi il termine «barocco», quasi sempre in forma aggettivale. Ebbene quando, specie negli articoli giornalistici, egli scrive che una poesia è barocca, che un edificio è barocco, sia esso d'epoca oppure moderno, per esempio il Palazzo Borromeo dell'Isola Bella o il Teatro drammatico nazionale, intende che è brutto²⁸. Ossia, fatta eccezione per l'apprezzamento di singoli artisti, per d'Annunzio «barocco» continua a essere sinonimo di goffo, pomposo, sgraziato, secondo la connotazione tradizionale ed etimologica.

Rimane così un'apparente contraddizione di fondo, ovvero il fatto che, seppur giudicato brutto, d'Annunzio tematizza il Barocco nei suoi scritti, lo colleziona addirittura. Perché lo fa? Perché scrivere del brutto? Perché circondarsi del brutto? E Gabriele, per inciso, ammette nelle sue lettere di possedere oggetti sgradevoli²⁹. La risposta suggerita è che bisogna ragionare nei termini squisitamente decadenti dell'estetizzazione del brutto, quindi intendere d'Annun-

28 Si vedano i testi raccolti in D'ANNUNZIO 1996, pp. 3, 5, 71, 602, 786, 1122; nonché D'ANNUNZIO 1965, p. 79.

29 Si veda la lettera del 22 gennaio 1924 a L. Baccara in D'ANNUNZIO 2003, p. 97.

zio quale più grande continuatore della «bellezza medusea»³⁰, una concezione in cui si riconoscevano i romantici, poi estremizzata dai decadenti: una categoria alternativa all'armonia classica, legata al fascino dell'orrido, del putrido, del dionisiaco. È insomma quel tipo di bellezza celebrato da Percy Bysshe Shelley, Walter Pater e lo stesso Gabriele nella *Testa di Medusa* degli Uffizi (fig. 12) credendo di ammirare un dipinto di Leonardo, oggi riconosciuto invece per un'opera olandese del Seicento, forse di Otto Marseus³¹.

Tenendo a mente ciò, è utile riprendere un articolo dedicato dal nostro autore a Félicien Rops: «Egli [scrive nel maggio 1885] ha un'affinità spirituale con Carlo Baudelaire; è di una modernità profonda, di una sottilità meravigliosa. I fiori della sua arte sono *fiori del male*, fiori che sorgono nutriti dalla putredine della vita contemporanea. Egli è uno di quelli che si chiamano *decadenti* e che amano e studiano la *decadenza* e vogliono nella *decadenza* rimanere»³². Se la decadenza, intesa come scadimento dell'arte dalla perfezione anteriore, è condizione della modernità, allora si comprende come il narratore del *Piacere* abbia caricato il Barocco di una bellezza moderna e ambigua insieme, quando ci informa che il protagonista Sperelli «avrebbe [...] voluto scrivere sul Bernini, un grande studio di decadenza, aggruppando intorno a quest'uomo straordinario che fu il favorito di sei papi non soltanto tutta l'arte ma anche tutta la vita del suo secolo»³³.

Dunque quale Barocco è il Barocco di d'Annunzio? Barocco è decadenza, si potrebbe sintetizzare giocando sul titolo della ricerca.

La conferma che queste idee circolassero tra gli intellettuali italiani arriva dal testo di una conferenza tenuta nel 1894 da un amico di Gabriele, Enrico Nencioni, in cui, pur mettendo in luce quanto di «stravagante» e di «ridicolo» sia riscontrabile nel Barocco, si giunge in conclusione ad affermare: «Questo barocchismo [...] è essenzialmente *moderno*, nella sua appassionata ricerca del *nuovo* ad ogni costo. [...] Dimenticate per un momento i *Manuali*, le lezioni, le *Guide*, e quel che *si deve* dire, e quel che *si deve* ammirare, e forse vi parrà d'essere più vicini alla Dafne del Bernini, che alla Giunone di Villa Ludovisi, alla Santa Teresa che alla Venere Capitolina»³⁴.

30 PRAZ (1930) ed. 2018, pp. 31-53.

31 Si rimanda alla scheda del catalogo online delle Gallerie degli Uffizi: <https://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1185144>.

32 Ora in D'ANNUNZIO 1996, pp. 418-419.

33 D'ANNUNZIO (1889) ed. 1988, p. 156.

34 NENCIONI 1895, pp. 421-422.

La generazione decadente, quindi, si guarda allo specchio e trova il Barocco, come gli accostamenti proposti da Paolo Portoghesi, Luca Quattrocchi e Folco Quilici³⁵ mettono bene in luce. L'approfondimento degli scritti e delle collezioni di d'Annunzio, ovvero dell'intellettuale responsabile dell'amplificazione e reificazione della sintesi Barocco-decadenza, dà la misura di quanto la produzione letteraria e artistica di quei decenni si sia nutrita del repertorio sei-settecentesco, fornendone sì una lettura tendenziosa, di cui oggi riconosciamo i limiti, eppure storicamente determinata, persino nel resto d'Europa. Valga un esempio su tutti: la famiglia Sitwell con i suoi scritti, le sue collezioni, la cultura d'arredo e la Magnasco Society³⁶. Quegli stessi Sitwell che, tra l'altro, erano a Fiume per rendere omaggio al Comandante. Dunque ancora negli anni Venti-Trenta, quando sulla scorta della mostra fiorentina del 1922, il Barocco comincia a essere proposto come un esempio "sano" di modernità, degno erede del Rinascimento³⁷, non è detto che l'interpretazione *fin de siècle* smetta di esercitare il suo fascino.

Senza l'appropriazione decadente del Barocco, oggi inattuale e tendenziosa, ma anche seducente e affascinante, probabilmente non sarebbe seguita la grande stagione di studi novecenteschi. Senza il Vate e i maledetti, insomma, non sarebbe esplosa la *Baroquemanía*.

35 PORTOGHESI, QUATTROCCHI, QUILICI 1986.

36 CALLOWAY (1994) ed. 1995, pp. 34-51; *Un altro tempo* 2012.

37 AMICO 2010.

UN BLOG PER UN PROGETTO: BAROCCA-MENTE

All'inizio del 2022, avviate le ricerche dei borsisti della prima edizione di *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*, la coordinatrice scientifica, Maria Beatrice Failla, lanciò un'idea: un blog per raccontare il progetto. Prontamente, il gruppo di lavoro si mise in moto per elaborare delle proposte che individuassero l'architettura, i contenuti e le formule di funzionamento di tale piattaforma virtuale, per poi dedicarsi con impegno a popolarla con post. L'entusiasmo e la capacità di lavorare in squadra dei primi borsisti si ritrova anche nelle ricercatrici e nel ricercatore della seconda edizione del progetto, che con sollecitudine hanno raccolto il testimone.

Questa proposta di Failla intercetta esigenze espresse sia in ambito universitario sia più in generale della ricerca, tanto a livello nazionale quanto internazionale, che spingono a uscire dagli stretti confini disciplinari e dal micromondo accademico. Ormai, non vi è progetto europeo che non preveda, oltre alla *dissemination* – che si rivolge ai propri pari all'interno di una rete di istituzioni scientifiche –, anche specifiche azioni di comunicazione rivolte a un pubblico altro o, meglio ancora, alle diverse tipologie di pubblico. E così avviene per le università, che sono chiamate, accanto a insegnamento e ricerca, a una nuova missione – la cosiddetta Terza Missione – finalizzata al trasferimento scientifico, tecnologico e culturale e alla trasformazione produttiva delle conoscenze attraverso processi di interazione diretta con le svariate componenti della società civile.

* Il Blog [Barocca-mente](#) è un progetto collettivo animato dai borsisti e dalle borsiste del progetto *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*, a cui vanno i miei ringraziamenti, uniti a quelli a Maria Beatrice Failla e alla Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo. Questo contributo rientra tra i prodotti della mia ricerca finanziata dal progetto PON Ricerca e Innovazione *Conservazione green per il patrimonio e le residenze del Barocco. Nuove prospettive per il restauro, la storia conservativa, la conservazione programmata e le applicazioni digitali per i musei*.

D'intesa con le referenti della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo, Failla ha declinato quindi una specifica via di comunicazione per il progetto *Quale Barocco?*, individuando nel blog lo strumento di trasmissione più adatto agli obiettivi sopramenzionati. Se di per sé non si tratta di una risorsa nuova, non per questo risulta banale: non poche sono state infatti le difficoltà a cui ci ha messo di fronte questa soluzione, così diversa da quelle utilizzate di consueto in ambito accademico.

Tipologicamente il nostro blog si ispira ai *CARNETS D'HYPOTHÈSES* di area francese e afferisce all'ampia sfera dei *RESEARCH BLOGS* nell'ambito delle scienze umanistiche e sociali, per i quali esiste un ottimo strumento di indicizzazione, *Hypotheses*¹. Si tratta di una piattaforma internazionale fondata nel 2009, parte di *OpenEdition Center*, un ente di ricerca pubblico francese responsabile di pubblicazioni scientifiche in *open access*, altra grande sfida della ricerca contemporanea.

Hypotheses raggruppa oltre 4700 *research blogs*, di cui solo 51 sono classificati sotto l'etichetta "lingua italiana"². A suggerire il ritardo del nostro paese in questo tipo di produzione vi è inoltre il fatto che un discreto numero dei pochi progetti classificati come "italiani" presentino in realtà la caratteristica della doppia lingua, quasi a suggerire che la componente italiana sia stata attirata verso questi strumenti dai partner stranieri. In particolare, sotto la categoria "arte" è annoverato solo un progetto italo francese che si rivolge allo studio delle relazioni culturali e intellettuali tra Francia e Italia durante gli anni della Grande Guerra.

Decisamente più frequente è incrociare esperienze di comunicazione simili alla nostra, oltre che nel contesto francofono, in area anglosassone. Basti citare due tra le realtà di formazione storico-artistica più note di Londra, il Warburg Institute e il Courtauld Institute. Il blog del primo, warburghianamente intitolato *Mnemosyne*, accoglie contributi scritti da studenti e studiosi – non solo direttamente affiliati all'istituto – su argomenti che riguardano la missione e gli eventi del Warburg, i progetti di ricerca, le pubblicazioni, le risorse e le collezioni, le persone che lavorano all'interno³. Più a indirizzo pratico, il blog del Courtauld Institute, scritto da e per gli studenti, ricco di informazioni sulla vita all'interno dell'istituto e le notizie correlate⁴.

1 <https://hypotheses.org>.

2 Dati rilevati a novembre 2023.

3 <https://warburg.sas.ac.uk/blog>.

4 <https://courtauld.ac.uk/news-blogs/>.

Navigando la rete alla ricerca di blog simili a *Barocca-mente* nella Penisola italiana, si intercetta quello del progetto GAP *Graffiti Art in Prison*, del Sistema Museale dell'Università degli Studi di Palermo, in partenariato con il Kunsthistorisches Institut di Firenze, l'Università di Saragozza e l'Accademia di Arte e Design di Catania. Il blog è stato inaugurato nel maggio del 2022 – quindi poco dopo il nostro – ma ad oggi conta solamente cinque post⁵.

Il format del blog sembra funzionare particolarmente bene in ambito museale, così all'estero – per citare qualche esempio si vedano il British Museum di Londra o il Metropolitan Museum of Art di New York, o ancora la National Gallery di Washington, principalmente orientati a offrire dei “dietro alle quinte” oppure degli approfondimenti sulla storia del museo e delle opere⁶ –, ma anche in Italia. Tra quelli della Penisola, sorti nella maggior parte dei casi in risposta alle chiusure imposte dalla pandemia da Covid-19 e poi per lo più sospesi al termine dell'emergenza, si distingue per qualità e quantità dei post il blog del Museo e Real Bosco di Capodimonte, intitolato *Capodimonte racconta*, inaugurato con tempismo esemplare già il 9 marzo 2020⁷.

In generale, per raccontarsi, piuttosto che ai blog, i musei italiani tendono maggiormente a fare affidamento sui *social networks* e principalmente prediligono Facebook e Instagram. E così anche fondazioni di storia dell'arte come la Fondazione Roberto Longhi o la Fondazione Federico Zeri.

Ad ogni modo, quello che si può osservare, benché non necessariamente tradotto in un blog come *Barocca-mente*, è il sempre maggior bisogno di comunicare via web avvertito dalle istituzioni scientifiche o accademiche e dalle realtà pubbliche e private impegnate nella ricerca umanistica. È il caso della rivista «Storia dell'Arte», tradizionalmente legata agli studi storico-artistici portati avanti presso la Sapienza Università di Roma, che nell'aprile 2021 ha inaugurato “*Storia dell'arte in tempo reale*”, definendolo uno strumento di pubblicazione più immediato e agile per «anticipazioni e ricerche in corso, affacci sull'attualità, scoperte, nuove letture»⁸. Il primo post è stato scritto sull'onda del ritrovamento del caravaggesco *Ecce Homo* di Madrid – e del relativo dibattito – e da allora sono stati pubblicati circa due contributi al mese. La differenza

5 <https://graffitiartinprison.it/publications-and-blog/>.

6 <https://www.britishmuseum.org/blog>; <https://www.metmuseum.org/blogs>; <https://www.nga.gov/blog.html>.

7 <https://capodimonte.cultura.gov.it/capodimonte-racconta/>.

8 <https://www.storiadellarterivista.it/blog/>.

più evidente rispetto a *Barocca-mente* è il *target audience*, il pubblico di destinazione, in quanto quello di "*Storia dell'arte in tempo reale*" viene chiaramente individuato solo all'interno della comunità scientifica, determinando di conseguenza anche precipue scelte stilistiche, quali l'uso di note e di citazioni bibliografiche, oltre a un registro linguistico specialistico. A tal proposito, tutti i post sono dotati di un suggeritore automatico che stima i minuti di lettura necessari: alcuni articoli raggiungono addirittura i 76 minuti, a fronte di una media di 4-5 minuti dei post di *Barocca-mente*. Si tratta con evidenza di due progetti digitali nati con obiettivi differenti e per chiarire quali sono quelli di *Barocca-mente* – entrando finalmente nel vivo del racconto relativo al nostro blog – è necessario partire dalla scelta del titolo.

«Barocca-mente. Pensieri in comune sulla ricerca».

La paternità di questa specifica intitolazione spetta a Vincenzo Pernice, benché sia il frutto di numerosi momenti di riflessioni condivise – un vero e proprio *brainstorming* spalmato su più settimane – condotte allo scopo di individuare un'espressione dal sapore seicentesco, che fosse dotata di un che di arcaico ma al tempo stesso suonare familiare e comprensibile. Una parola capace di richiamare immediatamente l'oggetto di studio, il Barocco, ma anche di aprire a latere un ventaglio di rimandi e significati.

La "mente" barocca è quella degli artisti vissuti nel XVII e nel XVIII secolo, quella dei collezionisti che nel Novecento hanno fatto man bassa di opere del Sei e del Settecento, quella dei curatori di mostre sul Barocco organizzate nelle più varie sedi espositive e museali, ma è anche quella dei borsisti che scrivono i post, calandosi ogni volta in un diverso orizzonte culturale.

In piena coerenza, dunque, con la cultura artistica che si intende evocare, in *Barocca-mente* vi è una componente artificiosa, complessa, ma che vuol dire anche ludica e giocosa, rappresentata dalla lettura di "baroccamente" come avverbio. Parola che reca con sé un senso di eccesso e di bizzarro che normalmente confligge con tutto ciò che è la ricerca scientifica, ma è proprio qui che scatta il ribaltamento che sin dall'origine ci si è proposti di attuare con il blog: raccontare la ricerca con un approccio inusuale al mondo accademico e quanto più possibile accattivante per un pubblico più ampio.

A tutto questo, già messo a fuoco insieme ai borsisti all'avvio del nostro percorso, si aggiunge una suggestione tratta dal commentario a Leibniz di Gilles Deleuze intitolato *Le Pli* ed edito nel 1988. Secondo l'autore

«Le baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il ne cesse de faire des plis. Il n'invente pas la chose : il y a tous les plis venus d'Orient, les plis grecs, romains, romans, gothiques, classiques... Mais il courbe et recourbe les plis, les pousse à l'infini, pli sur pli, pli selon pli. Le trait du baroque, c'est le pli qui va à l'infini»⁹.

Una definizione che pare confacente a descrivere tanto il fare ricerca in generale, quanto il *modus operandi* che abbiamo adottato con il nostro blog: si tratta infatti di creare una trama, non necessariamente ordinata ma che ha insita l'idea di poter tornare e ritornare sui dati, sui ragionamenti, di differire e poi richiamare le informazioni e le riflessioni. Una trama libera che vuole aprire alla possibilità di esplorare diverse direzioni, di ampliare il campo visivo, di intrecciare i fili del discorso per ottenere un disegno nuovo.

In questo senso, altrettanto importante è il sottotitolo: «pensieri in comune sulla ricerca». E sottolineo in particolare "in comune".

Come già ricordato, il blog è uno degli strumenti del progetto *Quale Barocco?*, progetto che vede quattro borsisti lavorare al contempo alla propria ricerca individuale ma anche collaborare all'interno di quella che è una cornice più grande, pensata come una fucina, un laboratorio. Il blog viene dunque inteso come una traduzione in atto di questa collaborazione, che funziona in ragione di quest'ultima e si nutre della volontà di mettere sul piatto spunti e idee, letture, aneddoti e magari anche qualche piccola notizia curiosa nascosta tra le pieghe di una letteratura di per sé vastissima, o a volte tra le pagine o le note di fonti inaspettate. Ma è una messa in comune anche al di fuori del ristretto gruppo di aderenti al progetto perché è un dischiudersi verso la comunità di studiosi e studiose e al variegato pubblico degli interessati, condividendo non tanto gli esiti di un lavoro concluso quanto piuttosto il *work in progress*, con tutte le aperture e le deviazioni del caso, e, talvolta, persino qualche contraddizione.

Inaugurato l'11 aprile 2022 con il primo dei quattro post di presentazione dei borsisti, è stato preceduto da un intenso lavoro, condotto per discutere tipologia e frequenza delle pubblicazioni (stabilita poi come settimanale), individuare una struttura standard, ripartirsi i compiti, delineare un piano editoriale. Com'è normale, alcune delle moltissime idee scaturite in questa prima fase di fervente consultazione sono state poi riviste, trasformate, altre ancora abbandonate.

Si è soprattutto riflettuto sul linguaggio da adottare in relazione al target di riferimento. Come anticipato, l'obiettivo è stato, sin

da subito, quello di uscire dagli stretti argini della pubblicazione scientifica, cassando di conseguenza l'uso delle note, limitando i riferimenti bibliografici allo stretto necessario, riducendo i tecnicismi, oppure, laddove usati, preoccupandosi sempre di scioglierli dandone adeguata spiegazione.

Non è stato facile, soprattutto all'inizio. Sarà che siamo stati tutti più o meno educati a confrontarci con una tradizione di letteratura critica che porta in palmo di mano la scrittura complessa, ipotattica, le espressioni ricercate. Una scrittura certamente seducente, ricca ed elegante, ma decisamente troppo involuta per questa specifica destinazione e per i suoi mezzi di trasmissione: lo schermo del computer, del tablet o del cellulare.

Poiché, in generale, il blog è concepito come un diario di viaggio che accompagna le nostre ricerche e ne visualizza lo svolgimento, come traspare anche scorrendo i post, siamo andati via via sperimentando e correggendo il tiro anche dal punto di vista della scrittura e del registro linguistico.

Passando invece ai contenuti, com'è facile notare, fra i numerosi *filis rouges* che si dipanano attraverso i post e in parte li ricordano ve n'è uno predominante. Il lettore più assiduo percepisce chiaramente l'elezione di un punto focale, una sorta di perno su cui poggia buona parte del discorso. Il fuoco attorno al quale orbita la piccola galassia dei nostri post è la *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* tenutasi a Firenze nel 1922 (fig. 1). Come è solita dire Failla, le diverse iniziative condotte in questi quasi due anni di lavoro nell'ambito del progetto *Quale Barocco?* hanno contribuito a "smontare" questa mostra e anche il blog ha fatto la sua parte disseminando nei diversi contributi settimanali dei pezzetti utili alla ricostruzione del puzzle. Il racconto della mostra fiorentina punteggia i post che, pur affrontando argomenti disparati, finiscono però spesso per trovare un riferimento a quella *kermesse* così significativa per il nostro discorso sulla fortuna del Barocco nel XX secolo.

Dopo i primi post di presentazione dei borsisti e delle borsiste, i successivi hanno spaziato da affondi monografici sulla fortuna di artisti del Sei e Settecento all'individuazione dei connotati dei maggiori critici, mercanti e collezionisti del Novecento, alla ricostruzione di mostre e allestimenti, il tutto in coerenza con il progredire delle ricerche individuali o degli argomenti di discussione collettiva, o ancora su sollecitazione dell'attualità.

In merito alla mutevole fortuna critica di alcuni artisti d'età barocca, possiamo menzionare Valerio Castello, indagato per *Barocca-mente* da Ilaria Serati, la quale ha portato all'attenzione le stroncature di Giuseppe De Logu, che, a pochi anni dalla partecipazione dell'artista alla Mostra del 1922 con sei opere,



Fig. 1

CENT'ANNI DI FORTUNA DEL BAROCCO

Maria Beatrice Failla

17 Maggio 2022

Il blog *Barocca-mente* prosegue con il racconto di uno dei momenti cruciali per la fortuna del Barocco nel Novecento e per il nostro progetto *Quale Barocco?*: la Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento allestita a Firenze nel 1922.



Fig. 2

VALERIO CASTELLO TRA ITALIA E AMERICA

Ilaria Serati



6 Giugno 2022

Oggi Valerio Castello è uno tra i pittori più famosi del Barocco genovese, ma non è sempre stato così. Negli Stati Uniti di metà Novecento i suoi dipinti passavano come opere di altri artisti, ma uno storico dell'arte contribuì alla sua riscoperta.

ne condannava la «negligenza» e l'«indisciplina nel disegno» (**fig. 2**). Alle luci e ombre che ne colorarono l'apprezzamento in patria, Serati contrappone la di poco successiva fortuna americana, veicolata dall'austriaco Wilhelm Suida, protagonista del suo progetto di ricerca. Personalità – e ne consegue progetto di ricerca – tanto più interessante in quanto ha permesso di aprire il grande capitolo delle relazioni e degli scambi tra le due sponde dell'Atlantico. Questo rapporto, tutt'altro che univoco, di dare e avere tra vecchio e nuovo continente si sta progressivamente arricchendo grazie ai contributi di Vincenzo Sorrentino dedicati alle mostre americane degli anni Sessanta e Ottanta: *Art in Italy 1600-1700* (1965); *Caravaggio and His Followers* (1971); *Painting in Naples 1606-1705* (1982-1983), per citare solo alcune delle molte prese in esame (**fig. 3**). Al collezionismo dei disegni di Guido Reni negli Stati Uniti è rivolto il progetto di Giulia Iseppi, la quale, per il blog, ha declinato il tema in diverse direzioni, raccontando la mostra itinerante di disegni provenienti dalla raccolta del castello inglese di Chatsworth che si svolse negli Stati Uniti tra il 1962 e il 1963 (**fig. 4**) ma anche, allargandosi oltre l'ambito della grafica, l'esposizione *Bolognese Baroque Painters* organizzata nel 1962 nel cuore di Manhattan. Sull'affermazione del gusto per l'arte felsinea del Seicento in America (ma non solo) riflette Valentina Bazarotti con il suo progetto e con i suoi post, tra cui vale la pena menzionare uno degli ultimi, dedicato a Mario Modestini, restauratore romano trasferitosi a New York nel 1949 e divenuto punto di riferimento fondamentale per la conservazione delle opere della Kress Foundation (**fig. 5**).

Tornando a Genova, altri artisti indagati per via obliqua sono stati Domenico Piola e i famigliari. Nel contributo di Margherita Priarone e Raffaella Besta, che hanno gentilmente prestato la loro penna a *Barocca-mente*, vengono raccontate sia la mostra *"Troppo bello per essere vero": copie d'autore da Rubens e Van Dyck* tenutasi ai Musei di Strada Nuova tra il novembre 2022 e il febbraio 2023, dedicata alle copie seicentesche che questa famiglia di pittori realizzò da originali di Rubens e Van Dyck, ma soprattutto quello che definiscono «lo scoppio della bomba» che seguì il riordinamento delle collezioni di Palazzo Bianco a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, quando, sotto la direzione di Caterina Marcenaro, i dipinti dei Piola vennero presentati come opere autentiche dei due maestri fiamminghi (**fig. 6**). Un caso in sé singolare ma al tempo stesso un'eloquente testimonianza dell'intreccio di questioni – copie e autografi, pratiche di bottega e collezionismo, cronache di giornale, gestione del patrimonio, ricerca accademica – con cui ci dobbiamo costantemente confrontare.



Fig. 3

**BAROCCO
"AMERICANO"
(1950-1980 CIRCA)**

Vincenzo Sorrentino



15 Maggio 2023

Collezionisti, studiosi e mercanti svolsero un ruolo di primo piano in occasione di alcune mostre che segnarono la riscoperta del Barocco italiano negli USA.



Fig. 4

**CHATSWORTH NEGLI
USA, UNA MOSTRA
"CIRCOLANTE"**

Giulia Iseppi



17 Aprile 2023

Giulia Iseppi scrive un post per *Barocca-mente* dedicato all'importante mostra itinerante di disegni provenienti da Chatsworth negli Stati Uniti.



Fig. 5

MARIO MODESTINI E IL BAROCCO

Valentina Balzarotti

13 Novembre 2023

Barocca-mente dedica un post a Mario Modestini, un importante e controverso restauratore che operò tra l'Italia e l'America, intervenendo su numerosi dipinti del Sei e del Settecento.



Fig. 6

"TROPPO BELLO PER ESSERE VERO"

Raffaella Besta e Margherita Priarone



9 Gennaio 2023

Raffaella Besta e Margherita Priarone (Musei di Strada Nuova - Genova) raccontano la mostra in corso "Troppo bello per essere vero". Copie d'autore da Rubens e Van Dyck", sul tema della fortuna e della ricezione novecentesca di dipinti originali e copie d'età barocca.

Anche un altro ospite, Daniele Galleni, ha portato il suo «Barocco galleggiante» – di cui parla più diffusamente in questo volume – nei post di *Barocca-mente*.

Tra gli artisti rubricati in *Barocca-mente*, non può certo mancare Caravaggio – che la mostra del 1922 contribuì a proiettare sempre più verso quell’affermazione straordinaria che ne ha contraddistinto la vicenda novecentesca – e, tuttavia, la sua presenza, all’interno del blog, siamo riusciti a evitare che diventasse ingombrante: Merisi non domina la scena, ma sono piuttosto analizzati i dibattiti avvenuti tra gli studiosi, gli allestimenti delle mostre a lui consacrate, le trasposizioni cinematografiche della sua affascinante vicenda umana e artistica (**fig. 7**). Ugualmente da una prospettiva tutta novecentesca è affrontato un altro celeberrimo artista, interprete per eccellenza della pittura del Settecento, Gian Battista Tiepolo, che è stato raccontato da Massimiliano Simone assumendo il punto di vista della personalità eclettica e affascinante di Mariano Fortuny y Madrazo, stilista, scenografo, pittore, e puntando l’attenzione sul valore che andarono ad assumere le copie di Tiepolo dipinte dallo stesso Fortuny dopo la distruzione degli affreschi originali (**fig. 8**).

Alla scultura ci si è dedicati ripercorrendo – sulla scorta del recente volume di Lucia Simonato¹⁰ – le tappe della fortuna tra Otto e Novecento di Gian Lorenzo Bernini, soffermandosi sull’influsso esercitato sulla produzione artistica novecentesca: oltre ad Adolfo Wildt, se n’è valorizzata l’influenza sullo scultore e ceramista Andrea Spadini. Tra i più riusciti interpreti di quella «brezza barocca» che soffiò sulla ceramica nei decenni centrali del Novecento¹¹, a Spadini spetta un ruolo di primo piano nella diffusione oltreoceano della cultura artistica del Sei e del Settecento, perché con le sue opere reinterpretò arredi e gioielli in chiave barocca, toccando di conseguenza un pubblico molto più ampio rispetto a quello dei soli collezionisti e appassionati di pittura o scultura (**fig. 9**).

Questo corpo a corpo che molti artisti del Novecento hanno avuto con le personalità del Sei e del Settecento si rivela a tratti conflittuale, mai piano, ma sempre foriero di grande creatività, come raccontano, per esempio, due post di Vincenzo Pernice. L’uno dedicato a Giorgio De Chirico, a richiamarne il passaggio dal provocatorio articolo *La mania del Seicento*¹² – in polemica con i febbrili preparativi della mostra

10 SIMONATO 2018.

11 BACCHI 2021, pp. 9-64.

12 Si veda in questo volume il contributo di Laura Moure Cecchini.



Fig. 7

CARAVAGGIO ICONA POP

Vincenzo Pernice

10 Ottobre 2022

Il nostro percorso nella fortuna del Barocco nel Novecento prosegue con un approfondimento dedicato alla ricezione di Michelangelo Merisi nell'immaginario collettivo, tra arte contemporanea, fotografia e cinema.



Fig. 8

FORTUNY E TIEPOLO: UN CONNUBIO VINCENTE

Massimiliano Simone

3 Ottobre 2022

Attraversando i saloni del palazzo Pesaro degli Orfei, dimora veneziana di Mariano Fortuny y Madrazo, sembra che tutto sia fermo all'inizio del secolo scorso. Ma qual è stato l'apporto di Fortuny alla riscoperta dell'arte barocca? Lo racconta *Barocca-mente*.

del 1922 – alla fase, del tutto opposta, degli autoritratti in costume seicentesco. L'altro grande interprete della pittura del XX secolo di cui Pernice si è occupato per il blog, Pablo Picasso, è restituito attraverso la sua intensa riflessione su *Las Meninas* di Diego Velázquez e la serie di oltre cinquanta dipinti che ne è derivata. Proprio i legami tra una certa produzione di Picasso e una selezione di opere di grandi maestri del passato, spagnoli, italiani, fiamminghi, sono stati al centro di una mostra tenutasi nel 2022 al Museo di Belle Arti di Siviglia e al Museo Picasso di Malaga, e il post dà conto anche di questo.

Un altro fruttuoso indirizzo di ricerca è infatti quello delle mostre, del passato e del presente. Spesso infatti è stata la viva attualità a far nascere un'idea per un post: così hanno agito, per esempio, la mostra *SuperBarocco* alle Scuderie del Quirinale¹³, oppure la mostra *Arte liberata* organizzata nella stessa sede¹⁴.

Riguardo alle mostre passate, dopo quella fiorentina del 1922, non potevano mancare quella veneziana del 1929 dedicata al Settecento italiano, che restituisce un'idea di gusto che passa anche attraverso le arti applicate, né la rassegna delle Biennali bolognesi d'Arte Antica, inaugurata nel 1954 con una mostra su Guido Reni, seguita da quella dedicata ai Carracci (1956), quindi da un'indagine più complessiva del contesto con i *Maestri della pittura del Seicento emiliano* (1959), poi *L'ideale classico del '600 in Italia e la pittura di paesaggio* (1962) e, a chiudere, l'esposizione su Guercino (1968). Con il ciclo bolognese si è posta all'attenzione la tematica degli allestimenti: in un momento di grande sviluppo per la museografia in Italia, la mostra fu al centro di un dibattito acceso che si appuntava proprio sul problema degli allestimenti in relazione agli obiettivi di divulgazione a un largo pubblico, così come espressamente dichiarato dagli organizzatori¹⁵.

Figure eccezionali di studiosi e conoscitori dominano numerosi post: da sir Denis Mahon ad Ann Percy, da Otto Kurz ad Alfonso Pérez Sánchez (**fig. 10**). A proposito del fronte spagnolo, quest'ultimo è stato ed è tuttora esplorato da Beatriz Calvo e Paola Setaro, con progetti in cui il Seicento e il Novecento si intrecciano sullo sfondo dei grandi avvenimenti politici e della crescita delle riflessioni nell'ambito dei musei (**fig. 11**).

Grazie all'attento spoglio condotto sui cataloghi della mostra del 1922 dagli studenti del corso di Laurea Magistrale in Storia

13 *SuperBarocco* 2022.

14 *Arte liberata* 2022.

15 COSMI 2021, pp. 167-170.



Fig. 9

IL BAROCCO NEGLI STATES: LA SEDUZIONE DELLA CERAMICA

Serena Quagliaroli

30 Gennaio 2023

Si vola oltreoceano. Dagli anni Cinquanta, negli Stati Uniti, la fortuna del Barocco trova un originale canale nella produzione ceramica, attraendo un pubblico molto ampio.




Fig. 10

ALFONSO PÉREZ SÁNCHEZ Y LA REVALORIZACIÓN DEL SEICENTO

Beatriz Calvo

18 Luglio 2022

Nonostante il forte nazionalismo della Spagna, negli anni Sessanta la rivalutazione del Seicento vide lo spagnolo Alfonso Pérez Sánchez in prima linea. Il suo attento studio delle collezioni di pittura italiana, in controtendenza rispetto alla critica nazionale, ha rinnovato la politica delle mostre e la visione museografica del Prado.



dell'Arte dell'Università degli Studi di Torino, guidati da Failla, e dal lavoro condotto da chi scrive, avviato insieme ad Alice Cresta nell'ambito di un tirocinio presso la Fondazione 1563, disponiamo oggi di un estesissimo repertorio di dati da cui sono stati tratti alcuni dei post di *Barocca-mente*, come quello dedicato ai prestatori privati per l'esposizione fiorentina (**fig. 12**). Si tratta di un numero considerevolissimo di collezionisti che si distribuiscono nelle diverse regioni della Penisola, con una prevalenza al Nord e al Centro ma con qualche rilevante caso dalla Campania, e con significative presenze anche dall'estero, restituendo in maniera coerente quella che è grossomodo l'immagine delle diverse scuole regionali rappresentate in mostra. Tra le personalità più interessanti troviamo il barone Michele Lazzaroni, che nella sua dimora a Parigi disponeva di due vedute di Venezia di Luca Carlevaris oggi al Getty Museum di Malibu ma passate anche nella collezione di Gina Lollobrigida; oppure, a Roma, Aldo Briganti, padre del più noto storico dell'arte Giuliano; o ancora il restauratore bolognese Publio Podio, che possedeva un nucleo cospicuo di dipinti di Giuseppe Bazzani, due quadri di Giuseppe Maria Crespi, quattro Luca Giordano (dall'autografia non accertata...).

Questa rassegna del tutto parziale si conclude tornando all'obiettivo dichiarato in apertura. Se, dunque, la ricerca non è solo il risultato confezionato che si raggiunge al traguardo, l'augurio è che con *Barocca-mente* si riesca a distinguere e sentirsi partecipi dello sforzo, della curiosità intellettuale e dell'entusiasmo che sostanziano il lavoro dell'ampio gruppo di ricerca del progetto *Quale Barocco?*.



Fig. 11

TRA GLORIA E MEMORIA: IL CASÓN DEL BUEN RETIRO

Paola Setaro

28 Agosto 2023

Riprendiamo dopo la pausa estiva con un post sul madrilenio Casón del Buen Retiro, dalla sua creazione come sala da ballo ai tempi di Filippo IV fino al suo utilizzo come spazio espositivo durante gli anni Sessanta del Novecento.



Fig. 12

BAROCCO PRIVATO

Serena Quagliaroli

1 Maggio 2023

Alla mostra fiorentina del 1922 le opere di collezionisti privati sono più di cinquecento: *Barocca-mente* offre un piccolo affondo su questi prestatori.

Abbreviazioni

AV-AG = Gardone Riviera, Archivi del Vittoriale, Archivio generale

AV-AI = Gardone Riviera, Archivi del Vittoriale, Archivio iconografico

AV-AP = Gardone Riviera, Archivi del Vittoriale, Archivio personale

AV-AR = Gardone Riviera, Archivi del Vittoriale, Archivio ritagli

Bibliografia

Adolfo Coppedè 2023

Adolfo Coppedè. Tradizione locale e respiro internazionale, catalogo della mostra (Firenze), a cura di C. Cappuccini, Sillabe, Livorno 2023

Album d'Annunzio 1990

Album d'Annunzio, saggio e commento alle immagini di A. Andreoli, Mondadori, Milano 1990

Amico 2010

F. Amico, *Firenze 1922: dal Seicento al contemporaneo*, in *Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze), a cura di A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini, Polistampa, Firenze 2010, pp. 57-68

Andreoli 1993

A. Andreoli, *I libri segreti. Le biblioteche di Gabriele d'Annunzio*, De Luca, Roma 1993

Andreoli 2000

A. Andreoli, *Dalla Roma bizantina alla Roma del "Nuovo Rinascimento"*, in *Gabriele d'Annunzio dalla Roma bizantina alla Roma del "Nuovo Rinascimento"*, catalogo della mostra (Roma), a cura di A. Andreoli, G. Piantoni, Allemandi, Torino 2000, pp. 9-36

L'anima in Barocco 1995

L'anima in Barocco. Testi del Seicento italiano, a cura di C. Ossola, Scriptorium, Torino 1995

L'arredamento del Rex 1932

L'arredamento del Rex, in «L'Illustrazione Italiana», A. LIX, n. 39, 4 giugno 1932, p. 431

L'arte del tragico 2000

L'arte del tragico. L'avventura scenica del "Martyre de saint Sébastien" di Gabriele d'Annunzio dal 1911 ad oggi, a cura di C. Santoli, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2000

Arte liberata 2022

Arte liberata. Capolavori salvati dalla guerra 1937-1947, catalogo della mostra (Roma), a cura di L. Gallo, R. Morselli, Electa, Milano 2022

Arthurs 2012

J. Arthurs, *Excavating Modernity: The Roman Past in Fascist Italy*, Cornell University Press, Ithaca 2012

Bacchi 2021

A. Bacchi, *Brezza barocca*, in *Ritorno al Barocco. Fontana, Leoncillo, Melotti*, catalogo della mostra (Milano), a cura di A. Bacchi, Christian Marinotti Edizioni, Milano 2021, pp. 9-64

The Baroque in Architectural Culture 2015

The Baroque in Architectural Culture, 1880-1980, a cura di M. Delbeke, A. Leach, J. Macarthur, Ashgate, Farnham 2015

Baroque New Worlds 2010

Baroque New Worlds: Representation, Transculturation, Counterconquest, a cura di M. Kaup, L. Parkinson Zamora, Duke University Press, Durham 2010

Barreiro López 2014

P. Barreiro López, *Reinterpretare il passato: The Baroque Phantom during Francoism*, in «Bulletin of Spanish Studies», 91, 5, 2014, pp. 715-734

Basilio 2014

M.M. Basilio, *Visual Propaganda, Exhibitions, and the Spanish Civil War*, Routledge, Burlington 2014

Benjamin (1928) ed. 1998

W. Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama* (1928), Verso, New York 1998

Besutti 2011

P. Besutti, *"Forse che si forse che no" in musica: frottole e reminiscenze*, in *"Forse che si forse che no". Gabriele d'Annunzio a Mantova*, a cura di R. Signorini, Olschki, Firenze 2011, pp. 67-92

Bossaglia, Cozzi 1982

R. Bossaglia, M. Cozzi, *I Coppedè*, Sagep, Genova 1982

Birchall (2010) ed. 2016

H. Birchall, *I preraffaelliti* (2010), a cura di N. Wolf, Taschen, Köln 2016

Briganti 1950

G. Briganti, *Barocco, strana parola*, in «Paragone», 1, 1950, pp. 19-24

Braun 1990

E. Braun, *Political Rhetoric and Poetic Irony: The Uses of Classicism in the Art of Fascist Italy*, in *On Classic Ground: Picasso, Léger, de Chirico and the New Classicism 1910-1930*, a cura di E. Cowling, J.A. Mundy, The Tate Gallery, London 1990, pp. 345-358

Buci-Glucksmann 1994

C. Buci-Glucksmann, *Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity*, traduzione a cura di P. Camellier (1984), Sage Publications, London 1994

Calloway (1994) ed. 1995

S. Calloway, *Barocco, barocco. La cultura dell'eccesso nel Novecento* (1994), Mondadori, Milano 1995

Canfora 1980

L. Canfora, *Ideologie del classicismo*, Einaudi, Torino 1980

Carpanetto, Ricuperati 2008

D. Carpanetto, G. Ricuperati, *L'Italia del Settecento: crisi, trasformazioni, lumi*, Laterza, Bari 2008

Carpentier 1981

A. Carpentier, *Conciencia e identidad de América: Lo barroco y lo real maravilloso*, in A. Carpentier, *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid 1981, pp. 11-135

Catalogo degli oggetti (1890) ed. 1955

Catalogo degli oggetti esistenti nell'abitazione del Signor Gabriele d'Annunzio, in via Gregoriana 5, al piano terreno (novembre 1890), in *D'Annunzio a Roma*, a cura di A. Muñoz, M. Vecchioni, Palombi, Roma 1955, pp. 45-54

Collezioni Basile e Ducrot 2014

Collezioni Basile e Ducrot. Mostra documentaria degli archivi, a cura di E. Mauro, E. Sessa, Plumelia, Palermo 2014

Collezione Gabriele d'Annunzio 1911

Collezione Gabriele d'Annunzio esistente nella villa La Capponcina presso Settignano, catalogo della vendita, Galardelli e Mazzoni, Firenze 1911

Cosmi 2021

A. Cosmi, «*Il neon e la parete bianca*»: il dibattito intorno all'allestimento della Biennale d'Arte Antica del 1959, in *La tradizione dell'“ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, a cura di M. di Macco, S. Ginzburg, Sagep, Genova 2021, pp. 167-170

Cottini 2017

L. Cottini, *D'Annunzio, Bernini, and the Baroque Prelude of “Il Piacere”*, in «*Forum Italicum*», 51, 2, 2017, pp. 1-21

Croce 1911

B. Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari 1911

Crum 2005

R.J. Crum, *Shaping the Fascist ‘New Man’: Donatello’s St. George and Mussolini’s Appropriated Past of the Italian Nation*, in *Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, a cura di C. Lazzaro, R.J. Crum, Cornell University Press, Ithaca 2005, pp. 133-144

d'Annunzio (1889) ed. 1988

G. d'Annunzio, *Il Piacere* (1889), in *Id., Prose di romanzi*, edizione diretta da E. Raimondi, a cura di A. Andreoli, N. Lorenzini, vol. 1, Mondadori, Milano 1988

d'Annunzio 1965

G. d'Annunzio, *Taccuini*, a cura di E. Bianchetti, R. Forcella, Mondadori, Milano 1965

d'Annunzio 1996

G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici*, a cura di A. Andreoli, vol. 1, Mondadori, Milano 1996

d'Annunzio 2003

G. d'Annunzio, *Il Befano alla Befana. L'epistolario con Luisa Baccara*, a cura di P. Sorge, Garzanti, Milano 2003

de Chirico 1922

G. de Chirico, *La mania del Seicento*, in «Valori plastici», 3, 1922, pp. 60-62

Deleuze 1988

G. Deleuze, *Le Plî. Leibniz et le Baroque*, Les Editions de Minuit, Paris 1988

Denina 1761

C. Denina, *Discorso sopra le vicende della letteratura*, Stamperia Reale, Torino 1761

Early Modern Italy 2002

Early Modern Italy: 1550-1796, a cura di J. Marino, Oxford University Press, Oxford 2002

Echeverría 1998

B. Echeverría, *La modernidad de lo barroco*, Ediciones Era, Talplan 1998

Egginton 2003

W. Egginton, *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*, State University of New York Press, Albany 2003

Egginton 2010

W. Egginton, *The Theater of Truth: The Ideology of (Neo)baroque Aesthetics*, Stanford University Press, Stanford 2010

Eliseo, Piccione 2001

M. Eliseo, P. Piccione, *Transatlantici. Storia delle grandi navi passeggeri italiane*, Tormena, Genova 2001

Engel 2013

U. Engel, *Stil und Nation: Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte (ca. 1830 bis 1933)*, Fink, Paderborn 2013

Flora romana 2010

Flora romana. Fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori (1603-1673), catalogo della mostra (Tivoli), a cura di F. Solinas, De Luca, Roma 2010

Fochessati 2002

M. Fochessati, *Le decorazioni per l'Augustus e l'Ausonia in un carteggio inedito della "Ducrot"*, in *AD VIVENDVM. Galileo Chini. La stagione dell'Incanto. Affreschi e grandi decorazioni 1904-1942*, catalogo della mostra (Montecatini Terme), a cura di F. Benzi, maschietto&musolino, Pistoia 2002, pp. 137-147

Fochessati 2017

M. Fochessati, *Dai transatlantici ai grattacieli. La diffusione "pubblica" dell'Art Déco*, in *Art Déco. Gli anni ruggenti in Italia*, catalogo della mostra (Forlì), a cura di V. Terraroli, Silvana, Cinisello Balsamo 2017, pp. 55-63

Fochessati 2021

M. Fochessati, *Anselmo Bucci, tre navi. Arte e allestimento navale di un pittore del Novecento*, in «Ceramica e Arti Decorative del Novecento», n. VII, a cura di P. Piccione, 2021, pp. 37-54

Francesco nell'arte 2016

Francesco nell'arte da Cimabue a Caravaggio, catalogo della mostra (Ascoli Piceno), a cura di G. Morello, S. Papetti, Silvana, Cinisello Balsamo 2016

Gautier (1868) ed. 1942

T. Gautier, *Charles Baudelaire*, in Ch. Baudelaire, *Les fleurs du mal* (1868), ed. Aubry, Parigi 1942

Getto 1960

G. Getto, *Echi di un romanzo barocco nei Promessi Sposi*, in «Lettere Italiane», 12, 1960, pp. 141-167

Getto 2000

G. Getto, *Il Barocco letterario in Italia*, Mondadori, Milano 2000



Ghirardo 2005

D. Ghirardo, *Inventing the Palazzo Del Corte in Ferrara*, in *Donatello among the Blackshirts. History and Modernity in the Visual Culture of Fascist Italy*, a cura di C. Lazzaro, R.J. Crum, Cornell University Press, Ithaca 2005, pp. 97-112

Gibellini 1986

P. Gibellini, *Introduzione*, in G. d'Annunzio, *Pagine sull'arte*, a cura di S. Fugazza, Electa, Milano 1986, pp. 9-22

Gomes Machado 1969

L. Gomes Machado, *Barroco mineiro*, Editôra da Universidade de São Paulo, São Paulo 1969

Gregori 1950

M. Gregori, *Ricordi figurativi di Alessandro Manzoni*, in «Paragone», 1, 1950, pp. 7-20

Harbison 2000

R. Harbison, *Reflections on Baroque*, University of Chicago Press, Chicago 2000

Il Risorgimento rivisitato 2012

Il Risorgimento rivisitato: Nationalism and Culture in Nineteenth-Century Italy, a cura di S. Patriarca, L. Riall, Palgrave Macmillan, New York 2012

Kaup 2012

M. Kaup, *NeoBaroque in the Americas: Alternative Modernities in Literature, Visual Art, and Film*, University of Virginia Press, Charlottesville 2012

Lahiji 2016

N. Lahiji, *Adventures with the Theory of the Baroque and French Philosophy*, Bloomsbury Academic, London 2016

Lasansky 2004

G. La M. Lasansky, *The Renaissance Perfected: Architecture, Spectacle, and Tourism in Fascist Italy*, Pennsylvania State University Press, University Park 2004

Laurano 2009

P. Laurano, *Consenso e politica di massa: l'uso del mito garibaldino nella costruzione della nazione*, Bonanno, Acireale 2009

Leto 1995

C. Leto, *Attraverso il Novecento: polemiche ed equivoci sul barocco in Italia*, Le lettere, Firenze 1995

Levy 2015

E. Levy, *Baroque and the Political Language of Formalism (1845-1945): Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr*, Shwabe, Basilea 2015

Lezama Lima 1988

J. Lezama Lima, *La curiosidad barroca*, in *Confluencias: selección de ensayos*, a cura di A.E. Prieto, Letras Cubanas, La Habana 1988, pp. 229-246

Lambert 2008

G. Lambert, *On the (New) Baroque*, Davies Group, Aurora 2008

L'Occaso, Signorini 2011

S. L'Occaso, R. Signorini, *Sui passi di Gabriele d'Annunzio nel Palazzo Ducale di Mantova. Pagine del romanzo e note storico-artistiche*, in "Forse che si forse che no". *Gabriele d'Annunzio a Mantova*, a cura di R. Signorini, Olschki, Firenze 2011, pp. 93-112

Libri e librerie 2006

Libri e librerie di Gabriele d'Annunzio, a cura del Centro nazionale di studi dannunziani, Edgars, Pescara 2006

Macchioni Jodi 1973

R. Macchioni Jodi, *Barocco e manierismo nel gusto otto-novecentesco*, Adriatica, Bari 1973

Making and Remaking Italy 2001

Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity around the Risorgimento, a cura di A. Russell Ascoli, K. Von Henneberg, Berg, Oxford 2001

Maiolini, Paradisi 2022

S. Maiolini, P. Paradisi, *I motti di Gabriele d'Annunzio. Le fonti, la storia, i significati*, Silvana, Cinisello Balsamo 2022

Mazzanti 2007

A. Mazzanti, *Simbolismo italiano fra arte e critica: Mario de Maria e Angelo Conti*, Le lettere, Firenze 2007

Milizia 1979

F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dall'Enciclopedia metodica*, Bassano 1797

Montanari 2012

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

Motti dannunziani 1994

Motti dannunziani, a cura di P. Sorge, Newton Compton, Roma 1994

Moure Cecchini 2021

L. Moure Cecchini, *Baroquemania. Italian Visual Culture and the Construction of National Identity 1898-1945*, Manchester University Press, Manchester 2021

Moxey 2001

K. Moxey, *The Practice of Persuasion: Paradox and Power in Art History*, Cornell University Press, Ithaca 2001

Murray 1964

P. Murray, *Introduction*, in H. Wölfflin, *Renaissance and Baroque* (1888), traduzione a cura di K. Simon, Collins, London 1964

Murray 2008

T. Murray, *Digital Baroque: New Media Art and Cinematic Folds (Electronic Mediations)*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2008

Ndalianis 2004

A. Ndalianis, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, MIT Press, Cambridge 2004

Nencioni 1895

E. Nencioni, *Barocchismo*, in *La vita italiana del Seicento*, Treves, Milano 1895, pp. 381-424

Nelis 2011

J. Nelis, *From Ancient to Modern: The Myth of Romanità During the Ventennio Fascista*, Belgisch Historisch Instituut te Rome, Roma 2011

Neo-Baroques 2017

Neo-Baroques: From Latin America to the Hollywood Blockbuster, a cura di W. Moser, A. Ndalianis, P. Krieger, Brill/Rodopi, Leiden-Boston 2017

Newman 2011

J. Newman, *Benjamin's Library: Modernity, Nation, and the Baroque*, Cornell University Press, Ithaca 2011

Nezi 1932

A. Nezi, *Il «Rex» e la rinascita dell'architettura navale in Italia*, in «Emporium», Vol. LXXVI, n. 454. Ottobre 1932, pp. 233-242

Nietzsche (1878) ed. 1996

F. Nietzsche, *144. Stile barocco*, in F. Nietzsche, *Umano troppo umano. Un libro per spiriti liberi (1878)*, ed. University of Cambridge Press, Cambridge 1996, pp. 245-246

Nietzsche 1896

F. Nietzsche, *Nietzsche Contra Wagner*, H. Henry, London 1896

Nietzsche 1962

F. Nietzsche, *Epistolario. 1865-1900*, a cura di B. Allason, Einaudi, Torino 1962

Nordio 1932

M. Nordio, *Europa-Sud America in 7 giorni*, in «L'Illustrazione Italiana», A. LIX, n. 40, 1932, p. 463

Novecento sedotto 2010

Novecento sedotto: il Fascino del Seicento tra le due guerre, a cura di A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini, Polistampa, Firenze 2010

Ocean Liners 2017

Ocean Liners: Speed and Style, catalogo della mostra (Salem, London), a cura di D. Finamore, G. Wood, V&A Publishing, London 2017

Ojetti 1930

U. Ojetti, *La decorazione delle navi da passeggeri*, in *Bello e brutto*, Treves, Milano 1930, pp. 157-166

Ollivier, Perroy, Sénant 2011

F. Ollivier, A. Perroy, F. Sénant, *À bord des paquebots. 50 ans d'arts décoratifs*, Norma, Paris 2011

L'opera completa 1968

L'opera completa di Watteau, presentazione di G. Macchia, apparati critici e filologici di E.C. Montagni, Rizzoli, Milano 1968

Orlando (1993) ed. 2015

F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993), a cura di L. Pellegrini, Einaudi, Torino 2015

Pacchioni 1934

G. Pacchioni, *Les principes de réorganisation de la Galleria Sabauda de Turin*, in «Mouseion», 27-28 (settembre-dicembre 1934), pp. 124-134

Palen Pierce 1998

G. Palen Pierce, *Manzoni and the Aesthetics of the Lombard Seicento*, Bucknell University Press, Lewisburg 1998

Panofsky (1934) ed. 1995

E. Panofsky, *What Is the Baroque?* (1934), in Id., *Three Essays on Style*, MIT Press, Cambridge 1995

Papini 1927

R. Papini, *Le arti a Monza nel 1927. I – Gli Italiani*, in «Emporium», Vol. LXVI, n. 391, luglio 1927, pp. 14-32

Papini 1928

R. Papini, *Cronache Romane – La mostra d'arte marinara*, in «Emporium», Vol. LXVII, n. 398, febbraio 1928, pp. 118-124

Parkinson Zamora 2006

L. Parkinson Zamora, *The Inordinate Eye: New World Baroque and Latin American Fiction*, University of Chicago Press, Chicago 2006

Payne 2018

A. Payne, *The Portability of Art: A Prolegomena to Art and Architecture on the Move*, in *Territories and Trajectories: Cultures in Circulation*, a cura di D. Sorensen, Duke University Press, Durham 2018, pp. 91-109

Piccione 2007

P. Piccione, *Gio Ponti. Le navi. Il progetto degli interni navali 1948-1953*, Idea Books, Milano 2007

Piccione 2013

P. Piccione, *Manifesti. Il viaggio in mare, pubblicità e crociere in Italia 1885-1965*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013

Pinacoteca di Brera 1995

Pinacoteca di Brera. Scuole straniere, direzione di F. Zeri, Electa, Milano 1995

Pinto 2005

S. Pinto, *Quale Modernità? Un secolo di ordinamenti e dibattiti sullo Statuto contemporaneo e sulla sede*, in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, a cura di S. Pinto, Electa, Milano 2005, pp. 13-46

Pinto 2006

S. Pinto, *Quale Ottocento?*, in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, a cura di E. di Majo e M. Lafranconi, Electa, Milano 2006, pp. 30-60

Ponti 1933

G. Ponti, *Una nave*, in «Domus», n. 63, marzo 1933, pp. 105-123

Portoghesi, Quattrocchi, Quilici 1986

P. Portoghesi, L. Quattrocchi, F. Quilici, *Barocco e liberty. Lo specchio della metamorfosi*, Reverdito, Trento 1986

Praz (1930) ed. 2018

M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), Rizzoli, Milano 2018

Praz 1964^a

M. Praz, *D'Annunzio arredatore* (1964), in Id., *Bellezza e bizzarria. Saggi scelti*, a cura di A. Cane, Mondadori, Milano 2002, pp. 744-754

Praz 1964^b

M. Praz, *La filosofia dell'arredamento. I mutamenti nel gusto della decorazione interna attraverso i secoli dall'antica Roma ai nostri tempi* (1964), Longanesi, Milano 1981

Prinzhofer 1978

R. Prinzhofer, *Le città galleggianti. Navi e crociere negli anni '30*, Longanesi, Milano 1978

Raimondi 1995

E. Raimondi, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Il Mulino, Bologna 1995

Raimondo 2021

V. Raimondo, *Cento anni di storia del Vittoriale degli Italiani. L'incantevole sogno*, Silvana, Cinisello Balsamo 2021

Résurgences baroques 2001

Résurgences baroques, a cura di N. Goyer, W. Moser, Lettre volée, Bruxelles 2001

Rethinking the Baroque 2011

Rethinking the Baroque, a cura di H. Hills, Ashgate Publishing, Aldershot 2011

Reviving the Renaissance 1997

Reviving the Renaissance: The Use and Abuse of the Past in Nineteenth-Century Italian Art and Decoration, a cura di R. Pavoni, Cambridge University Press, Cambridge 1997

Riccesi 1985

D. Riccesi, *Gustavo Pulitzer Finali. Il disegno della nave. Allestimenti interni 1925-1967*, Marsilio, Venezia 1985

Riegl (1898) ed. 2010

A. Riegl, *The Origins of Baroque Art in Rome* (1898), traduzione a cura di A. Hopkins, A.A. Witte, Getty Research Institute, Los Angeles 2010

Riegl 1908

A. Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, a cura di A. Burda, M. Dvorák, A. Schroll, Wien 1908

Risorgimento in Modern Italian Culture 2005

Risorgimento in Modern Italian Culture: Revisiting the Nineteenth-Century Past in History, Narrative, and Cinema, a cura di N. Bouchard, Fairleigh Dickinson University Press, Cranbury 2005

Rolli 1728

P. Rolli, *Osservazioni critiche*, Paris 1728

Rubens e la pittura fiamminga 1977

Rubens e la pittura fiamminga del Seicento nelle collezioni pubbliche fiorentine, catalogo della mostra (Firenze), a cura di D. Bodart, Centro Di, Firenze 1977

Safarik 1999

E.A. Safarik, *Palazzo Colonna*, De Luca, Roma 1999

La Santa Fabbrica 2009

La Santa Fabbrica del Vittoriale nel carteggio inedito d'Annunzio-Maroni, a cura di F. Di Tizio, Ianieri, Pescara 2009

Sarduy 1974

S. Sarduy, *Barroco*, Sudamericana, Buenos Aires 1974

Sessa 1989

E. Sessa, *Ducrot. Mobili e arti decorative*, Novecento, Palermo 1989

Settembrini (1867) ed. 1927

L. Settembrini, *Lezioni di letteratura italiana* (1867), ed. Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1927

Simmel (1910) ed. 2003

G. Simmel, *Michelangelo* (1910), Abscondita, Milano 2003

Simonato 2018

L. Simonato, *Bernini scultore. Il difficile dialogo con la modernità*, Electa, Milano 2018

Six wonderful days 2022

Six wonderful days. Un invito al viaggio sulle grandi navi italiane, catalogo della mostra (Genova), Tormena, Genova 2002

Spinosa 2006

N. Spinosa, *Ribera. L'opera completa*, Electa, Napoli 2006

Stevenson 2018

J. Stevenson, *Baroque between the Wars: Alternative Style in the Arts, 1918-1939*, Oxford University Press, Oxford 2018



SuperBarocco 2022

SuperBarocco. Arte a Genova da Rubens a Magnasco, catalogo della mostra (Roma), a cura di J. Bober, P. Boccardo, F. Boggero, Skira, Milano 2022

Taddei 1931

M. Taddei, *Arte decorativa navale di Anselmo Bucci*, Ceschina, Milano 1931

Tamassia Mazzarotto 1949

B. Tamassia Mazzarotto, *Le arti figurative nell'arte di Gabriele d'Annunzio*, Bocca, Milano 1949

Terraroli 2001

V. Terraroli, *Il Vittoriale. Percorsi simbolici e collezioni d'arte di Gabriele d'Annunzio*, Skira, Milano 2001

Tomasella 1995

G. Tomasella, *Una convivenza difficile: Longhi e l'arte contemporanea*, in «Artibus et Historiae», XVI, 1995, 32, pp. 203-215

Transatlantici. Scenari e sogni di mare 2004

Transatlantici. Scenari e sogni di mare, catalogo della mostra (Genova), a cura di P. Campodonico, M. Fochessati, P. Piccione, Skira, Milano 2004

Transatlantico Rex 2013

Transatlantico Rex. Il mito e la memoria, catalogo della mostra (Genova), a cura di P. Piccione, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2013

Gli Uffizi 1979

Gli Uffizi. Catalogo generale, Centro Di, Firenze 1979

Un altro tempo 2012

Un altro tempo. Tra decadentismo e modern style, catalogo della mostra (Rovereto), a cura di L. Vergine, Il Saggiatore, Milano 2012

Wölfflin 1888

H. Wölfflin, *Renaissance und Barock: eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Theodor Ackermann, München 1888

ISBN 9788899808488



Fondazione
1563
Arte e Cultura