

CRITICA D'ARTE

21-22

NONA SERIE - ANNO LXXXII - TRIMESTRALE - N. 21-22, gennaio-giugno 2024



FONDAZIONE
CENTRO STUDI
SULL'ARTE
LICIA E CARLO LUDOVICO
RAGGHIANI - ETS

Le Lettere



Fondazione Centro Studi sull'Arte Licia e Carlo Ludovico Ragghianti - ETS
Presidente: Alberto Fontana
Direttore: Paolo Bolpagni

Complesso monumentale di San Michele
Via San Michele, 3
55100 Lucca
Tel. 0039 0583 467205
Fax 0039 0583 490325
info@fondazioneragghianti.it
www.fondazioneragghianti.it

Nona serie: Anno LXXXII
n. 21-22, gennaio-giugno 2024

Direzione e proprietà
Edizioni Fondazione Ragghianti
Studi sull'arte - ETS
Via San Michele, 3
55100 Lucca
Tel. 0039 0583 467205
Fax 0039 0583 490325
info@fondazioneragghianti.it
<https://www.fondazioneragghianti.it/critica-darte/>

Redazione, distribuzione e abbonamenti
Editoriale Le Lettere
Via Meucci, 19
50012 Bagno a Ripoli (Firenze)
Tel. 0039 055 645103
www.lelettere.it
periodici@lelettere.it
abbonamenti.distribuzione@
editorialefirenze.it

Direttore
Marco Collareta

Comitato editoriale
Paolo Bolpagni, coordinatore
Adriano Amendola, Gianluca Belli,
Claudia Bolgia, Cristina Casero, Marco
Collareta, Cristiano Giometti, Francesco
Gurrieri, Mattia Patti, Chiara Savettieri,
Michele Tomasi, Annalisa Viati Navone

Executive editor
Giorgia Gastaldon

**Revisione linguistica degli abstracts
in inglese**
Caterina Guardini

Segreteria
Laura Bernardi

Comitato scientifico
Fabrizio Franco Vittorio Arrigoni,
Julia Barroso, Johannes Beltz, Fabio
Benzi, Andrea Branzi, Marco Brizzi,
Giorgio Busetto, Antonino Caleca,
Francesco Paolo Campione, Richard
Yerachmiel Cohen, Lorenzo Cuccu,
Gigetta Dalli Regoli, Enrico Maria
Dal Pozzolo, María del Mar Díaz,
Francesco Di Chiara, Annamaria
Ducci, Marco Fagioli, Elena Filippi,
Francesca Flores d'Arcais, Alessandra
Galizzi Kroegel, Pietro Graziani,
Philippe Junod, Alessandra Lischi,
Cesare Molinari, Emanuele Pellegrini,
Marco Pierini, Piero Pierotti, Franco
Purini, Carlo Arturo Quintavalle,
Roland Recht, Federica Rovati,
Francesco Tedeschi, Maria Laura
Testi Cristiani, Ranieri Varese,
Timothy Verdon, Edoardo Villata,
Adachiara Zevi

Prezzo di ogni singolo fascicolo:
Italia € 35,00 - Estero € 60,00
Prezzo di ogni fascicolo doppio:
Italia € 70,00 - Estero € 95,00
Abbonamento annuo:
PRIVATI
Italia € 125,00 - Estero € 160,00
ISTITUZIONI
Italia € 150,00 - Estero € 180,00

CRITICA D'ARTE

nuova serie

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

Hanno collaborato a questo numero

Adriano Amendola, Giorgio Bacci, Silvia Bottinelli, Lucia Carrera, Laura Castellano,
Martina Coccia, Marco Collareta, Caterina Corsi, Gigetta Dalli Regoli, Francesco
De Carolis, Andrea Feniello, Giorgia Gastaldon, Sergio Marinelli, Iacopo Natale,
Raffaella Picello, Susanna Ragionieri, Sergio Taddei.

«Critica d'Arte», scusandosi anticipatamente per l'involontaria omissione di referenze fotografiche, è disponibile ad assolvere eventuali diritti.

È vietata la riproduzione e la duplicazione con qualsiasi mezzo.

L'abbonamento annuo può essere sottoscritto in qualsiasi periodo a mezzo versamento su CCP n. 1037409925 intestato a Editoriale s.r.l.

Pubblicazione trimestrale. La rivista esce con due numeri doppi all'anno.

Registrazione presso il Tribunale di Firenze n. 839 del 15 dicembre 1954.

Iscrizione R.O.C. n. 12071 del 30 settembre 2004.

L'IVA di questa rivista è condensata nel prezzo di vendita ed è assolta dall'editore ai sensi dell'art. 01/00, D.M. 9 aprile 1993.

ISSN 0011-1511

La nona serie della rivista «Critica d'Arte», fedele alla linea indicata da Carlo Ludovico Ragghianti, accoglie contributi di storia dell'arte dalla preistoria fino al contemporaneo, di storia della critica d'arte, architettura, design, museologia, restauro e cinema, in due formati: per la sezione *Saggi* testi lunghi (fino a 45.000 caratteri spazi inclusi, con un massimo di quindici immagini); per la sezione *Note* saggi brevi per puntuali precisazioni o messe a fuoco di tipo filologico (da 10.000 a 20.000 caratteri spazi inclusi, con un massimo di cinque immagini). La rivista inoltre accoglie, nella sezione *Osservatorio*, proposte di interventi su temi di politica e attualità culturale, universitaria, tutela del patrimonio etc.

Le immagini a corredo dei testi devono essere fornite dagli autori libere da diritti.

La collaborazione da parte degli autori è a titolo gratuito. Non è prevista alcuna forma di collaborazione stabile.

Sono accettati contributi in italiano, inglese, francese e spagnolo.

Le proposte di *Saggi* e *Note* – di carattere esclusivamente scientifico – possono essere inviate all'attenzione del Comitato editoriale della rivista corredate da nome e cognome, qualifica, breve biografia e indicazione dell'eventuale afferenza e dei principali argomenti di ricerca dello/a scrivente. Il Comitato editoriale esaminerà le proposte pervenute mano a mano che arriveranno, accettandole o meno, sottoponendole al vaglio dei revisori individuati e, in caso di risultato positivo del referaggio, destinandole al primo numero disponibile. Le proposte di recensioni per la sezione *Biblioteca* e di contributi per l'*Osservatorio* sono parimenti sottoposte al vaglio del Comitato editoriale, ma non devono ovviamente essere sottoposte alla *double-blind peer review*. Per richieste d'informazioni e invio di proposte rivolgersi a laura.bernardi@fondazioneragghianti.it.

Gli autori devono attenersi alle norme editoriali scaricabili dalla pagina *web* www.fondazioneragghianti.it/critica-darte/, al link <https://www.fondazioneragghianti.it/wp-content/uploads/2019/04/Norme-grafiche-e-redazionali.pdf>.

Tutti i testi che appaiono nella rivista sono sottoposti al vaglio preventivo del Direttore e del Comitato editoriale, che svolge anche funzioni operative e di indirizzo.

I testi della sezione *Saggi* e della sezione *Note* sono sottoposti a *double-blind peer review*.

«Critica d'Arte» è rivista di classe A per l'area disciplinare 08/E2 (Restauro e Storia dell'architettura).

I libri di cui gli autori o gli editori intendano proporre la recensione alla rivista vanno spediti al seguente indirizzo:

«Critica d'Arte»
c/o Fondazione Ragghianti
Via San Michele, 3
55100 Lucca

In copertina: Alfonso Lombardi, *San Girolamo in preghiera*, 1525-1530 circa, terracotta, cm 56×46×11,5, Faenza, Pinacoteca Comunale, inv. 128. Su concessione del Comune di Faenza, Pinacoteca Comunale.

CRITICA D'ARTE

Rivista fondata nel 1935 da Carlo L. Ragghianti

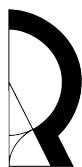
nuova serie

indice

saggi

- 5 Editoriale
- 7 La tecnica dello spolvero al servizio delle sperimentazioni rinascimentali
Caterina Corsi
- 21 Considerazioni intorno al sigillo di Alfonso Lombardi (1497 circa - 1537)
Iacopo Natale
- 35 'Pittresco', 'sublime' e 'anacoretico' nella pittura di paesaggio della Collezione Inghirami di Volterra
Sergio Taddei
- 51 Intorno a un ricorso gotico nella *Scène de guerre au Moyen-Âge* di Degas
Laura Castellano
- 65 Questioni di astrazione: la produzione di Jessica Dismorr nella seconda metà degli anni Trenta
Raffaella Picello
- 81 Bertina Lopes: il riferimento all'arte tradizionale mozambicana nelle opere tra gli anni Cinquanta e Settanta
Lucia Carrera
- 95 Modelli museali a confronto: arte contemporanea a Firenze e Livorno, tra anni Sessanta e Settanta
Giorgia Gastaldon
- 111 Breve nota sulla vetrata absidale della chiesa di San Paolo a Ripa d'Arno
Andrea Feniello
- 117 Il primo *Jacopo Foscari* di Francesco Hayez
Sergio Marinelli

note



FONDAZIONE
CENTRO STUDI
SULL'ARTE
LICIA E CARLO LUDOVICO
RAGGHIANI - ETS

osservatorio

- 125 Meret Oppenheim, *Die Waldfrau*, 1939: una lettura
iconografica
Martina Coccia
- 133 Biblioteca
- 147 Allegoria della *Quaresima*. Postilla
Gigetta Dalli Regoli

biblioteca

Collaboratori:

Adriano Amendola [a.a.]

Giorgio Bacci [g.b.]

Silvia Bottinelli [s.b.]

Francesco De Carolis [f.d.c.]

Giorgia Gastaldon [g.g.]

Susanna Ragionieri [s.g.]

Stella Rudolph, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Maratti (1625-1713) tra la magnificenza del Barocco e il sogno dell'Arcadia. Dipinti e disegni*, 2 voll (tomo I, pp. 293; tomo II, pp. 1255), Ugo Bozzi Editore, Roma 2024, € 480,00.

L'imponente monografia su Carlo Maratti – opera postuma di Stella Rudolph, ampliata e completata da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò – dal luglio del 2024, a quasi quattrocento anni dalla nascita dell'artista, ha finalmente colmato un vuoto storiografico che perdurava fin dagli anni Novanta del Novecento, quando la prima autrice l'aveva annunciata. Uno strano caso del destino lega Maratti a Stella Rudolph: come l'artista marchigiano non terminò mai la sua opera più ambiziosa, ovvero la *Sala della Clemenza* di Palazzo Altieri, oggi sede dell'Associazione Bancaria Italiana (ABI), così la studiosa americana non è riuscita a compiere la stesura complessiva della sua ricerca. Oggi, grazie alla seconda autrice, legata da un'antica e profonda amicizia a Stella e determinata a non rassegnarsi al destino, la monografia ha visto la stampa, e la *Sala della Clemenza*, in occasione della presentazione dell'opera editoriale, è stata per un giorno virtualmente portata a compimento con le immagini dei disegni preparatori per le vele proiettati sui campi vuoti dell'architettura. I due tomi, in un elegante cofanetto, appaiono con la più classica delle copertine della Ugo Bozzi Editore, quella di colore bianco latte, che li rende facilmente riconoscibili anche in un mare di libri. Come ogni pubblicazione che si rispetti, la monografia ha suscitato pareri discordanti tra i recensori, sui quali si tornerà, non prima di aver chiarito al lettore la lunga genesi e il ruolo dell'editore Ulrico Bozzi, che ritengo fondamentale esporre per comprendere la stratificazione delle due voci autoriali che compongono l'opera. È Simonetta Prosperi Valenti Rodinò nell'*Introduzione*, a sua sola firma, a delineare sia il carattere combattivo di Stella Rudolph, che a partire dagli anni Settanta del Novecento rivolse la propria intelligenza a Carlo Maratti, sia il suo continuo procrastinare la pubblicazione di una monografia, che fu iniziata, per lungo tempo abbandonata e poi ripresa tardivamente. In verità Ugo Bozzi, padre di Ulrico, con il quale Stella collaborava come mediatrice linguistica, per primo mise sotto contratto l'autrice americana, intuendo come sotto quell'aspetto di donna atletica e non sempre dal carattere amabile si celasse la stoffa di un'intellettuale fuori dai ranghi e di una sapiente conoscitrice della lingua italiana, che, in virtù della sua penna, si trasformava in una prosa impeccabile e sempre originale. Il passare del tempo, troppo, ha inciso molto nella vicenda editoriale della monografia, che fu parzialmente risolta dalla prima autrice nel 1995 con la pubblicazione del volume *Niccolò Maria Pallavicini: l'ascesa al Tem-*

pio della Virtù attraverso il mecenatismo, per la Ugo Bozzi Editore, all'epoca diretta da Patrizio Busiri Vici, cognato del prematuramente scomparso Ugo. La casa editrice, che nel frattempo si era affermata nel settore dell'editoria di cultura, e in particolare nell'ambito della storia dell'arte – in cui dialogavano, in un complesso quanto affascinante rapporto, le istanze intellettuali e scientifiche e le necessità divulgative, di documentazione e quelle del mercato dell'arte –, continuava a intercettare e aprire temi trascurati, come per esempio il paesaggio e la natura morta, con i volumi di Ferdinando Arisi su *Gian Paolo Panini e di Luigi Salerno su I pittori di vedute in Italia 1580-1830*, e su *La natura morta italiana 1560/1805* (in edizione bilingue italiana e inglese), pubblicando importanti volumi (Giuliano Briganti, Ludovica Trezzani, Laura Laureati, *I Bamboccianti*; Andrea Busiri Vici d'Arcevia, *“Scritti d'Arte”*), ancor oggi attuali, garantendo a Stella Rudolph la sede più prestigiosa ove rendere nota la sua ricerca. Un lavoro che anno dopo anno la casa editrice vide lentamente naufragare. La studiosa, in verità, pur intervenendo in sedi critiche su Maratti e conducendo una doverosa campagna di schedatura ed *expertise* per case d'asta, collezionisti e mercanti d'arte, non riuscì a concretizzare la monografia, che le avrebbe quasi certamente sottratto parte di quell'interesse verso il suo autorevole parere attribuzionistico, da lei reso attendibile attraverso un estenuante studio e, dunque, difeso con determinazione; nel frattempo gli storici dell'arte, che sentivano l'esigenza di colmare il vuoto storiografico – che non riguardava solamente Maratti, ma un periodo complesso come quello del secondo Seicento –, nonostante l'iniziale irritazione della studiosa hanno varcato il confine dell'argomento da lei per buon tempo reso esclusivo, pubblicando studi e documenti che hanno inevitabilmente ampliato un panorama della conoscenza quanto mai variegato. Ulrico Bozzi, subentrato nel 2013 nella direzione della Ugo Bozzi Editore, ha avuto il ruolo



determinante nel portare a termine il sogno del padre, poi ereditato dallo zio, e quello di Stella. Nel maggio del 2020, quando il mondo stava vivendo l'orrore della pandemia, la scomparsa della studiosa americana avrebbe potuto segnare la fine dell'impresa editoriale, che nel frattempo era stata in parallelo affiancata da un altrettanto ambizioso progetto: una monografia dedicata all'opera grafica di Carlo Maratti a firma di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, considerata tra i massimi esperti del disegno in Italia. Ulrico si era attivato nel recuperare le carte di Stella Rudolph dagli eredi Mellini, e nel novembre dello stesso anno l'archivio tornò così a essere fruibile a Roma. Ed è qui e in quel momento che entra in scena con maggiore decisione la studiosa italiana, che con determinazione si è addentrata nelle carte di Stella, scoprendo che, delle trecento schede previste dal piano editoriale, le prime centotrentacinque erano state definite completamente, mentre dalla 136 alla 313 i testi erano composti da una prima stesura in inglese, con la bibliografia datata agli anni Ottanta del Novecento. Anche dei saggi, che secondo l'idea della prima studiosa dovevano seguire l'andamento cronologico dei pontificati in cui era stato attivo Maratti, ne erano stati compiuti soltanto un paio, in modo rapsodico. Terminata era solamente la disamina della giovinezza del pittore e della sua attività fino al 1659. Mancavano più di cinquant'anni di carriera, da ritessere completamente alla luce di una bibliografia molto ampia, che dalle fonti antiche spazia fino ai più recenti tentativi interpretativi e di ricostruzione biografica. Un'impresa titanica, affrontata con dedizione da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò in tempi da *record*, in quanto il suo impegno ha concluso un lavoro – annunciato già nel 1991 – in soli tre anni e nove mesi di duro scandaglio bibliografico e di *connoisseurship*. Come ricorda la stessa autrice, il catalogo dei disegni, già terminato e interamente a lei spettante, ha puntellato la ricerca compiuta da Stella, portando un importante contributo alla conoscenza del Maratti disegnatore, la cui attività appare preponderante, a riprova della sua naturale capacità nel condurre studi e fogli, compiuti in grande numero. Ed è qui che emergono forse più chiaramente i meriti della monografia: restituirci in modo analitico la poetica del pittore marchigiano, dedito a indagare soluzioni compositive complesse, a trovare un equilibrio formale nei sembianti ispirandosi a Raffaello, senza però abbandonare la somiglianza alla natura. Le fonti concordano tutte nel considerare Maratti il più eccellente tra i disegnatori. Ancor oggi colpiscono i ritratti con le matite colorate, di un'intensità e vividezza che lasciano senza fiato per la loro aderenza epidermica, per l'accuratezza e per l'indagine psicologica del carattere (tomo II, cat. C 18-24). Quel modo di osservare le fisionomie si addolcisce ancor più quando rivolto verso i

familiari, in particolare verso la figlia Faustina, ritratta in uno dei fogli forse più intimi dell'autore, che ben restituiscono il suo amore paterno (tomo II, cat. C 10). La giovane appare con indosso il raffinatissimo costume tradizionale genzanese con il mantile in testa, reso rigido con le amidature, la camicia (di solito di color rosso) e il corpetto (spesso verde), forse troppo semplicemente etichettato nel catalogo come un abito da ciociara, che in verità è la più vivida testimonianza dei lunghi periodi vissuti dall'artista e dalla sua famiglia nella piccola cittadina dei Castelli Romani. Quell'acquisire i costumi del luogo, oltre a un casino posto sulla salita che conduce alla chiesa di Santa Maria della Cima, riflette la volontà di distaccarsi dalle pressioni dei mecenati che sceglievano Maratti per realizzare opere, spesso compiute con lentezza e con l'aiuto di una pletora di allievi, che avranno poi il ruolo di diffondere il lessico pittorico del maestro e di traghettarlo con determinazione nel Settecento. Nel 1790 il casino di Maratti fu eletto a dimora dalla viaggiatrice d'eccezione Madame Elisabeth Vigée Le Brun, che scrive nei suoi *Ricordi dall'Italia*: «La casa era appartenuta precedentemente a Carlo Maratta; sulle pareti della gran sala si vedevano ancora delle scene dipinte da lui, cosa che mi rese quell'alloggio molto caro» (ed. Palermo 1980, p. 79). Maratti e quel vivere in uno dei luoghi più incantevoli dell'epoca, con lo specchio lacustre di Nemi ai suoi piedi, lo splendore di una natura rigogliosa e piena di profumi, ancor oggi esercitano il loro fascino e consentono di comprendere quanto la ricerca del bello fosse compiuta nelle opere tanto quanto nella quotidianità. In questo gusto raffinato e cercato spasmodicamente si riflette l'educazione avuta da giovane quando era allievo di Andrea Sacchi, artista anch'egli studiato da una storica dell'arte britannico-americana come Ann Sutherland Harris, e successivamente oggetto di importanti affondi critici, tra i quali il più recente è stato quello sul casino del cardinale Del Monte a Ripetta di Giovan Battista Fidanza (Londra 2022). Rudolph, Sutherland Harris, Richard Cocke (per Pier Francesco Mola), Helen Langdon (per Salvator Rosa), Denis Mahon (per il Guercino), Jennifer Montagu (per Alessandro Algardi) e molti altri che per brevità qui non è possibile citare rappresentano quella generazione di studiosi anglofoni capaci di far muovere gli interessi accademici, museali e collezionistici (e di conseguenza anche quelli mercantili) verso l'arte italiana barocca, che in questi ultimi anni sta soffrendo un calo di attenzione nel grande pubblico, che si spera si possa presto invertire. Opere editoriali coraggiose come questa della Ugo Bozzi Editore contribuiscono a riattivare l'interesse scientifico grazie agli storici dell'arte, e a rinnovare le conoscenze sugli artisti, sulle loro microstorie, che di riflesso offrono una visione più ampia della macrostoria.

Maratti muove i suoi passi dall'accademia di Andrea Sacchi, pittore prediletto dai Barberini, fino all'Arcadia dei primi decenni del Settecento, dominando la scena artistica romana ed europea per molti decenni. Il primo tomo offre in tal senso un quadro piuttosto ben congegnato, dicotomico, in quanto pittura (pp. 1-148) e disegno (pp. 172-285) appaiono opportunamente separati. Nella prima parte i saggi sono a firma di Stella Rudolph (*La giovinezza*, pp. 1-32), di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò con brani di Stella Rudolph (*Le grandi pale e i grandi affreschi*, pp. 59-87; *Madonne e Sacre Famiglie*, pp. 88-103), di Stella Rudolph con aggiornamenti di Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (*Maratti figurista per pittori di nature morte e paesaggi*, pp. 104-124; *Carlo Maratti «primo dipintore d'Arcadia»*, pp. 125-148), di Stella Rudolph e Simonetta Prosperi Valenti Rodinò (*Carlo Maratti ritrattista*, pp. 32-58; *Fortuna critica*, pp. 149-171). Il rapporto di Maratti con il disegno, come detto, spetta integralmente all'autrice italiana, che accompagna il lettore tra le suggestioni che l'artista ha tratto studiando l'antico, da statue note come l'*Ercole Farnese* (Napoli, MANN) a teste meno comuni come l'*Afroditte Caetani* (Roma, Fondazione Caetani), nonché predecessori illustri come Michelangelo e Raffaello, Annibale Carracci, Guido Reni, Giovanni Lanfranco e soprattutto Domenichino. Interessante appare il modo in cui Maratti guarda con curiosità verso la scultura, come per esempio lo studio conservato a Madrid tratto dal *Monumento del cardinale Garzia Mellini* di Alessandro Algardi in Santa Maria del Popolo, illustrato nel saggio (tomo I, p. 180). Eccellente disegnatore quando usa la sanguigna con i rialzi in gesso, così come quando adopera la penna a inchiostro, o la matita nera, Maratti è capace di mutare stile e di raggiungere esiti «di grande forza emotiva», come sottolinea la studiosa prendendo in esame la produzione grafica riconducibile alla seconda metà del sesto decennio del Seicento. Le carte tinte in pasta lo aiutano nel conferire contrasto alle tracce dei suoi strumenti per disegnare, e dai fogli chiari si passa a quelli di colore blu, riprodotti con grande attenzione profusa dall'editore Bozzi in fase di stampa, dato che a queste opere sono spesso offerti anche i campi delle piene pagine, assai apprezzabili, e che rendono il volume uno strumento di lavoro e di confronto impareggiabile per studiosi, collezionisti e appassionati. L'autrice, in questa sua nuova prova critica, nella seconda parte del primo tomo mette a frutto la *connoisseurship* sull'opera grafica marattesca, della quale ha già offerto prova concentrandosi sul fondo della Kunstakademie di Düsseldorf, analizzato in una monografia pubblicata anch'essa nel 2024 (Michael Imhof Verlag). I fogli si svelano prima a lei, e poi di conseguenza al lettore, attraverso una lettura delle solu-

zioni tecniche e compositive maturata con l'osservazione diretta, che dalla singola carta si estende a una lettura più ampia, mai scontata, dell'attività e della carriera del pittore marchigiano. Pur non dimenticando gli apporti critici di quanti hanno studiato Maratti, e sono molti, la lettura appare piacevole e ricca di spunti per coloro i quali si troveranno inevitabilmente a dover incappare nei fogli dell'artista, in cui confluiscono numerose sollecitazioni, capaci di sintetizzare forse più che nella pittura quelle istanze naturaliste e classiciste che li rendono senza tempo.

Il secondo tomo è un volume forse oggettivamente troppo corposo, benché la perfetta rilegatura consenta di sfogliarne le pagine senza difficoltà. Oggigiorno nell'editoria le imponenti dimensioni sono percepite come un neo, benché in questo caso specifico costituiscano la complessità e la vastità del catalogo di Carlo Maratti. A mio avviso qui si esprime al meglio la sapienza della Ugo Bozzi Editore, in quanto, con l'espandersi del progetto, non ha ridotto lo spazio dei campi fotografici, mantenendo con chiarezza il susseguirsi dei numeri del catalogo e la sua complessa struttura, che vede ai capi d'opera affiancarsi le repliche autografe e gli studi grafici preparatori. Tutto questo ripaga della fatica iniziale nell'addentrarsi nella produzione marattesca, e, prendendo dimestichezza con le schede, si apprezza la scelta compiuta dall'editore e da Simonetta Prosperi Valenti Rodinò di fondere il mondo pittorico dell'artista con l'universo di quello grafico. Perché in fondo sono compenetranti. L'autrice ha compiuto un lavoro molto complesso, che, come annunciato all'inizio, ha provocato recensioni discordanti. Da un lato per Francesca Baldassarri («Storia dell'Arte», vol. I, 161, 2024, pp. 184-186) l'opera si configura come un omaggio al pittore marchigiano, evidenziando il felice dialogo tra le due autrici e portando il volume a costituire uno strumento di riferimento per gli studiosi. Per Alessandro Agresti (*Finalmente una monografia per Maratti...*, in «Il Giornale dell'Arte», novembre 2024; *Alcuni nodi non sciolti...*, in «About Art online», 1 dicembre 2024) i due tomi sono da considerare «un traguardo ambizioso e imprescindibile per la storiografia dell'arte barocca», ma al contempo lo studioso, anche lui conoscitore di Maratti e della schiatta dei suoi allievi attivi nel Settecento, rileva fraintendimenti o incongruenze attribuite in alcuni numeri del catalogo, prontamente rettificati. Questo non inficia la validità della ricerca, che in questo caso ha avuto una gestazione non comune e si è confrontata con una produzione nella quale l'intervento di più mani costituisce un nodo critico che porta inevitabilmente a dover riconsiderare il problema dell'autografia. A questo punto è essenziale ricordare come già Carlo Ludovico Ragghianti nel 1958, in *Arte greca e romana. Problemi di estetica di poetica e di forma*

(«Critica d'Arte», 29) affermava, introducendo il lettore alla sua ricerca: «Se lo scopo del critico è quello di penetrare più a fondo possibile nella realtà totale dell'opera d'arte, e l'opera d'arte si impone col suo carattere di un fare della personalità, il problema che sorge [...] è quello di conoscere anche la vita, il pensiero, la mente, il comportamento, la cultura dell'artista, oltre alla sua 'tecnica', e più in particolare le sue convinzioni estetiche e critiche, la sua 'poetica'». Ed è forse questo il *vulnus* con il quale bisogna convivere quando sono presi in esame artisti che hanno avuto un rapporto così intimamente radicato con gli allievi, nutriti giorno dopo giorno con l'esempio del maestro attraverso l'esercizio accademico e il lavoro nello studio, che ha livellato l'autonomia della personalità, attenuando il confine tra l'opera autografa, la replica con intervento del maestro e la copia eseguita dal seguace per volontà del maestro. Per queste ragioni propongo una riflessione a latere su alcuni numeri del catalogo che, a mio avviso, fanno emergere tale problema. Rudolph ha ritenuto autografa l'*Orazione nell'orto* di Augsburg (tomo II, cat. 37), dopo la sua morte opportunamente ricondotta a Luigi Garzi da Agresti (*Carlo Maratti (1625-1713): eredità ed evoluzioni del classicismo romano*, Roma 2022); il mantenere attendibili gli ottocenteschi riferimenti autoriali al maestro non sembra sufficiente a contrastare le incongruenze nelle anatomie dei putti, dalle gambette dissodate e molli, e nelle mani in preghiera del Cristo malamente e rozza-mente intrecciate. La studiosa americana appare ancora convinta nel ritenere autografo il *Ritratto della miniaturista Giovanna Garzoni* di Ascoli Piceno (tomo II, cat. 94), attribuzione anch'essa non sufficientemente provata dalla lettura stilistica, in quanto diverso appare il *ductus* nel condurre la materia pittorica sulla tela, secondo Francesco Petrucci riferibile piuttosto a Mattia da Farnese. In assenza di documenti comprovanti, la prudenza sarebbe stata la via critica migliore da percorrere. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, nel difficile compito di revisionare le schede sinteticamente abbozzate dalla Rudolph, include il *Ritratto del cardinal Giacomo Rospigliosi* di Palazzo Pallavicini Rospigliosi (tomo II, cat. 141), di cui non si trova menzione negli inventari della casata, e che a una buona stesura nella veste oppone un volto dalle espressioni irrigidite, poco compatibili con la capacità di Maratti nell'indagare fisionomie e caratteri; ne sono prova il *Ritratto di Giovan Pietro Bellori* di Alessandra Di Castro (tomo II, cat. 111), uno dei vertici massimi della ritrattistica barocca, e il *Ritratto di Gaspare Marcaccioni* di collezione privata (cui si aggiunge una replica autografa nelle collezioni dei principi del Liechtenstein, rispettivamente tomo II, catt. 112 a-b), eletto dall'autrice a immagine di copertina dei volumi. Forse un cauto riferimento alla bottega poteva essere pre-

cisato, così come per il *Ritratto del cardinale Alderano Cybo* della collezione Koelliker di Milano (tomo II, cat. 156b), che Rudolph riteneva un'ottima replica di bottega, e che Simonetta Prosperi Valenti Rodinò inserisce tra gli autografi alla luce di un recente intervento di pulitura che ne avrebbe migliorato la percezione, benché evidenti rimangano le rigidità delle forme. Forse non è d'aiuto la riproduzione in bianco e nero del *Ritratto del marchese Filippo Corsini* conservato a Firenze. La scheda non fa emergere chiaramente l'interpretazione dell'incongruenza tra l'iscrizione che riporta l'anno 1688 e la datazione al 1695 circa della tela, così come i motivi a sostegno dell'autografia, che era stata argomentata da Francesco Petrucci in favore di Passeri. Da queste segnalazioni emergono la duttilità dell'argomento affrontato e la difficile operazione da compiere nel delineare l'organicità del *corpus* marattesco, che hanno costituito inevitabilmente un freno per lo svolgersi del lavoro di Stella Rudolph, e un rebus da sciogliere per Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, la quale, forte della conoscenza dei disegni, ha potuto portare a compimento i due tomi, che ogni studioso, collezionista e biblioteca che si rispetti dovrebbero avere, in quanto costituiscono la più importante testimonianza lasciata dalle due autrici ai lettori in questa corsa alla conoscenza dell'arte barocca in tutte le sue varianti e interpretazioni, con la consapevolezza che da esso nasceranno altre ricerche e opportunità di dialogo.

[a.a.]

Cristina Galassi, *L'occhio del conoscitore. Le ricognizioni di Cavalcaselle e le opere della Galleria Nazionale dell'Umbria nel Taccuino XI della Biblioteca Marciana*, Aguaplano, Perugia 2023, pp. 488, € 50,00.

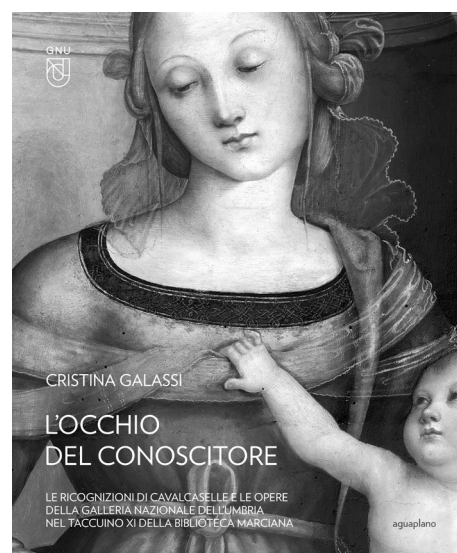
Un dettaglio della *Madonna col Bambino della Pala di san Girolamo* di Giovan Battista Caporali e il disegno a inchiostro della medesima opera fitto di appunti raccolgono il lettore rispettivamente in prima e quarta di copertina, comunicando immediatamente l'essenza del volume di Cristina Galassi: documentare le opere della Galleria Nazionale dell'Umbria attraverso lo sguardo profondo del conoscitore ottocentesco Giovanni Battista Cavalcaselle. Sfolgiando il testo emerge anche un altro elemento, ossia un apparato fotografico riprodotto ad altissima risoluzione, che consente di apprezzare sia le opere pittoriche, sia i fogli del taccuino dello studioso. A partire dalla fondamentale monografia di Donata Levi (1988), Cavalcaselle è al centro delle attenzioni degli studiosi, che, dalle pagine dei suoi taccuini conservati alla Biblioteca Marciana di Venezia, hanno attinto informazioni importanti, in quanto il conoscitore nativo di Legnago in provincia di Verona non lesinava in attente osservazioni della superficie pittorica, e nel segnalare

impressioni stilistiche. Sui suoi appunti dedicati all'Umbria erano già intervenute Bianca Maria Fratellini per Spoleto e Foligno (*Gli studi preparatori del Cavalcaselle e del Crowe sulla pittura spoletina*, in «Spoletium», 32, 1987, pp. 50-74; *Osservazioni su disegni ed appunti di viaggio di G.B. Cavalcaselle durante le sue visite a Foligno*, in «Bollettino storico della città di Foligno», 13, 1989, pp. 29-54), la stessa Galassi su Gubbio e i suoi dintorni e per la sua visita al Collegio del Cambio di Perugia (*G.B. Cavalcaselle e Gubbio: note in margine a un taccuino di appunti*, in «Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», 92, 1995, pp. 195-216; *Le perlustrazioni umbre di Giovanni Battista Cavalcaselle e la scuola regionale di pittura: in visita al Collegio del Cambio*, in *Giovanni Battista Cavalcaselle 1819-2019: una visione europea della storia dell'arte*, a cura di Valerio Terraroli, Treviso 2019, pp. 168-197), e Chiara Cruciani per Spello, Trevi e Montefalco (*Il punto di vista di Cavalcaselle affacciato alla ringhiera dell'Umbria. Osservazioni su disegni e appunti di viaggio montefalchesi*, in «Studi di storia dell'arte», 31, 2020, pp. 231-252; *Giovanni Battista Cavalcaselle in visita al santuario della Madonna delle Lacrime di Trevi. Osservazioni su disegni e appunti di viaggio, in Storie dell'arte. Studi in onore di Francesco Federico Mancini*, a cura di Fabio Marcelli, Perugia 2020, vol. II, pp. 323-333). In questo panorama di studi sollecitato dai contributi di altre voci incentrate su Cavalcaselle, tra i quali voglio ricordare gli interventi di Giovanni Mazzaferro (*Lo sguardo condiviso. Il viaggio di Giovan Battista Cavalcaselle e Charles Eastlake nel Centro Italia (settembre 1858)*, in «Studi di Memofonte», 29, 2022, pp. 25-69; *Il giovane Cavalcaselle: "il più curioso, il più intrepido, il più appassionato di tutti gli affamati di pittura"*, Firenze 2023), mancava una lettura sistematica di quelle opere conservate a Perugia, città che celava nelle maglie della sua storia episodi particolarmente significativi per la salvaguardia del patrimonio artistico.

Cristina Galassi, nella premessa intitolata *La formazione delle pinacoteche comunali dell'Umbria postunitaria tra dispersione e connoisseurship* (pp. 7-19), immerge subito il lettore nella grave emergenza conservativa scaturita dalle prime emanazioni legislative del Regno d'Italia appena costituito. La soppressione degli enti religiosi, che riguardarono l'Umbria, le Marche e le province napoletane tra il 1860 e il 1861, per poi estendersi al resto della nazione nel 1866, portò a innescare immediate (e durature) dinamiche di vendita dei beni da tempo in stato di abbandono, seppur desiderati da mercanti locali e internazionali, mentre già Giovanni Morelli, all'epoca deputato alla Camera, aveva sollevato il problema del ruolo delle opere d'arte per costruire l'identità dell'Italia. È merito dell'autrice aver ricostruito le premesse legislative di quanto avvenne in quegli anni e aver fornito una lettura

approfondita dei provvedimenti, che nel loro susseguirsi determinarono la necessità della salvaguardia del patrimonio «vanto e gloria della Nazione», come affermava all'epoca lo stesso Morelli. Al contempo, a questo argomento-pilastro se ne affiancano altri, tra i quali la centralità che hanno avuto l'Umbria e le Marche nel costruire un terreno di prova per Giovanni Battista Cavalcaselle, che nel 1863 inviò una memoria a Carlo Matteucci, ministro della Pubblica Istruzione, nella quale, con accenni di patriottismo, definì l'arte come emanazione del sentimento nazionale, da cui il titolo del paragrafo (pp. 19-22). Come emerge dal paragrafo successivo, intitolato *Una Galleria veramente Nazionale a Perugia* (pp. 22-31), il pioniere della conservazione aveva già intuito la centralità di Perugia rispetto a Urbino per creare una Galleria che raccogliesse le opere del territorio, che stentavano a trovare una collocazione adeguata. La sede della Galleria comunale, dopo la legge della Consulta degli Stati Romani del 28 maggio 1810, era l'Accademia di Belle Arti nel primo piano dell'ex monastero olivetano di Montemorcino Nuovo, sede dell'Università dal 1813, dove i dipinti furono collocati nel 1862, all'interno della chiesa settecentesca. Le opere furono viste da Cavalcaselle, durante un suo viaggio in regione nel 1858-1859, stipate in magazzini, mentre più approfondite indagini e sopralluoghi furono compiuti a Perugia e nei dintorni tra il 1861 e il 1862; i soggiorni lo misero a contatto con un territorio ricco di emergenze artistiche, che consentiva di ricostruire una narrazione fluida ed evolutiva dell'arte umbra, con lo scopo di comprendere anche, e non soltanto, Raffaello e il progredire della scuola di Gubbio e di quella di Fabriano, nonché l'avvicinarsi della scuola senese e della *lectio* fiorentina.

Cavalcaselle all'epoca era impegnato nella stesura della *New History of Painting in Italy* insieme con Joseph Archer Crowe (la pubblicazione uscì nel 1864), e il suo soggiorno in Umbria tra il 1860 e il 1861 è annotato con cura nel taccuino, strumento insostituibile per tramandare la memoria e la conoscenza della pittura attentamente studiata in quel frangente, e per informare Crowe, che si trovava a Londra. Emerge chiaramente, per quegli anni, la necessità sempre più cogente dell'inventariazione e della catalogazione, in quella che Cristina Galassi definisce felicemente «anagrafe dei beni culturali», che fu affidata a Morelli e a Cavalcaselle, facendo sempre più sorgere e definire l'idea di creare un luogo espositivo accentratore e al contempo legato al territorio. La studiosa, nel paragrafo intitolato *Giovanni Battista Cavalcaselle in Umbria* (pp. 31-37), richiama all'attenzione del lettore il coinvolgimento del conoscitore nell'edizione critica delle *Vite* di Vasari, impegno in quegli anni coincidente con la *New History of Painting in Italy*, e come i suoi taccuini di viaggio



riflettano questi interessi editoriali. Dando conto della storiografia precedente su Cavalcaselle, oltre ai fondamentali studi di Donata Levi, Cristina Galassi non manca di ricordare l'opinione critica di Carlo Ludovico Ragghianti, che, definendolo «grande genio analfabeta», gli riconosceva la capacità di rendere coerente l'attività creatrice con criteri storiografici ed estetici «di più comune accettazione, fondandosi sul progresso o perfezionamento graduale dell'arte, il rinascimento, l'imitazione naturale, la teoria degli affetti o sentimenti espressi nelle figure, i canoni essenziali come composizione, bellezza oggettiva, verosimiglianza» (*Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze 1948, pp. 24-25).

Progressivamente il lettore è accompagnato nel contenuto del *Taccuino XI* conservato nella Biblioteca Marciana di Venezia (pp. 37-55), analizzato nella seconda parte del volume (pp. 57-190), dove Cristina Galassi offre un commento carta per carta, appunto per appunto, delle opere oggi conservate nella Galleria Nazionale dell'Umbria, che trovarono sede a partire dal 1878 nel Palazzo dei Priori. Cavalcaselle vide le opere spesso nei luoghi di origine, e il suo sguardo e le sue intuizioni sono indagate con acribia critica, che denota la profonda conoscenza che la studiosa possiede dell'arte umbra, e più in generale del centro Italia. Si tratta di un lavoro di revisione storico-critica davvero imponente, in quanto sono passati in rassegna più di settanta tra politici, pale e singole tavole, sulle quali Cavalcaselle offre annotazioni interessanti, che riguardano la lettura tecnico-formale come anche lo stile, che Galassi rilegge e contestualizza con una metodologia salda, frutto di una lunga e sensibile attività scientifica e accademica, che le consente di penetrare a fondo le questioni. Si segnalano, per la loro complessità, le analisi compiute sulla *Pala di san Girolamo* di Giovanni Battista Caporali (pp. 57-62), alla quale Cavalcaselle dedica due disegni, uno d'insieme e uno della Madonna con il

Bambino, sull'*Adorazione dei Magi* e la *Trasfigurazione* del Perugino (pp. 82-87), sulla *Pala della Sapienza Nuova* di Benozzo Gozzoli e sul *Polittico di sant'Antonio* di Piero della Francesca (pp. 140-145).

Il conoscitore veneto si muove su un terreno critico già puntellato da intellettuali come Carl Friedrich von Rumohr, che aveva studiato tra i primi la scuola umbra, ispirando gli scritti di Alexis-François Rio, il quale teorizzò la nascita della scuola mistica portatrice di esemplari valori religiosi, che raggiunse il suo apice nell'opera dal carattere devozionale di Pietro Perugino. Costoro, assieme a eruditi umbri come Luigi Bonfatti, Serafino Tordelli, Adamo Rossi e Mariano Guardabassi, costituiscono una base di nozioni importante per Cavalcaselle, il quale è determinato a offrire letture autoriali così analitiche da consentirgli anche di riconoscere l'apparentamento di tavole conservate in sedi diverse.

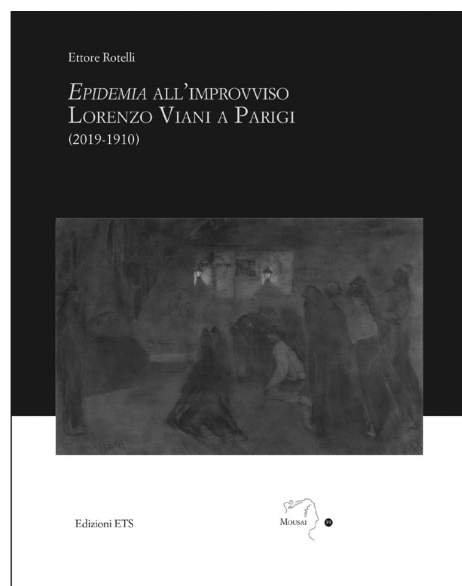
Va dato infine merito all'editore Raffaele Marciano di aver elaborato un'intelligente quanto innovativa resa grafica, con l'inserimento di numeri nelle pagine riprodotte del taccuino, che trovano il loro corrispettivo negli appunti personali di Cavalcaselle trascritti da Chiara Cruciani, posti a fronte (pp. 193-421), offrendo una straordinaria galleria fotografica con dettagli riprodotti ad altissima risoluzione grazie a una campagna di acquisizione digitale delle immagini condotta dalla Galleria Nazionale dell'Umbria. Questo nuovo modo di affrontare lo studio dei taccuini costituisce una sfida editoriale raccolta e vinta, che ha reso leggibile in maniera inequivocabile il pensiero di Cavalcaselle, che si esprime in due lingue: il disegno e la parola. Cavalcaselle abbozza gli schizzi delle opere che osserva, e, quando serve, ritorna sui dettagli per annotare le prime impressioni, per l'elaborazione delle quali le conoscenze pregresse su altri artisti sono per lui di grande aiuto per esprimere idee nate sul momento. I suoi disegni, ricorda l'autrice, «denotano capacità grafiche e di sintesi non comuni e un approccio all'opera che avviene su tre livelli di lettura: una visione d'insieme o parziale, particolarmente funzionale allo studio degli affreschi ma anche delle tavole, a cui unisce sia uno studio dettagliato dell'opera e del sistema decorativo, sia la capacità di riassumere schematicamente le composizioni, rivelando una penetrazione delle forme e una sensibilità comparativa» senza precedenti. Le opere dell'Umbria suscitano in lui molteplici impressioni, che Cristina Galassi coglie e riordina, riportando l'attenzione per la prima volta sul taccuino, spesso rimasto di difficile interpretazione, per mettere in rilievo l'importanza delle raccolte della Galleria Nazionale dell'Umbria, creando un modello editoriale imprescindibile per quanti vorranno affrontare lo studio degli appunti di Cavalcaselle.

[a.a.]

Ettore Rotelli, *Epidemia all'improvviso. Lorenzo Viani a Parigi (2019-1910)*, ETS, Pisa 2023, pp. 74, € 18,00.

Nel giugno del 2019, all'asta Finarte di Milano è presentato un quadro di Lorenzo Viani dal titolo *Epidemia (Studio)*, datato 1907-1909 e accompagnato da una nota di sala che lo indica esposto al Salon d'Automne del 1909. È questo «l'evento» dal quale ha origine il saggio di Ettore Rotelli, uscito nel 2023. E siccome nessuno può dimenticare che l'arco di tempo compreso fra le due date è stato drammaticamente attraversato dalla pandemia di COVID-19 che ha reso tutti più sensibili a flagelli che si credevano relegati per sempre in epoche passate, ecco il motivo di un titolo come *Epidemia all'improvviso*. Che nella sua ambiguità, accentuata dall'inversione cronologica 2019-1910, se contiene da un lato la sorpresa per l'irruzione feconda e imprevedibile del passato nel presente attraverso il ritrovamento di un'opera, dall'altro sembra adombrare un moderno memento circa il tragico persistere della fragilità nella condizione umana.

Lo scritto rielabora e porta a compimento un percorso d'interesse per l'artista che in Rotelli, già professore di Storia delle istituzioni sociali e politiche a Trento e a Bologna, con una brillante carriera universitaria e politica, viene da lontano: inizia con un agile volumetto dedicato al carteggio fra Viani e Mussolini (E. Rotelli, *La forma della giovinezza: Lorenzo Viani e il Duce; lettere*, Archinto, Milano 1996), e va precisandosi in seguito in direzione di una ricostruzione sempre più attenta dei soggiorni parigini dell'artista, la cui cronologia, nonostante il primo importantissimo lavoro di sistemazione critico-documentaria compiuto da Ida Cardellini Signorini con la monografia del 1978, è rimasta affidata a documenti sparsi non sempre letti in modo filologicamente rigoroso.



Anche in questa occasione, che ha per protagonista un'opera presentata a Parigi, lo studioso ritiene dunque necessario fare il punto sulla contabilità delle date e sulla durata effettiva dei soggiorni attraverso una puntuale disamina della fortuna critica del tema.

Rotelli riprende con forza la messa in discussione, già da lui espressa in scritti precedenti, di due elementi solitamente adottati in favore di un arrivo di Viani nella capitale francese agli inizi del 1908. Il primo riguarda la retrospettiva *Cent tableaux de Vincent Van Gogh*, apertasi proprio in gennaio alla Galleria Bernheim-Jeune: che l'artista ne possedesse il catalogo e l'avesse annotato non è per lo studioso prova sufficiente a garantirne la presenza fisica sul suolo francese. Il secondo fa riferimento al biglietto postale di Moses Levy del 10 febbraio indirizzato a La Ruche, nel quale egli informa l'amico sulla decisione presa di non recarsi a Parigi. Levy però si trova a Tunisi e potrebbe non essere informato sugli effettivi spostamenti di Viani, che, pur avendo pianificato in anticipo di prendere alloggio a La Ruche, non vi avrebbe messo effettivamente piede prima del novembre del 1908. Vi sono poi altri indizi, conosciuti ma non giustamente valutati, vuoi nelle conseguenze vuoi nel significato, che vengono inesorabilmente a opporsi all'ipotesi di arrivo in gennaio. Se proviamo a elencarli per chiarezza in ordine cronologico, il primo a offrirsi allo scrutinio è la dedica autografa fatta su un disegno pubblicato nel 2001 dal titolo *Il cavaliere del lavoro*, donato da Viani al pittore Antonio Discovolo e che porta la «scomoda» data del 6 marzo 1908. Anche la questione dello sciopero agrario del parmense scoppiato nell'aprile-maggio dello stesso anno, che vede la presenza di Viani accanto al sindacalista Alceste De Ambris e a Leo Cervasio (*alias* Filippo Corridoni) durante i disordini non può essere ignorata. «La sera di quel memorabile maggio che congiunge a me, per sempre, Filippo Corridoni, cenammo nell'Oltretorrente», avrebbe ricordato l'artista nel 1935, che sempre in quel fatidico 1908 si sarebbe impegnato insieme con Plinio Nomellini nell'accoglienza e nell'ospitalità fatte a Viareggio ai figli degli scioperanti. Una vicenda e una figura, quella di Alceste De Ambris, segretario della Camera del Lavoro e direttore de «L'Internazionale», sindacalista rivoluzionario di complessa natura dannunziana e non anarchico, come superficialmente e troppo spesso considerato, che Rotelli delinea e approfondisce anche in vista del fondamentale ruolo svolto nella pubblicazione dell'album antimilitarista *Alla gloria della guerra!*, illustrato da Viani e fulcro del successivo soggiorno parigino dell'artista, fra il dicembre del 1911 e i primi di gennaio del 1912.

Nel ricco mosaico di elementi ostativi pazientemente composti dall'autore, acquista

importanza nuova anche la rilettura della lettera scritta a Viani dalla pittrice russa Jeanne Gromeka. Non vi è data, ma l'accento che la donna fa a una mostra a Faenza, qui identificata con la I Mostra biennale romagnola d'Arte per il terzo centenario della nascita di Evangelista Torricelli, inaugurata il 15 agosto e in cui Viani espone due opere, rende improvvisamente plausibile non soltanto una datazione all'estate del 1908, ma chiarisce meglio anche il testo nel quale ella si ripromette di vendere qualche disegno dell'artista non appena sarà rientrata a Mosca il 20 settembre, e intanto gli raccomanda di approfittare dell'esposizione (di Faenza) per mettere da parte senza spenderli i soldi per Parigi. Se a ciò si aggiunge l'annuncio, comparso sul foglio «Versilia nuova» del 13 settembre 1908, della prossima partenza di Viani per la capitale francese, «ove si tratterà per molto tempo», già segnalato da Marcello Ciccuto nel 1997, l'intera questione sembra assumere contorni più chiari.

L'attenzione posta alla ricostruzione del primo importante periodo parigino di Viani che dunque per Rotelli è da posticiparsi alla metà di ottobre del 1908, prolungandosi fino al 30 giugno 1909, non è che il prologo per preparare il terreno all'improvviso irrompere sulla scena del quadro finora mai visto, *Epidemia*, o – come vedremo – *L'épidémie*, le vicende della sua realizzazione e la conseguente esposizione al Salon d'Automne del 1910. Anche in questo caso si rendono necessarie, secondo la ricostruzione dell'autore, varie rettifiche. A partire dalla confutazione dell'ipotesi di Ida Cardellini Signorini, che, a conoscenza della partecipazione di Viani al Salon del 1909 con due opere dal titolo *Triptyque des hommes taciturnes* e *Les Misérables*, identificava la prima con il grande quadro *Epidemia*, esposto a Milano nella mostra del novembre del 1915 al Palazzo delle Aste e poi acquistato per la Galleria del Castello Sforzesco, mentre indicava come bozzetti preparatori due chine di identico soggetto, l'una in collezione privata a Ravenna, l'altra apparsa all'interno di un libretto pubblicato nel 1908. Le prove che Rotelli usa per costruire la sua tesi sono le cronache, finora ignorate, uscite sul quotidiano romano «La Tribuna», a firma dell'inviato a Parigi Carlo Sarti, che anche l'artista conobbe e con il quale fu in rapporto di amicizia. Ebbene, nel pezzo del 26 maggio 1909 si legge che «questo giovane di grandissimo talento», «consigliato un anno fa di venire a Parigi», dopo la scarsa attenzione suscitata «dai suoi studi luminosi, fatti sulla spiaggia di Viareggio», «rimase stordito e sgomentato»; si mise allora a eseguire «una serie interminabile di schizzi di mendicanti, di oziosi, di alcolizzati, di donne perdute, di degenerati»; infine «s'accinse a fare il quadro», «un trittico che intitolò *I Vagabondi*, che spedì a Venezia e che da Venezia gli fu subito rimbalzato a Parigi». Viani stesso su

«L'Ardita» del 15 settembre 1919 avrebbe ricordato la disparità di trattamento ricevuta in Italia e in Francia: il trittico da lui dipinto a Parigi e rifiutato alla Biennale, una volta esposto al Salon parigino, gli aveva addirittura fruttato la nomina a «sociétaire». Che cos'era accaduto? L'opera dipinta a Parigi, inviata alla Biennale tramite il fratello Mariano e la cognata Jole Passaglia, e qui rifiutata, era tornata a Parigi, dove Viani, lasciandola in custodia a Carlo Sarti al momento di partire per l'Italia, l'aveva inviata tramite quest'ultimo al Salon, dove aveva riscosso un successo tale da fruttargli la nomina. Come sottolinea Rotelli, la cronaca di Sarti del maggio 1909 «è anche un riassunto sostanzialmente fedele dei mesi di Viani a Parigi (con Bruxelles a Natale)». Andato «per trionfare», come pensavano in genere gli artisti italiani; in esposizione appena a dicembre nelle Galeries George Petit (3 dicembre 1908) con opere portate con sé da Viareggio e grazie ai buoni uffici del cartellonista ormai affermato Leonetto Cappiello, cui Plinio Nomellini lo aveva sollecitato a rivolgersi; senza successo di vendite, sicché gli confessa il «buco nell'acqua»; ancora fiducioso di essere ammesso alla VIII Biennale veneziana, sebbene avvertito per tempo dallo stesso Nomellini sulla nuova situazione sfavorevole; rivoltò, intanto, «alla pratica d'arte che perfettamente conosce, il disegno dei personaggi ai margini della società, i tipi di Parigi», proprio su di loro incentra il quadro rifiutato alla Biennale. La disavventura veneziana era stata ampiamente ripagata dal successo parigino. Il 27 ottobre, in un nuovo articolo, accostandolo, fra gli altri, a Boccioni, Sarti menzionava Viani fra i giovani «che più si fanno discutere» per aver dipinto «coi suoi *Uomini taciturni* e coi suoi *Miserabili*», «ciò che più l'ha colpito durante i suoi vagabondaggi nei centri in cui regna la miseria».

Se queste precisazioni non bastassero per escludere l'identificazione fra *Epidemia* e il *Triptyque des hommes taciturnes*, la prova definitiva al riguardo può essere rintracciata nel *Dictionnaire du Salon d'Automne. Répertoire des exposants et liste des œuvres présentées 1903-1945* (a cura di P. Sanchez, 3 voll., L'Echelle du Jacob, Dijon), utilissimo repertorio uscito nel 2006 e rimasto tuttavia sconosciuto agli studi vianeschi. In esso si trova citata non soltanto la partecipazione di Viani ai Salon dei quali la critica era già a conoscenza – 1909 e 1911 –, ma anche quella, passata sempre sotto silenzio, del Salon del 1910, dove Viani avrebbe esposto un quadro dal titolo *L'épidémie*. Scartando l'ipotesi che l'artista abbia presentato uno stesso soggetto in due differenti edizioni del Salon, cade così anche l'ultimo barlume di possibilità d'identificare l'*Epidemia* milanese con l'opera presentata al Salon del 1909. Nel frattempo, a un secolo esatto di distanza, nel 2009, appariva sul mercato *Triptyque des hommes taciturnes*, proveniente

da una collezione privata pistoiese e posto in vendita a Forte dei Marmi con il titolo indicativo di *Uomini sulla panchina* e la data 1907-1909. Nonostante la presenza sul retro di una serie di indizi, fra i quali la firma di Jole Passaglia, l'etichetta della Dogana italiana e il cartellino della Biennale, l'opera non è riconosciuta.

Arriviamo così all'apparizione dell'inedita *Epidemia*. La prima domanda da porsi è quale rapporto essa abbia da un lato con i bozzetti già pubblicati da Cardellini Signorini, ai quali Rotelli aggiunge l'olio su cartone *In trincea* (oggi nella Galleria civica d'arte moderna Paolo e Adele Giannoni di Novara), che reca incollato sul retro un biglietto autografo nel quale Viani lo indica come primo schizzo per l'*Epidemia* che si trova a Milano, dall'altro proprio con il grande quadro di identico soggetto ma di maggiori dimensioni presente nella personale aperta il 30 ottobre 1915 al Palazzo delle Aste e riprodotto in catalogo con l'esplicita didascalia: «Per questo quadro esposto al Salon d'Automne di Parigi, ed altri disegni il pittore fu nominato socio onorario del Salon stesso».

Ciò che tiene insieme tutti questi lavori è la medesima ambientazione, più o meno ravvicinata, nella viareggina piazza della Concezione, dove, fra il canale Burlamacca e la torre Matilde, si trovava l'edificio delle carceri (oggi distrutto), che aveva in facciata gli affreschi del Volto Santo e dell'Immacolata Concezione. Si tratta di un luogo all'artista estremamente caro, e del quale in prima persona si sarebbe preso cura segnalando su «Versilia» la sconnessione di alcuni manifesti pubblicitari affissi sotto le sacre immagini, plaudendo poi all'intervento del Comune a seguito della loro opportuna rimozione.

Nel catalogo della personale milanese compare anche una *Prima impressione del quadro «L'Epidemia»*; Rotelli ipotizza che si tratti proprio del quadro emerso nell'asta Finarte, piuttosto che il *Bozzetto Epidemia*, china e tempera su carta pubblicato da Cardellini Signorini, ma al tempo della mostra già probabilmente posseduto dalla Collezione Rasponi di Ravenna, territorio non a caso contiguo a quello di Faenza, dove l'artista aveva esposto nell'estate del 1908.

Viene a soccorrere l'ipotesi dello studioso il restauro nel frattempo eseguito sulla tela, dal quale emergono due tracce importanti, l'una documentaria, l'altra stilistica. Rimuovendo una vecchia rintelatura è emersa sul retro la scritta *L'épidémie*: non ci sarebbe stato motivo di usare la lingua francese se non per una mostra imminente nella quale esporre l'opera; allo stesso modo, in guisa di omaggio, i tre colori della bandiera francese affiorano sullo scafo di una delle barche ormeggiate: particolare, questo, non presente nel quadro milanese.

Rotelli non si nasconde la necessità di un confronto, da attuarsi attraverso una visio-

ne contestuale, fra le due 'epidemie'; cosa che finora non è stata possibile, lasciando di fatto il problema aperto. Oggi nei depositi del Museo del Novecento, *Epidemia*, il cui cattivo stato di conservazione era già stato segnalato da Ida Cardellini Signorini, non è stata quasi mai vista. Più di uno studioso si è tuttavia espresso, nel corso degli studi, circa una datazione non anteriore al 1913, il che avrebbe come conseguenza un'incompatibilità con la presenza al Salon d'Automne, pur dichiarata dalla didascalia. Si innesta a questo punto l'ulteriore questione della mostra milanese e del relativo catalogo, la cui impaginazione – dove *Epidemia* figura come ultima opera con il numero 624 – sembra frutto di un riassetto compiuto «nel corso del perfezionamento della cessione del lotto maggiore, fulcro della intera operazione», tesa, dopo la sala personale alla Secessione romana del 1914, a valorizzare definitivamente Viani su un piano nazionale, non soltanto da un punto di vista artistico, ma anche con un occhio al versante dell'opportunità politica. Sembra essere anche quest'ultima a contare, infatti, nonostante un sindaco socialista dunque non interventista come Emilio Caldara, ma con l'Italia da cinque mesi in guerra, nella decisione di effettuare la grande esposizione di un artista che oltre a non aver mai nascosto la propria viva simpatia «per quelli dell'Internazionale di Parma», fra i quali Alceste De Ambris e Filippo Corridoni, si proclamava ora convinto interventista. Non a caso fra gli organizzatori era Franco Ciarlantini.

Ultimo elemento a essere considerato da Rotelli è quello della composizione: la comparsa de *L'épidémie* vale a stabilire un legame sottile ma tenace non soltanto con la sorella milanese, già maggiore di misure fino a raggiungere l'identità di formato con *Peste a Lucca* e *Benedizione dei morti del mare*, ma chiama in causa in particolare *Il Volto Santo*, con il quale tutte le 'epidemie' condividono l'ambientazione.

La tela appena riscoperta viene a inserirsi così nella famiglia di lavori – «liturgie marine» le aveva chiamate Ragghianti, pur escludendo *L'Epidemia* milanese – che ruotano intorno all'amato tema dell'omaggio a un territorio e al suo popolo, permettendoci al tempo stesso di entrare nel laboratorio espressivo dell'artista. Accostando fra loro queste diverse opere è possibile rendersi conto infatti fino a che punto costruzione e composizione siano in grado di generare immagini collegate, ma anche distinte, i cui significati vanno cioè separandosi e nella separazione precisandosi. Così il tema del contagio, chiaramente presente ne *L'épidémie* appena riemessa, in *Epidemia* del Museo del Novecento e in *Peste a Lucca* sembra ritrarsi ne *Il Volto Santo*, la cui composizione, pur condividendo la medesima ambientazione delle prime due, si trasforma in assembramento tutto al femminile davanti al carcere, con al centro quel bambino mor-

to che, se per tutti a Viareggio era 'l'affogato', ricordo di una tragedia cittadina, diventa anche emblema, al pari dell'altro bambino morto in *Peste a Lucca*, «degli oppressi, dei diseredati, dei fuorusciti, degli esclusi», degli indifesi. L'improvviso emergere de *L'épidémie* rimette in moto questo insieme di immagini e di ragionamenti; come ogni vera scoperta suscita e apre ulteriori interrogativi.

[s.r.]

Luigi Cavadini, *Astrattismo storico comasco*, Nomos, Busto Arsizio (VA) 2024, pp. 164, € 19,90.

La recente monografia pubblicata da Luigi Cavadini si presenta come un agile ma curato volume che riassume e rilancia gli studi dedicati a uno dei fenomeni più interessanti dell'arte italiana tra le due guerre: la convergenza nella città di Como di figure professionali e idee tra le più moderne e aggiornate del tempo. Il libro, composto di circa 170 pagine, è organizzato in due parti: una prima, più consistente, dedicata alla discussione di questioni generali e teoriche; la seconda, più asciutta e schematica nell'impianto, riservata alle «note biografiche» dei sei artisti discussi in questa sede, e cioè, in ordine alfabetico, Carla Badiali, Aldo Galli, Alvaro Molteni, Carla Prina, Mario Radice e Manlio Rho. Come ben osserva Francesco Tedeschi nella sua introduzione al volume, «lo studio elaborato da Luigi Cavadini» rappresenta «un tentativo di leggere complessivamente una situazione che è stata oggetto di diverse fasi di approfondimento storico-critico», attraverso «una completezza di informazioni relative agli artisti, agli episodi di cui sono stati protagonisti, alla storia delle opere che ne hanno segnato la vicenda espositiva. Nello stesso tempo esso costituisce una valida sintesi delle vicende che ne hanno accompagnato e seguito l'affermazione» (p. 7).

L'autore – che in passato ha licenziato i cataloghi generali di due degli artisti discussi, e cioè Aldo Galli (Cesarenani, 2003) e Carla Badiali (Silvana Editoriale, 2006) – deposita effettivamente in questo volume una mole importante di dati e informazioni, che colpiscono per sintesi, chiarezza e completezza. Nell'agile organizzazione dei capitoli sono infatti abilmente ricostruite le diverse fasi di sviluppo della 'situazione comasca', ma anche il dettaglio dei temi peculiari a tale contesto e la loro lettura critica, sia storica che coeva. In questo modo il soggetto di questo studio, e cioè l'arte di matrice astratta sviluppata nel territorio comasco a partire dagli anni Trenta, viene trattato e definito principalmente per differenza rispetto al resto dell'arte coeva e al suo contesto di produzione, che per vicinanza tra gli artisti che parteciparono a quest'avventura. Il cosiddetto gruppo Como non può infatti essere definito nei termini canonici



di un'avanguardia, ma piuttosto, seguendo le parole di Cavadini, come un «gruppo di individui che si incontrano», «non [...] un insieme di persone che operano in sinergia», ma piuttosto «un circolo di persone affini che prendono l'abitudine di ritrovarsi nello studio-laboratorio di Manlio Rho e Mario Radice e qui scambiarsi idee e progetti, discutere assieme le novità che arrivano [...] dalla Francia e in particolare da Parigi» (p. 17).

Stabiliti e chiariti dunque i modi e i motivi di studio degli artisti scelti sulla base di un contesto principalmente operativo, il volume di Cavadini si concentra in particolare sull'analisi dell'originalità della scelta astratta in una cornice geografica provinciale e di indole tradizionalista come quella di Como. Decidere di lavorare nel contesto dell'astrazione rappresentava poi un atto singolare e coraggioso anche sotto il profilo grammaticale e operativo, considerato il frangente cronologico in questione, nel quale gli apparati culturali e di potere del regime fascista tendevano a spingere, lentamente ma inesorabilmente, verso operazioni figurative di ritorno all'ordine. Per queste ragioni, il punto di partenza di questo volume è proprio il racconto del linguaggio, ancora figurativo, in cui sono impegnati gli artisti trattati tra la fine degli anni Venti e l'inizio del nuovo decennio. Nelle prime pagine di questo libro sono dunque descritti e analizzati i paesaggi e i ritratti di Radice, le nuove prove plastiche di Rho e pure i suoi ritratti, la collaborazione di Galli, sotto la guida di Oreste Broggi, alle decorazioni della nuova Stazione Centrale di Milano, inaugurata nel 1931, ma anche la commissione a Badiali di un pannello decorativo per il Circolo della vela di Como (1932) e le prime prove pittoriche piuttosto tradizionali di Prina, imputabili principalmente alla

sua formazione accademica. Nei capitoli successivi sono quindi delineati i tempi e la storia del cammino svolto da questi artisti per giungere, in modi e momenti diversi, all'astrazione. Questo linguaggio completamente distaccato dalla restituzione della realtà, come spiega bene Cavadini nel corso di tutto il suo lavoro, rappresentò un punto di arrivo definitivo per alcuni di questi protagonisti, mentre per altri costituì una semplice, ulteriore possibilità di espressione, non percepita come scelta di campo netta o come alternativa assoluta ad altre sperimentazioni figurative.

In queste pagine è poi di particolare interesse l'ipotesi, ben argomentata, di un'autonomia della scelta astratta comasca rispetto al contesto milanese della Galleria del Milione maggiore di quanto si sia per lo più storicamente ammesso, un'indipendenza e precocità ricondotta, da Cavadini, soprattutto al lavoro svolto da Carla Badiali nell'ambito di quel pannello decorativo, infine mai realizzato, che le era stato commissionato per il Circolo nautico di Como. In questa sperimentazione, documentata da tanti studi e bozzetti, era infatti rintracciabile il precoce percorso svolto dalla pittrice nella direzione di un'astrazione delle forme, che partiva proprio da una sintesi delle medesime tratte dal mondo reale.

Il cuore del volume è poi dedicato alla parte più nota di queste vicende, con la restituzione del rapporto e degli scambi degli artisti astratti con i principali architetti razionalisti presenti a Como, l'alleanza con i secondi Futuristi e con Filippo Tommaso Marinetti, l'intensa storia espositiva dei singoli e del 'gruppo' tra le due guerre. Questo racconto non costituisce però, come accade per molte altre pubblicazioni dedicate ai medesimi fenomeni, la conclusione di questo volume, poiché grande spazio è dedicato da Cavadini anche alla ricostruzione della fortuna storiografica ed espositiva italiana degli astrattisti comaschi negli anni subito successivi alla Seconda Guerra mondiale, con tutte le differenze dei singoli casi trattati. In aggiunta, molte pagine del libro sono riservate alla presenza di alcuni comaschi all'estero e in particolare di Rho e Radice, che rappresentano le figure che sicuramente riscossero maggior successo di critica e mercato nel secolo scorso. Attraverso un grande lavoro di spoglio di riviste, monografie e cataloghi di mostre, l'autore propone infatti la ricostruzione dei principali passaggi di questi artisti in esposizioni e pubblicazioni europee, realizzate dalla metà degli anni Quaranta in avanti, e questo rappresenta, secondo me, uno degli aspetti più originali e innovativi di questo testo.

Il volume, come anticipato, si conclude con una sezione costituita di sei capitoletti che ripercorrono ciascuno le principali vicende biografiche ed espositive dei singoli artisti studiati. Questi testi si caratterizzano per l'ottima completezza informativa, ma an-

che per i riferimenti precisi e sintetici alle mostre fondamentali per la conoscenza della figura in questione e per le indicazioni sui luoghi in cui trovare eventuali materiali documentativi d'archivio. È anche per la condivisione di questi riferimenti, coadiuvati da una ricca e completa bibliografia conclusiva, che questo libro di Luigi Cavadini rappresenta a oggi, secondo la mia opinione, la pubblicazione più utile e agevole con cui un lettore completamente digiuno può approcciare il fenomeno dell'astrattismo storico comasco. Allo stesso tempo, tra le pagine di questo volume possono trovare interessanti spunti e precisazioni anche gli studiosi più esperti del periodo e di questo particolare fenomeno artistico.

[g.g.]

Female Cultural Production in Modern Italy: Literature, Art and Intellectual History, edited by Sharon Hecker, Catherine Ramsey-Portolano, Palgrave Macmillan, Cham 2023, pp. 468, € 140,98.

Co-curato da Sharon Hecker, storica dell'arte con una lunga esperienza nella coordinazione collaborativa di volumi a più mani, e Catherine Ramsey-Portolano, professoressa di letteratura e studi italiani alla American University di Roma, il volume in inglese intitolato *Female Cultural Production in Modern Italy: Literature, Art and Intellectual History* raccoglie ventisei contributi di autori esperti in discipline e aspetti variegati della cultura moderna in Italia. Come chiariscono le due curatrici nel testo introduttivo, il libro propone uno spettro di argomenti che spazia dalla cultura visiva e materiale alla letteratura e al cinema, includendo temi che connettono vari ambiti in modo interdisciplinare. Lo scopo è l'indagine dei contributi culturali delle donne, definite in modo sfaccettato, alla modernità italiana dall'Unità nazionale a oggi.

Il volume si unisce a un'importante serie di pubblicazioni che, soprattutto nell'ultimo decennio, hanno riflettuto sulla storia di genere in Italia. Se rimane impossibile compilare una lista esaustiva dei contributi a un discorso ancora in crescita, vanno comunque nominati alcune/i studiose/i sia italiane/i sia internazionali che hanno animato il dibattito sulla produzione culturale, e soprattutto artistica, femminile e femminista nel nostro paese, come Michela Bassanelli, Maria Bremer, Cristina Casero, Lara Conte, Leslie Cozzi, Jacopo Galimberti, Giorgia Gastaldon, Francesca Gallo, Imma Forino, Laura Iamurri, Teresa Kittler, Raffaella Perna, Carla Subrizi, Francesco Ventrella, Giovanna Zapperi, e la lista continua. In un tale quadro d'insieme dinamico e ricco di prospettive specifiche, il volume di Hecker e Ramsey-Portolano si distingue per via della vasta cronologia, che abbraccia la seconda metà dell'Ottocento, il Novecento e i primi decenni del ventunesimo seco-

lo, invece di concentrarsi solamente sugli anni Settanta, in cui il femminismo italiano emerse con maggior forza teorica e politica. Inoltre, il taglio interdisciplinare permette di confrontare la storia letteraria e quella artistica, e di apprezzare anche percorsi come la storia dell'editoria, degli archivi, del film e dell'attivismo, che partecipano alla creazione di un *milieu* culturale in dialogo o in parallelo con le pratiche artistiche. Il libro non si riduce alla cementificazione di un canone di figure-chiave o alla riscoperta di storie dimenticate, ma rimane aperto negli approcci metodologici, comunicando la complessità e varietà delle esperienze, delle posizioni teoriche e delle scelte artistiche prese dalle donne che lavorano in Italia nel contesto di riferimento. Per quanto possano sembrare dispersive, una struttura così porosa e una panoramica così estesa permettono di apprezzare sfaccettature, differenze e comunanze attraverso il tempo e i settori. Le curatrici sottolineano alcune di queste linee di continuità nella loro introduzione al volume e tramite i raggruppamenti dei saggi in sezioni tematiche, che includono argomenti come il lavoro femminile, la *performance* come strategia comunicativa, la questione dell'autorità femminile e quella della collaborazione tra donne, la presenza delle donne straniere in Italia e la trama di scambi internazionali, e la sfida ai confini sia dell'identità femminile sia dell'italianità. Mancano introduzioni alle sezioni tematiche, che avrebbero aiutato, dato l'imponente numero dei capitoli, a inquadrare i casi-studio, cucendo insieme osservazioni e punti-chiave sottolineati da ciascun autore all'interno dei raggruppamenti tematici. La struttura del sommario rende comunque visibili importanti nodi nel dibattito sulla storia delle donne che sono trattati nelle sezioni. I lettori troveranno ulteriori risonanze scandagliando il libro alla ricerca di informazioni e tagli specifici, cogliendo per esempio la centralità del discorso sul corpo e la sessualità, la domesticità e lo sconfinamento della sfera privata e pubblica, e il ruolo della lingua nella subordinazione e liberazione delle donne. Linee future di indagine che potrebbero emergere dallo studio attento del libro includono la scelta delle donne di rimanere o meno in secondo piano rispetto a eventuali mariti artisti; l'adozione di pseudonimi, spesso maschili, per aggirare il rischio di penalizzazione dovuta al genere; il vocabolario della critica nella codificazione dell'arte femminile come elegante e decorativa ma spesso debole; e più vaste riflessioni storico-teoriche sull'impiego di materiali, tecniche, dimensioni e temi dell'arte femminile. Da un punto di vista metodologico, rimane aperta la questione dell'utilità di un approccio biografico, spesso usato dagli autori, alla storia dell'arte e della letteratura delle donne. In vari casi, una più approfondita analisi visiva permetterebbe di apprezzare più

lucidamente i contributi e i messaggi delle artiste trattate; l'inclusione di un maggior numero di immagini potrebbe supportare questo fine. Va riconosciuto comunque che l'alto costo delle riproduzioni delle opere, coperte solitamente dagli autori, costituisce un limite comprensibile.

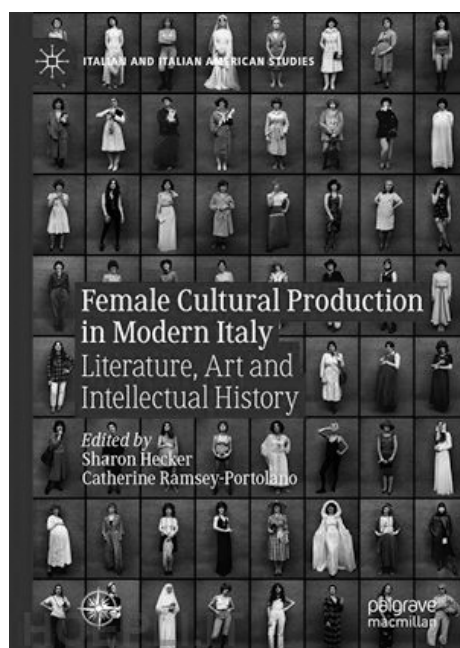
La prima sezione del volume è intitolata *Modeling Female Labor*: in inglese *labor* indica sia il travaglio materno, sia in generale la fatica e l'impegno necessari per produrre a livello manuale, intellettuale e artistico. Imperniandosi su questi vari livelli di significato, la sezione complica l'idea del lavoro femminile per estenderlo a campi tradizionalmente presentati come di dominio maschile come l'arte: seguendo le premesse teoriche definite da Luce Irigaray, i saggi mettono in discussione l'idea della mutua esclusione di maternità e pensiero.

La mancanza di riconoscimento sociale verso la qualità del lavoro femminile è, secondo Marianna Orsi, il cui capitolo apre la sezione, la ragione della scarsa rappresentazione delle donne scrittrici nei manuali scolastici e universitari italiani. Supportata da dati statistici e fonti qualitative, l'analisi stabilisce un punto di partenza necessario per l'intero volume. Orsi sostiene che la disegualianza nella rappresentazione di scrittrici e scrittori inclusi nei manuali scolastici rifletta pregiudizi generali, e va a causare la mancanza di modelli di riferimento femminili tra gli studenti, finendo per perpetuare la marginalizzazione delle voci delle donne.

Il capitolo successivo, a firma di Jennifer Griffiths, guarda all'intersezione tra lavoro creativo e maternità per le artiste donne vicine al Futurismo, come Mina Loy, Marisa Mori e Benedetta. La concezione della maternità come una forza invece che una debolezza, secondo Griffiths, contesta la divisione del lavoro, produttivo per gli uomini e riproduttivo per le donne, che ha accompagnato la mentalità occidentale per secoli. Contestualizzando la posizione delle Futuriste, Griffiths sottolinea come le donne del primo Novecento non avessero facile accesso agli anticoncezionali e all'aborto, e perciò vedessero la maternità come una realtà della vita più che una scelta, decidendo comunque di evidenziarne la potenza.

Analizzando i romanzi di Elena Ferrante, il capitolo di Roberta Cauchi-Santoro riflette invece sulla separazione dalla madre. La studiosa utilizza la cornice filosofica di Irigaray e di Luisa Muraro, che vede lo sviluppo del linguaggio come distacco dal lavoro, produttivo per gli uomini e riproduttivo per le donne, che ha accompagnato la mentalità occidentale per secoli. Contestualizzando la posizione delle Futuriste, Griffiths sottolinea come le donne del primo Novecento non avessero facile accesso agli anticoncezionali e all'aborto, e perciò vedessero la maternità come una realtà della vita più che una scelta, decidendo comunque di evidenziarne la potenza.

Infine Maurizia Boscagli traccia un quadro politico e teorico del rapporto con il lavoro e con la famiglia all'interno dell'attivismo



femminista degli anni Settanta. L'autrice si concentra sulle posizioni autonomiste di chi lottava per il riconoscimento economico del lavoro domestico, affettivo e sessuale compiuto dalle donne. Tramite il rifiuto di compiere questo lavoro gratuitamente, le donne potevano reclamare il valore sociale e persino creativo.

Nella seconda sezione, incentrata sulla *performance* come strategia, le curatrici includono anche la *performance* e l'azione del fare storia dell'arte. Nel capitolo ben argomentato di Cecilia Canziani e Francesco Ventrella, la scelta di Anna Banti di usare il romanzo storico come metodo di indagine storico-artistica è interpretata come una tattica per reclamare la voce personale dell'autrice come strumento di studio. Con *Artemisia* (1947), Banti riesce a esplorare argomenti allora considerati tabù e a incanalare l'attenzione verso artiste rimaste invisibili o considerate ingenui da critici e storici maschi. Il suo lavoro letterario, che Banti stessa non definiva come femminista, combatteva comunque battaglie simili a quelle portate avanti in decenni successivi dalle femministe, che ne furono infatti influenzate.

Intesa consapevolmente come *performance* è la pratica di Tomaso Binga, pseudonimo per Bianca Pucciarelli Menna, il cui lavoro degli anni Settanta è analizzato da Caterina Caputo. La storica dell'arte discute una varietà di opere anche meno note dell'artista, contestualizzandole in base alla storia politica e sociale italiana contemporanea. Caputo fa riferimento, per esempio, a una serie di sculture in polistirolo su cui Binga applicava ritagli di riviste, poesie, testi e disegni per mettere in questione ruoli tradizionali, soggettività e ideologia in una società dei consumi che riduceva la donna a oggetto.

L'indagine sugli stereotipi dei ruoli femminili era portata avanti nello stesso decennio da Marcella Campagnano, un'artista che

faceva parte del collettivo femminista di via Cherubini a Milano. Secondo l'indagine stringente e coerente di Daniela Hahn, Campagnano trasformava lo spazio domestico in uno studio fotografico in cui, prima da sola e poi con le compagne, impersonava vari ruoli femminili quotidiani. Usando la fotografia come mezzo per registrare questo creativo gioco di ruoli, Campagnano riconosceva, investigava e scuoteva le limitazioni dell'immagine femminile in base alle definizioni patriarcali. Il suo metodo la mette in relazione, non necessariamente voluta al momento, con il lavoro della fotografa americana Cindy Sherman.

Già negli anni Sessanta, la condizione difficile delle donne italiane era stata messa a fuoco dalla fotografa e regista Cecilia Mangini nel documentario *Essere donne*, analizzato dal capitolo di Lucia Re. Commissionato dal Partito comunista italiano, ma sviluppato in quasi totale indipendenza da Mangini, il documentario racconta con empatia e supporto le molteplici storie del lavoro femminile in Italia. Liberandosi dei toni castigatori che condannavano il lavoro extradomestico delle donne sia durante sia dopo il fascismo, sia dalla destra sia dalla sinistra, Mangini riprende temi disincantati di vita e sfruttamento femminile affrontati dal giornale «Noi Donne», anticipando questioni poi sviluppate dal movimento femminista. Re introduce la discussione del documentario posizionando la regista come *insider*, per poi riflettere sulla difficile gestione del tempo per le donne lavoratrici sia al Nord sia al Sud, nel settore industriale e in quello agricolo.

L'autonomia di pensiero, l'autorità e l'autorialità delle donne sono affrontate nella sezione successiva del libro. Ombretta Frau racconta dell'epistolario di Jolanda, ovvero Maria Majocchi Plattis, autrice per la rivista «Cordelia», per sviscerare i suoi rapporti di mentoraggio, osservando come il genere e a volte le implicazioni romantiche ne abbiano complicato le vicende professionali. Nel caso di Jolanda, l'autonomia e la dignità letteraria comunque rivendicano sempre la priorità. Caso complesso è quello di Alda Merini, il cui lavoro è discusso da Alessia Zinnari. Per Merini, fare poesia è un veicolo per esprimere un'identità frammentata e messa alla prova dalla salute mentale. Nonostante la sua produttività e profondità, Merini non ricevette attenzione critica e di pubblico; purtroppo non è neanche chiaro se fosse compensata propriamente quando scriveva dai margini degli ospedali psichiatrici, dove trascorse molto tempo negli anni Ottanta e Novanta. Zinnari ricostruisce il percorso interiore e biografico di Merini tramite l'analisi della sua produzione poetica e di documenti del suo archivio. La studiosa evidenzia le relazioni con amici ed editori, i rapporti economici e i pregiudizi sociali che connotarono l'esperienza della scrittrice fino ai primi anni Novanta.

Il problema dell'autorità femminile si interseca con quello dell'autorappresentazione nel capitolo firmato da Giorgia Gastaldon. La storica dell'arte esamina una serie di ritratti fotografici delle artiste Carla Accardi e Giosetta Fioroni, entrambe attive a Roma negli anni Sessanta e Settanta. Nonostante le marcate differenze sia nella ricerca sia nelle posizioni ideologiche, entrambe posano per fotografie che le identificano come artiste professioniste. Gastaldon osserva che la presenza della tela, di pennelli e colori, di opere in corso, e nel caso di Fioroni di una modella, echeggiano la tipologia del ritratto d'artista, specialmente uomo. Citazioni di ritratti fotografici specifici, come quelli di Jackson Pollock o Alberto Burri, posizionano le artiste in relazione ad altri maestri contemporanei, dando autorevolezza alla loro persona. Eppure Gastaldon nota come i gesti controllati delle artiste siano in contrasto con la veemenza del movimento dei pittori, rispondendo ai canoni comportamentali di genere dell'epoca. Nonostante il volersi affermare come professioniste, Accardi e Fioroni scelsero di ritrarsi aderendo a un'immagine femminile composta e pertanto socialmente accettabile.

L'autorappresentazione diventa invece una forma di investigazione della propria soggettività di donna per Ketty La Rocca, il cui lavoro è analizzato da Dalila Colucci. L'autrice inquadra la poetica e la pratica di La Rocca nel contesto dei dibattiti contemporanei sulla differenza femminile e la codificazione del linguaggio verbale, e sulla centralità del corpo per l'espressione individuale. L'analisi di molteplici opere di La Rocca create con mezzi sperimentali e intermedi supporta l'interpretazione di Colucci, che vede l'esplorazione di spazi creativi interstiziali come una strategia per reinventarsi e scoprirsi dinamicamente, senza conformarsi. Questa continua spinta di ricerca della propria essenza e identità tramite l'autorappresentazione distanzia le fotografie di La Rocca dai ritratti fotografici professionali di Accardi e Fioroni analizzati da Gastaldon. Se l'autonomia e l'identità soggettiva sono state al centro delle ricerche di alcune artiste e letterate, per altre il lavoro collettivo costituiva un'opportunità per contrastare modalità operative patriarcali incentrate sull'ego e sulla competitività. La pratica e il valore della collaborazione erano pertanto fondamentali per vari collettivi femministi, inclusi gruppi che si concentravano su tattiche di intervento creativo. La quarta sezione del volume presenta dunque riflessioni su collaborazioni, reti sociali e professionali, e sistemi di supporto.

Il quattordicesimo capitolo, scritto da Maria Teresa Ferrara, tratta dei gruppi artistici femminili nel Sud Italia e a Napoli in particolare. Nati dall'unione di donne non soltanto artiste, ma anche filosofe e storiche dell'arte, collettivi come il Gruppo XX e il Gruppo Donne/Immagine/Creatività si

rivolgevano principalmente a un pubblico non specializzato e spesso oppresso per motivi di genere, classe e disparità regionali. Le loro operazioni di arte pubblica e comunitaria coinvolgevano contadine, casalinghe, lavoratrici domestiche e donne di periferia. Gli interventi si svolgevano in quartieri lontani da gallerie e musei, usando comunque tecniche performative e creative per facilitare reinvenzioni simboliche, liberazione psicologica e coordinazione sociale tra donne. Nonostante il supporto della Modern Art Agency e la partecipazione alla Biennale di Venezia, questi gruppi rimasero isolati e poco discussi nella stampa specializzata, dimostrando la coerenza con gli scopi dei collettivi stessi, ma anche provocandone la scomparsa dalla storia dell'arte ufficiale.

Prendere distanza dalla storia dell'arte e dalla critica furono passi ritenuti necessari per una figura cardine come quella di Carla Lonzi, che se ne scostò per concentrarsi su una ricerca del sé come donna, segnando l'inizio della pratica femminista con il rifiuto dell'attività professionale precedente. Nel quindicesimo capitolo Carla Subrizi studia proprio il rapporto con il lavoro nell'esperienza di Lonzi, notando come l'attività editoriale degli *Scritti di Rivolta Femminile* fosse allo stesso tempo una ricerca di autonomia economica e di pensiero e un veicolo relazionale per condividere le riflessioni nate in seno a Rivolta Femminile. La limitata remunerazione per il contributo teorico delle donne era sentita comunque da Lonzi come un problema sia personale sia sistematico. Tramite frequenti citazioni degli scritti dell'autrice, Subrizi presenta le sfumature, talvolta contraddittorie, del suo pensiero.

Se l'editoria femminista poteva aiutare a comunicare le idee sviluppate in seno a gruppi e collettivi, la creazione di archivi femministi era, come sostiene Rosa De Lorenzo nel sedicesimo capitolo, un modo per tenere traccia del passato come punto di partenza per il futuro. Gli anni Ottanta sono spesso visti come un periodo di declino per il femminismo italiano, ma per De Lorenzo si trattò piuttosto di una fase di transizione da una politica di attivismo di protesta a una di trasmissione della conoscenza. Oggi le ricerche sulla storia di genere, come quelle presenti in questo libro, dipendono dalla disponibilità di archivi, biblioteche e strumenti di catalogazione come quelli discussi da De Lorenzo. In mancanza di una tradizione radicata di studi di genere nelle università italiane, in parte per via di scelte separatiste, la presenza di archivi specializzati è di importanza vitale per la rinascita dell'interesse sul femminismo che anima il panorama presente della ricerca.

La ricostruzione della storia femminile italiana ruota intorno a due definizioni: che cosa è chi rientra nel concetto di 'italiano' e nella categoria di 'donna'. Giustamente le

curatrici, Hecker e Ramsey-Portolano, arricchiscono il panorama del libro evitando definizioni di identità rigide, e dedicando le ultime tre sezioni alle donne internazionali che hanno sviluppato una carriera artistica in Italia, agli scambi culturali, all'esperienza di donne italiane di etnie diverse, e al contributo di donne trans alla cultura di genere.

In apertura della quarta parte, Gloria Bell traccia il percorso romano della scultrice indigena (Mississauga Ojibwe) e afroamericana Edmonia Lewis, che abitò a Roma dal 1865 al 1900. Nella città eterna Lewis trovò ispirazione sia nella statuaria classica sia nella pratica della fede cattolica. La sua presenza era legata a un circolo di scultrici americane che producevano opere per il pubblico del *Grand Tour*. Dunque Lewis rimaneva parte di una rete internazionale, ma a Roma era più libera di sviluppare la sua arte senza subire le pressioni razziali che aveva esperito negli Stati Uniti prima e durante la Guerra Civile, e che, se fosse rimasta, avrebbe continuato a sentire nel periodo Jim Crow, quando una serie di manovre legislative istituì la segregazione dei neri dopo la fine della schiavitù. Bell cerca di analizzare il lavoro di Lewis senza limitarsi a considerazioni biografiche, per discuterne invece le opere, come *Hiawatha's Marriage* (1874), in cui soggetti di storia nativa-americana sono rappresentati in stile neoclassico, o il *Busto di Cristo* (1872), che, secondo l'autrice, è influenzato dalla pittura nazarena e comunica un senso di serenità spirituale. Le dimensioni delle opere in marmo di Lewis rimangono piccole, perché l'artista teneva a scolpire interamente da sola (diversamente da molti scultori neoclassici maschi), onde evitare l'accusa indirizzata regolarmente alle donne di non essere vere professioniste.

Nel capitolo diciottesimo, Rosalind McKeever mostra come ancora negli anni Venti e Trenta le donne artiste, internazionali e non, fossero criticate per il loro dilettantismo o per la minore padronanza tecnica rispetto ai colleghi. McKeever guarda in particolare ai casi di Jessie Boswell e Daphne Maugham, che, per quanto di generazioni diverse, fecero entrambe parte della scuola di Casorati. Molto interessanti le osservazioni sul vocabolario della critica contemporanea nella ricezione delle pitture di queste artiste, che, nonostante la partecipazione a mostre iconiche e la presenza in collezioni pubbliche e private, erano spesso definite amatoriali, derivate e diligenti, ma raramente eccezionali, al punto che le artiste stesse abbandonarono la pittura o interiorizzarono l'idea di una propria irrilevanza.

Simile terminologia fu adottata da critici che scrivevano del lavoro di artiste immigrate dalla Russia. Per esempio le pitture cubo-futuriste di Aleksandra Exter furono definite decorative, gioiose, ma anche pit-

toresche, forse a indicare una presunta esoticità. Secondo Anna Vyazemtseva, autrice del capitolo diciannovesimo, la presenza in Italia di comunità di intellettuali e artisti provenienti dalla Russia risale alla fine del Settecento. I motivi del trasferimento variano a seconda del momento storico, inizialmente legati a desideri di studio e al *Grand Tour*, e successivamente alla reazione alla Rivoluzione. Spesso le donne che emigravano erano ebrei e di alta classe. In alcuni casi sfuggivano alle condizioni politiche dei Soviet, altre volte invece erano portatrici di influenti idee socialiste o anarchiche in Italia. Vyazemtseva presenta un quadro intricato non tanto delle opere, quanto delle relazioni sociali e della percezione culturale delle donne russe, viste come colte ed emancipate, soprattutto in confronto alle cattoliche borghesi nei circoli romani durante il periodo fascista.

La possibilità di una maggiore emancipazione per le donne internazionali in Italia, sia nei confronti dell'esperienza vissuta nel Paese d'origine, sia rispetto alle donne italiane, si presenta come un elemento ricorrente per molte artiste discusse nel volume, inclusa la scultrice di origine statunitense Beverly Pepper. Ne parla Barbara Tiberi, sottolineando come, in confronto a molte italiane, Pepper affrontasse opere di scala monumentale da esporre in spazi pubblici, create con materiali pesanti e industriali, a volte in collaborazione con operai in fabbriche come la Italsider. Invece di rivisitare mezzi tradizionalmente associati alla creatività femminile o di esplorare strumenti come la fotografia, il video e la *performance*, che non si legavano ancora fortemente allo stereotipo storico del genio maschile, Pepper praticò una scultura modernista e site-specific, che la poneva accanto ad artisti uomini come Henry Moore e Lucio Fontana, con cui era in dialogo. Pepper partecipava in modo indipendente a un sistema dell'arte pubblica marcatamente maschile, rimanendo invece all'esterno delle reti e del discorso femministi italiani.

Facendo un passo indietro in termini di cronologia e temi, il ventunesimo capitolo torna a parlare della presenza in Italia di un'artista della Lettonia, allora provincia russa: Edita Walterowna Zur Muehlen, poi Broglio. Ne racconta la storia Emanuele Greco, che accompagna il lettore in una panoramica biografico-critica dell'artista, soffermandosi sulla relazione tra la pittrice e il marito Mario. Greco indaga sulla collaborazione tra i coniugi sia a progetti editoriali come la nota rivista «Valori Plastici», sia a lavori pittorici che per decenni furono attribuiti solamente a Mario. Osservazioni già emerse in altri capitoli, come la scelta delle artiste di dare priorità alla visibilità professionale del marito, o recensioni critiche che usano termini riduttivi per descrivere il lavoro delle donne, appaiono di nuovo nel caso di Edita Broglio.

L'esperienza come 'moglie di un artista' è condivisa da molte delle figure discusse nel volume, inclusa Gabriella Drudi, critica d'arte e traduttrice, sposata con il pittore e professore romano Toti Scialoja. Secondo quanto afferma Maria De Vivo nel capitolo ventiduesimo, la vicinanza a Scialoja offrì a Drudi una prossimità al processo creativo e alla materialità della pittura, che lei fu capace di evocare nella sua scrittura. Eppure Drudi rimase consapevolmente in secondo piano rispetto a Scialoja, una decisione che generò poi rimpianti per le rinunce fatte. Nonostante ciò, il contributo di Drudi alla conoscenza dell'Espressionismo astratto americano in Italia rimane inconfutabile, così come il suo interesse verso forme di traduzione linguistica e culturale, che lei vedeva come uno sforzo, mai perfettamente compiuto, per avvicinare sfere diverse.

Il lavoro della critica, della traduzione e della storia dell'arte implica un equilibrio delicato tra l'adesione all'opera e l'interpretazione, com'è sottolineato nella conversazione tra le due curatrici del volume e le storiche dell'arte tedesche Oona Lochner e Isabel Mehl nel ventitreesimo capitolo. Ragionando sulla produzione di una traduzione in tedesco di vari scritti di Carla Lonzi, curata da Giovanna Zapperi con postfazione di Lochner e Mehl, queste ultime hanno espresso l'importanza di mantenere vivo il pensiero di Lonzi tramite un continuo dialogo e una relazione fluida con le sue idee, in modo da prendersi cura e rispettare fino in fondo il suo approccio vitale, personale e generativo alla critica e alla teoria femminista.

Uno dei limiti più notevoli dei femminismi italiani degli anni Settanta è stato quello di rimanere spesso poco aperti alle necessità intersezionali delle persone LGBTQA+, così come di donne non bianche. Il volume di Hecker e Ramsey-Portolano cerca di reinserire alcune di queste voci nella storia delle donne italiane, un passo che sarebbe importante sviluppare ulteriormente in studi successivi. L'ultima sezione del libro, intitolata *Questioning Boundaries*, è dedicata a prospettive contemporanee che complicano il panorama delle esperienze femminili in Italia.

Nel capitolo dedicato all'attivista e scrittrice trans Porpora Marcasciano, Clorinda Donato valuta l'impatto e l'apprezzamento internazionale del suo impegno, il cui successo si basa, secondo l'autrice, sull'intreccio della sfera personale e politica, sulla codificazione di nuove terminologie per descrivere una varietà di identità e di vissuti non messi a fuoco dalla rigidità binaria di maschile/femminile, e sulle politiche della visibilità. Quest'ultimo punto è messo a fuoco anche dalla scrittrice e regista Laila Petrone in una conversazione con Hecker e Ramsey-Portolano nel capitolo venticinquesimo. Nata da madre dominicana, l'attrice Iris Peynardo, e padre italiano, Petrone è cre-

sciuta tra Italia, Santo Domingo e Stati Uniti. La sua identità interraziale e interculturale l'ha spinta a usare la telecamera come strumento di espressione creativa e di ricerca proprio per dare visibilità a donne con esperienze non lontane dalle sue. Per esempio, nella serie-documentario *Mothers and Daughters* Petrone accende i riflettori su donne latinoamericane in Italia e sulle loro figlie. Rappresentare sullo schermo la diversità aiuta non soltanto a creare modelli e a combattere la percezione di isolamento per la comunità latinoamericana, ma anche a espandere la definizione di 'italianità'.

Il volume si chiude con l'intervista di Ramsey-Portolano e Hecker ad Amal Bouchareb, scrittrice algerina e curatrice della rivista letteraria araba, pubblicata in Italia, «Arabeschi». Secondo Bouchareb, il femminismo contemporaneo in Italia è riduttivo nei confronti della cultura araba, che troppo facilmente associa con la guerra e l'oppressione femminile, da smantellare con la militanza e la protesta. «Arabeschi» propone invece testi su temi come l'armonia, l'amore e la bellezza, che Bouchareb ritiene centrali per l'Islam. Gli argomenti sono trattati da prospettive sia maschili sia femminili, sia da autori italiani esperti di letteratura araba sia da autori madrelingua. Con il suo progetto Bouchareb intende liberarsi dalle aspettative ideologiche, che percepisce come imposte dalle donne occidentali, per riappropriarsi di una linea narrativa che sente come più autentica e serena.

Nell'arco dell'intero volume, *Female Cultural Production in Modern Italy* offre un panorama estremamente ramificato delle identità e delle posizioni critiche, filosofiche ed estetiche delle donne in Italia dall'Unità a oggi. Questo progetto ambizioso fa spazio a una miriade di casi-studio, incapsulando non soltanto una varietà di esperienze, ma anche il sofisticato dibattito attuale sull'apporto femminile alla cultura italiana. Il libro costituisce una risorsa che, nel suo insieme e nei saggi individuali, offre spunti essenziali agli studiosi e agli amatori dell'arte, della letteratura e della cultura contemporanee.

[s.b.]

Editoria e storici dell'arte nell'Italia del secondo dopoguerra, a cura di Paolo Soddu e Franca Varallo, Viella, Roma 2023, pp. 481, € 38,00.

Il volume raccoglie i contributi del convegno che si è tenuto *online* il 14 e il 15 giugno 2021, grazie alla collaborazione tra il Dipartimento di Studi storici dell'Università di Torino e la Fondazione Luigi Einaudi. Si tratta di una corposa miscellanea che fa il punto della situazione riguardo a un argomento che negli ultimi anni ha convogliato molti interessi e raggiunto obiettivi importanti, tanto nel puntualizzare il ruolo avuto da alcuni tra i maggiori studiosi, quanto nel portare alla luce il lavoro delle case editrici

nella gestazione dei progetti. I pregi della raccolta si rilevano innanzitutto nella riflessione di apertura dei curatori, Paolo Soddu e Franca Varallo, che precisano quanto gli orientamenti del convegno fossero rivolti a inserire le ricerche presentate nel quadro dell'editoria di cultura, e in particolare nell'ambito della saggistica storico-culturale, tralasciando invece l'ambito del libro d'arte. La struttura dell'opera è pertanto divisa in quattro parti: la prima di carattere generale; la seconda dedicata al complesso e affascinante rapporto tra istanze intellettuali e necessità divulgative; la terza alla volontà di dare una dimensione che fosse il più possibile ricettiva degli stimoli provenienti dall'estero oltre che aprire a temi affatto trascurati attraverso casi-studio; la quarta interamente dedicata a significative vicende che hanno interessato la casa editrice Einaudi.

L'iniziativa tenta dunque di ricondurre l'azione portata avanti da storici dell'arte, intellettuali e imprenditori di estrazione diversa, nell'ampio alveo dell'industria libraria, intesa come luogo di sviluppo in senso democratico di un Paese, che a partire dal 1945 non soltanto era stato ridotto in macerie dalla guerra, ma si trovava limitato da un ventennio in cui il regime fascista aveva lasciato nell'arretratezza culturale l'intera società. Tale caratteristica dell'editoria culturale italiana è ben evidenziata dal contributo di Anna Ferrando, dove si profila un panorama variegato di personalità e case editrici che già a partire dal biennio 1943-1945 si dimostrano particolarmente intraprendenti, grazie a iniziative come quelle di Achille Rosa e Ferdinando Ballo a Milano, cui si possono aggiungere le Edizioni U di Dino Gentili, Aldo Garosci e Carlo Ludovico Ragghianti a Firenze. Le case editrici nei primi due decenni repubblicani sono il luogo dove gli intellettuali riescono ad avere maggiore spazio e possono incidere con maggiore efficacia sul rinnovamento della società italiana: molto opportunamente Ferrando ricorda la posizione di Ernesto Ferrero in merito al ruolo giocato dall'editoria nel dotare l'università di strumenti validi per il suo sviluppo (p. 42). Non è quindi un caso che fin dai primi saggi il volume abbia per oggetto la figura di Giulio Einaudi, di cui si deve anche ricordare come determinante per la formazione culturale del Paese la stampa dei *Quaderni dal carcere* di Gramsci: un vero punto di svolta rispetto all'egemonia culturale di Benedetto Croce. Il caso delle scelte fatte in Einaudi tra gli anni Quaranta e Cinquanta, delineato nel saggio di Grippa, conferma quanto gli studi finora hanno già messo in evidenza riguardo ai profondi attriti sorti tra esponenti del Partito comunista e quelli reduci dallo scioglimento del Partito d'Azione nel 1946 a proposito di scelte editoriali. La pubblicazione per la casa editrice torinese della *Storia della Francia moderna* di Garosci, ricordata da



Grippa come opera avversa dagli esponenti marxisti in seno a Einaudi (pp. 75-76), fa il paio con quanto gli studi hanno da tempo rilevato circa il trattamento che poco più tardi dovette subire il volume *Storia dei fuoriusciti*, pubblicato dopo una lunga controversia tra l'autore e la Laterza nel 1953, sempre per questioni relative allo schieramento politico di Garosci. Nella stessa sezione, il rapporto tra Licisco Magagnato e Neri Pozza tratteggiato da Giuliana Tomasella è dunque utile per definire meglio un periodo cruciale per i destini della cultura editoriale italiana, attraverso il tentativo di aprire una strada diversa rispetto a quella intrapresa dai maggiori protagonisti dell'editoria dell'epoca. Si capisce bene come alla delusione delle elezioni del 1948 e del 1953 i reduci dell'azionismo cercassero tuttavia di far sopravvivere il loro messaggio sotto l'egida del magistero di Croce e slegato da quello dei partiti di massa. Si trattò però di un tentativo perdente, dato che l'esperimento della *Biblioteca di cultura* ricordato da Tomasella e messo in piedi da Pozza e Ragghianti fu di breve durata e con frizioni tra le varie componenti, continuamente intente a mediare tra le istanze culturali sostenute dallo storico dell'arte e le necessità di gestione dell'impresa che preoccupavano l'editore vicentino. La fatica nella gestione dei progetti è tuttavia caratteristica comune di molti interventi presentati nel volume. A tal proposito, Maurizio Ghelardi mostra quanto sia stata difficoltosa e parziale la conoscenza in Italia dell'opera di Aby Warburg, pubblicata grazie all'interessamento di Delio Cantimori soltanto nel 1966 nella miscellanea edita da Sansoni. Nella raccolta l'impegno gravoso del lavoro editoriale è quindi visto dal punto di vista di studiosi e intellettuali intenti a considerare la storia dell'arte da punti di vista rinnovati o a proporre metodi e modelli di ricerca

non ancora battuti in Italia. In particolare sono poste al vaglio le attività di Antonio Del Guercio, Filiberto Menna, Leonardo Sciascia ed Enrico Castelnuevo. Da questi nomi si comprende bene quanto i risultati cui il volume è giunto vogliano dare uno spaccato assai ampio e variegato della situazione editoriale tra gli anni Sessanta e Settanta. Se il contributo di Alexander Auf der Heyde sull'attività di Del Guercio riconosce nella tradizione del realismo rappresentata da Guttuso un elemento in cui è possibile trovare il punto d'incontro con gli allievi di Longhi d'orientamento marxista (in particolare con Giovanni Previtali), dall'altra parte Stefania Zuliani illustra l'impegno di Filiberto Menna, che nella creazione di riviste e collane tenne sempre ben presente l'interesse per il moderno sotto il segno del magistero di Argan. Interessante è anche l'apertura di Giuseppe Cipolla sulle riviste promosse da Leonardo Sciascia all'interno dei suoi interessi per la critica d'arte, che ormai da qualche tempo sono sondati dagli studi. Tra i nomi di rilievo che questo contributo richiama, affiora quello di Ragghianti. Come noto e ampiamente dimostrato nel volume, la sua azione in campo editoriale non si circoscrive alla citata esperienza con Neri Pozza: infatti anche l'indagine di Marco Testa sugli esordi di Enrico Castelnuevo quale collaboratore di Einaudi s'imbatte inevitabilmente nella personalità dello storico dell'arte lucchese, tanto diverso dall'allievo di Longhi nell'approccio alla divulgazione della storia dell'arte. La figura di Ragghianti emerge come quella di un intellettuale vulcanico nella progettazione di molte imprese, sia di carattere divulgativo sia di taglio più specialistico, il cui lavoro tuttavia in più di un'occasione ha subito interruzioni, lungaggini o non è riuscito ad arrivare alla stampa. La terza parte della raccolta si apre con il caso presentato da Annamaria Ducci riguardo alla gestazione de *L'arte in Italia*. È ben dimostrato quanto Ragghianti fosse interessato alla divulgazione della storia dell'arte alla luce della lezione di Riegl e soprattutto di Schlosser, figure da lui costantemente prese a riferimento; tuttavia riuscì soltanto tardivamente a farne pubblicare rispettivamente *L'arte tardoromana* e *L'arte del Medioevo* per i tipi di Einaudi. Il rapporto con l'editore torinese fu sempre assai tormentato, non soltanto per i lavori citati (celebre è il caso dell'opera di Riegl nella collana *Saggi*, che nel 1953 fu anticipata da quella a cura di Sergio Bettini per Sansoni), ma per il deciso rifiuto da parte di Ragghianti di avallare la traduzione degli studi di Hauser e Antal. Tale posizione è ben descritta tanto da Jennifer Cooke che da Emanuele Pellegrini, che rimarcano quanto in questa situazione a pesare fosse l'elemento politico delle scelte operate da Einaudi, cui si aggiungeva una distanza metodologica impossibile da colmare con quegli autori. L'importanza dell'editore torinese per la

diffusione dei principali studi nazionali e stranieri è al centro degli altri contributi: infatti anche nella disamina di Claudio Gamba sui rapporti tra Argan e Alberto Mondadori la presenza di Einaudi aleggia in varie circostanze, e in particolare a proposito della tardiva diffusione in Italia degli scritti di Panofsky. Tuttavia, se Argan non riuscì a rendere possibile la pubblicazione di lavori dello studioso tedesco, il saggio dimostra quanto la realizzazione della collana «La Cultura» per i tipi del Saggiatore sia stata occasione preziosa per conoscere testi come quelli di Bucarelli o Mumford (pp. 275-276), in seguito diventati classici della storiografia del secondo Novecento.

Quasi a comporre un dittico con questo contributo è l'intervento di Lucrezia Not, che nel confermare l'importanza di Argan per la conoscenza degli scritti di Panofsky, ha il merito di segnalare l'acutezza dell'azione di Enrico Castelnuovo, in particolare nel proporre invano a Einaudi *Gothic Architecture and Scholasticism* del 1951 (p. 333, nota 33), di certo uno dei saggi più significativi tra i lavori di storia della cultura dello studioso tedesco. Si capisce quindi che se da una parte è vero quanto opportunamente sottolineato dalla studiosa circa l'attualità del lavoro panofskyano nell'Italia degli anni Sessanta (p. 329), tuttavia è altrettanto certo che nell'ambito storico-artistico i lavori dello studioso tedesco, e più in generale della schiera di studiosi del Warburg Institute, con l'illustre eccezione di Gombrich, fecero fatica a essere apprezzati. È noto infatti che i lavori di Fritz Saxl e Frances Yates siano circolati in Italia grazie all'attivismo di Eugenio Garin. D'altra parte, anche il saggio di Previtali come introduzione agli *Studi di iconologia* mette in evidenza l'importanza dello studioso tedesco, soprattutto nel «ricercare la spiegazione unitaria delle varie manifestazioni di una data personalità calata in una specifica cultura». Il lavoro di Previtali è quindi indagato da Antonella Trotta per il libro sul Cinquecento in Meridione del 1978, mettendo in evidenza la visione complessa della storia dell'arte proposta dallo studioso, anche alla luce delle suggestioni provenienti dai migliori esempi di metodo antropologico (pp. 290-292), con cui egli venne a contatto nella prima metà degli anni Settanta. L'ultima parte della raccolta mostra Giulio Einaudi protagonista importante dei destini della storiografia artistica nazionale. A partire dai rapporti con Raghianti indagati da Pellegrini, non sempre idilliaci ma comunque caratterizzati dalla realizzazione dell'importante *Biblioteca d'arte*, l'editore si mostrò sempre assai coinvolto nelle vicende dei suoi autori. Sintomatico di questo atteggiamento è il rapporto con Francesco Arcangeli, studiato da Luca Pietro Nicoletti. Già negli anni Cinquanta l'editore chiese la collaborazione dello storico dell'arte bolognese per un'opera sulla pittura contemporanea (pp. 381-382), ma

la proposta fu accolta con lo stesso riserbo mostrato il decennio precedente di fronte alla richiesta di Emilio Cecchi di realizzare una monografia su Guido Reni per i tipi di Tumminelli. Certamente si conferma il carattere ritroso di Arcangeli, ma le sue riserve tradiscono tuttavia un metodo rigoroso, basato sulla visione e la conoscenza diretta delle opere da trattare (p. 382). Anche i saggi che chiudono gli atti presentano la vivacità con la quale la casa editrice Einaudi e i suoi collaboratori (*in primis* Paolo Fossati) progettavano e, in diversi casi, conducevano a termine opere che andavano dai rapporti tra arti visive e letteratura ai lavori di archeologia e storia dell'arte antica. Il volume si rivela quindi un testimone decisivo per gli studi sui rapporti tra editoria e storia dell'arte, facendo il punto della situazione e aprendo a molti aspetti del tema: una raccolta con cui confrontarsi e preziosa per il prosieguo delle ricerche.

[f.d.c.]

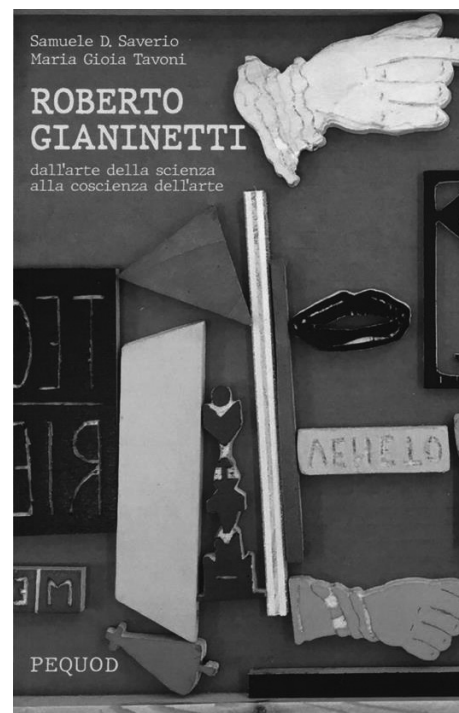
Samuele D. Saverio, Maria Gioia Tavoni, Roberto Gianinetti - *dall'arte della scienza alla coscienza dell'arte*, peQuod, Ancona 2023, pp. 139, € 25,00.

«Il Giallo della casa è opera mia, [...] ho voluto un Giallo con un pizzico di Blu, quanto basta per non avere un 'tuorlo d'uovo puro', ma non troppo (Blu) da fare pensare che sia Verde. Poi, per scaldare leggermente, ho aggiunto un pizzico di Bruno (Terra di Siena Bruciata). Sul lato strada, che è a Nord e più in ombra, il Giallo è un po' più chiaro, in modo da scaldare la stretta Via S. Vittore e i colori Bianchi delle case dirimpettaie» (pp. 11-12).

È con questa citazione che il lettore incontra per la prima volta nel volume la voce di Roberto Gianinetti, versatile artista-incisore contemporaneo che, pur non così noto al grande pubblico, ha al suo attivo una carriera di prestigio, che lo vede tra i protagonisti della scena artistica-incisoria attuale. A lui è dedicata l'interessante e appassionata monografia scritta a quattro mani da Saverio e Tavoni, recensita nella presente occasione. Interprete colto di musiche e lettere, Gianinetti è capace di intrecciare la musica jazz di Coltrane e testi disparati di Pasolini, Thoreau, Chatwin, Pessoa, Guimarães Rosa. Figura di 'multiforme ingegno', si direbbe, tanto da aver conseguito una prima laurea in medicina veterinaria (e aver anche esercitato la professione prima di dedicarsi completamente all'arte), Gianinetti si è diplomato nel 2004 all'Accademia di Belle Arti di Brera prima di seguire i corsi estivi internazionali Kauss di Urbino diretti da Giuliano Santini. È nella città marchigiana che avvengono alcuni incontri decisivi: con Andrzej Bartczak, direttore del Dipartimento di Incisione dell'Accademia di Łódź in Polonia, e con Kestutis Vasiliunas, professore presso l'Accademia di Vilnius

in Lituania. Negli anni Dieci del Duemila ottiene premi e riconoscimenti importanti, tra cui il primo premio nel 2013 alla II Kazan International Printmaking Biennale e la medaglia di bronzo alla medesima biennale, terza edizione, nel 2017. È proprio in occasione dei viaggi in Russia che rilegge, rimanendone affascinato, i testi di Dostoevskij, Puškin, Tolstoj, Čechov. Spunti e riflessioni giungono anche dalla Cina, dove si reca nel 2018 in occasione di un progetto che lo vede lavorare con la xilografia sulla seta, e, andando a ritroso, dal Giappone, quando, ancora nelle vesti di veterinario, ha un casuale incontro che lo convince a intraprendere il percorso artistico.

Giappone, Cina e Russia rappresentano punti lontani di una galassia che ruota in realtà attorno alla casa gialla ad Asigliano, vicino a Vercelli, luogo di studio e riflessione, ma anche degli affetti familiari e, soprattutto, di creazione delle opere. Una sorta di centro radiante, che Gianinetti nella citazione iniziale delinea con profonda sensibilità d'artista, adottando un registro linguistico tale che il lettore è portato a chiedersi se l'autore stia descrivendo l'abitazione o un'incisione. Non è un caso che proprio la casa sia il soggetto di un'armoniosa eppure graffiante xilografia dominata dalle vivaci cromie del giallo intenso, azzurro e rosa chiaro, che compongono un'immagine in cui la casa e la natura si fondono in un'intensa unità, pur rientrando in un quadro compositivo paratattico. Il colore e la struttura sintattica de *La casa gialla* caratterizzano molti dei lavori di Gianinetti, bravo a conciliare la linearità del segno grafico con gli studi di cromatologia. La paratassi dei blocchi che vanno a incastrarsi gli uni negli altri è stata ulteriormente sviluppa-



ta e sperimentata dall'artista in una sorta di riarticolazione del processo a stampa a caratteri mobili di Gutenberg, riuscendo a ottenere più matrici da una stessa tavoletta: «Come ho già accennato in precedenza, molto spesso anziché incidere il legno con la sgorbia, utilizzo il traforo che individua e sega il semplice perimetro della matrice. Da una singola tavoletta piena posso scavare ed estrarre, per esempio, la silhouette di una foglia. Con questo atto di separazione ottengo due matrici» (p. 46).

In questo procedere artigianale, in cui il gusto dello scavo artistico della superficie della tavoletta si unisce a una sensazione panica di immersione nella terra segnata dalla fatica del gesto, Gianinetti incontra e interpreta anche *Il pianto della scavatrice* di Pasolini, fonte d'ispirazione per il libro d'artista intitolato *Manuale di scavo agrario* (2012). Nell'o-

pera appena citata, come spiegano bene gli autori del volume, «queste pulsioni vengo-no espresse con solchi sul foglio e scelte cromatiche che rimandano inequivocabilmente alla terra e a quella polvere» (p. 76).

Nella ricerca condotta da Gianinetti, i blocchi e le matrici possono anche uscire dal perimetro della fruizione tradizionale di un'opera bidimensionale, per diventare non soltanto libro d'artista tridimensionale (*Delizie naturali, bon bon di betulla* del 2015), ma anche installazione che avvolge e interroga lo spettatore: è il caso della *Gianinetti Corale*, ospitata nel 2011 nella chiesa di San Bernardino a Vercelli, dove il coro ligneo è abitato dai volti incisi sui fogli stampati a mano.

Avviandosi a concludere, preme sottolineare un'altra caratteristica che emerge dalla lettura del passo iniziale, e cioè il particolare afflato personale che traspare dalle

pagine scritte con sincero trasporto da Tavoni e Saverio. Lo studio sconfina nell'amicizia, l'analisi stilistica nella genuina ammirazione, dando la cifra di un artista in cui i due piani, quello umano e quello artistico, oppure la scienza e l'arte, come recita il sottotitolo, sono strettamente connessi. Gianinetti appare insomma figura complessa e schietta al tempo stesso, in grado di cimentarsi nella rilettura di artisti novecenteschi (l'accento fiabesco delle creature di Chagall, per esempio) e, di pari passo, nella reinterpretazione di temi arcaici se non perfino preistorici (il labirinto, presente in più occasioni, oppure la caccia, o qualcosa di simile, in *Costellazioni*). L'interpretazione finale è lasciata allo spettatore, invitato a esplorare un mondo in continua evoluzione.

[g.b.]

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI DICEMBRE 2024
DALLA TIPOGRAFIA ABC
CALENZANO (FIRENZE)
PER CONTO DI
EDITORIALE LE LETTERE

Hanno collaborato a questo numero

Adriano Amendola

Giorgio Bacci

Silvia Bottinelli

Lucia Carrera

Laura Castellano

Martina Coccia

Marco Collareta

Caterina Corsi

Gigetta Dalli Regoli

Francesco De Carolis

Andrea Feniello

Giorgia Gastaldon

Sergio Marinelli

Iacopo Natale

Raffaella Picello

Susanna Ragionieri

Sergio Taddei