

teCLa - Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica

numero 1 - 23 dicembre 2010

Copyright © 2010 teCLa – Tribunale di Palermo - Autorizzazione n. 23 del 06-10-2010

ISSN: 2038-6133 - DOI: 10.4413/RIVISTA



teCLa

Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica



teCLA

Rivista di temi di **Critica e Letteratura** artistica

numero 1 - 23 dicembre 2010

Direttore responsabile: Giovanni La Barbera

Direttore scientifico: Simonetta La Barbera

Comitato Scientifico: Claire Barbillon, Franco Bernabei, Silvia Bordini, Claudia Cieri Via, Rosanna Cioffi, Maria Concetta Di Natale, Antonio Iacobini, César García Álvarez, Simonetta La Barbera, Donata Levi, François-René Martin, Emilio J. Morais Vallejo, Massimiliano Rossi, Gianni Carlo Sciolla, Philippe Sénéchal.

Redazione: Carmelo Bajamonte, Francesco Paolo Campione, Roberta Cinà, Nicoletta Di Bella, Roberta Priori, Roberta Santoro.

Progetto grafico, editing ed elaborazione delle immagini: Nicoletta Di Bella e Roberta Priori.

Università degli Studi di Palermo

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Studi storici e artistici

Società Italiana di Storia della Critica d'Arte



ISSN: 2038-6133 - DOI:10.4413/RIVISTA

Copyright © 2010 teCLA – Tribunale di Palermo – Autorizzazione n. 23 del 06-10-2010

<http://www.unipa.it/tecla>

© 2010 Università degli Studi di Palermo

- 4 ■ **Simonetta La Barbera**
Presentazione
- 8 ■ **Gianni Carlo Sciolla**
Carlo Ludovico Ragghianti e la “Scuola di Vienna”
- 30 ■ **Giovanni Gasbarri**
Lo studio degli avori bizantini in Italia tra '800 e '900 attraverso “L’Arte” di Adolfo Venturi
- 58 ■ **Simona Moretti**
«È stato Crapotti!» ovvero la dispersione della collezione di Grigorij Sergeevič Stroganoff sulle riviste di storia dell’arte in Italia (1925-1926)
- 74 ■ **Tiziana Migliore**
*Il catalogo della Biennale Arte di Venezia.
Forme espressive, forme del contenuto*
- 104 ■ **Francesco Paolo Campione**
La malattia dell’arte, ovvero al di là della body art

Proprietà artistica e letteraria riservata all'Editore a norma della Legge 22 aprile 1941, n. 663.

Gli articoli pubblicati impegnano unicamente la responsabilità degli autori. La proprietà letteraria è riservata alla rivista. I testi pubblicati non possono essere riprodotti senza l'autorizzazione scritta dell'Editore. Gli autori debbono ottenere l'autorizzazione scritta per la riproduzione di qualsiasi materiale protetto da copyright. In riferimento al materiale iconografico fornito dagli autori a corredo dei testi, la Redazione si riserva il diritto di modificare, omettere o pubblicare le illustrazioni inviate.

I lavori sono pubblicati gratuitamente. È possibile scaricare gli articoli in formato pdf dal sito web di “teCLA”. È vietata qualsiasi riproduzione totale o parziale anche a mezzo di fotocopione, Legge 22 maggio 1993, n. 159.



teCLa

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

numero 1 - 23 dicembre 2010

Sono lieta di presentare il primo numero di “teCLa - Rivista”, nata all’interno del progetto editoriale on-line, **teCLa - temi di Critica e Letteratura artistica**, edito dall’Università degli Studi di Palermo con il marchio del Dipartimento di Studi Storici e Artistici.

La pubblicazione semestrale (fornita di codici ISSN e DOI) ospiterà articoli inerenti temi di critica e di letteratura artistica, dal medioevo al contemporaneo, con attenzione alle riflessioni teoriche sugli aspetti del gusto, della metodologia, della storia del collezionismo, della museologia, del restauro e delle tecniche artistiche.

Scopo principale di “teCLa - Rivista” è quello di offrire agli studiosi, ma soprattutto ai giovani ricercatori, assegnisti, dottori di ricerca, dottorandi, la possibilità di fare conoscere, senza alcuna spesa, i propri lavori scientifici attraverso un canale di pubblicazione agile e di semplice diffusione qual è il web. È compito del comitato scientifico garantire che la rapidità, la facilità di accesso e la grande visibilità che caratterizzano questo strumento non vada mai a discapito della qualità dei contributi.

Proprio per garantire il rigore scientifico e l’internazionalità della rivista ogni articolo è sottoposto alla valutazione anonima di un membro del comitato scientifico e di un referee, tutti illustri studiosi di università italiane e straniere.

teCLA

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

numero 1 - 23 dicembre 2010

Punto di riferimento per i più giovani colleghi sarà la presenza di scritti di importanti studiosi che mi auguro vorranno offrire sempre il loro prezioso contributo, in questo primo numero attestata dall'articolo di **GIANNI CARLO SCIOLLA**. Nel saggio è analizzato, all'interno del percorso critico di Carlo Ludovico Ragghianti, l'interesse per la "Scuola di Vienna" e per il metodo introdotto dai suoi seguaci, Alois Riegl e Julius von Schlosser in particolare, del quale Ragghianti coglie la svolta metodologica degli anni Venti, influenzata dagli esiti della filosofia di Benedetto Croce.

Segue l'articolo di **GIOVANNI GASBARRI** che analizza l'emergere, a cavallo tra '800 e '900, di una nuova sensibilità per lo studio e per la conservazione degli oggetti eburnei paleocristiani e bizantini. Lo studioso parte dalle considerazioni di Adolfo Venturi che, all'indomani della vendita del celebre Avorio Barberini al Museo del Louvre, dalle pagine della rivista "L'Arte" lamentava l'assoluta inefficacia delle leggi italiane di tutela artistica, in particolare nei confronti delle così dette arti minori. Gasbarri indica in Venturi il principale portavoce in Italia, di questa nuova sensibilità, in virtù dei numerosi contributi critici pubblicati sulla rivista, specificatamente dedicati agli avori, che favorirono anche l'aggiornamento internazionale della storiografia sull'argomento, grazie a una fitta rete di scambi e contatti con studiosi, referenti e collezionisti stranieri.



Collegato a questi temi, il contributo di **SIMONA MORETTI** analizza il ruolo di Roberto Longhi che, all'indomani della completa dispersione della collezione Stroganoff avvenuta negli anni Venti del Novecento, sotto il falso nome di Bortolo Ghiner, pubblicò accesi articoli in "Dedalo" e in "Vita artistica". Principale bersaglio di quegli scritti sono le "autorità competenti" che concessero i permessi di esportazione di alcune opere appartenute al celebre collezionista russo. La studiosa ripercorre il dibattito svoltosi sulle pagine delle più importanti riviste d'arte del periodo e, in particolare, su "Vita artistica", a seguito delle critiche di Longhi - Ghiner.

Segue l'articolo di **TIZIANA MIGLIORE**, dedicato alla storia e alle trasformazioni del catalogo della Biennale Arte di Venezia, pubblicazione che pur avendo documentato per più di un secolo avvenimenti, correnti e interpreti dell'arte internazionale, non è mai stata oggetto di una ricognizione storica. L'autrice indaga il rapporto tra il catalogo e la mostra, interrogandosi sul tipo di fruizione che esso prefigura e sull'attuale concetto di catalogazione dell'opera, analizzando anche i vari problemi che il catalogo suscita – dalla forma alle pagine critiche, dalla ricezione alla composizione grafica – analizzando le rassegne presentate e operando il confronto con cataloghi di mostre analoghe.





teCLa

Rivista di temi di **Critica** e **Letteratura** artistica

numero 1 - 23 dicembre 2010

Chiude questo primo numero di “teCLa – Rivista” l’articolo di **FRANCESCO PAOLO CAMPIONE** che indaga il meccanismo con il quale la *body art*, tra la metà degli anni ‘60 e la fine degli anni ‘70, scardina i meccanismi dell’arte tradizionale, non ponendo più al centro della rappresentazione l’opera ma il corpo dell’artista inteso come luogo emblema della crisi d’identità dell’arte stessa, la “malattia del mondo”.

Per “teCLa – Rivista”, analogamente a quanto già avviene per la collana, è prevista la possibilità di scaricare la versione pdf degli articoli pubblicati.

Concludo ringraziando tutti i colleghi per avere accolto con piena disponibilità il mio invito a partecipare, con il loro prezioso contributo, a questo progetto.

Simonetta La Barbera



CARLO LUDOVICO RAGGHIANI E LA “SCUOLA DI VIENNA”

di Gianni Carlo Sciolla

Carlo Ludovico Ragghianti, di cui quest'anno ricorre il centenario della nascita, è stato, com'è noto, uno degli interpreti e difensori più fedeli e strenui del formalismo e del neo idealismo crociano. La complessità del suo pensiero e delle molteplici direzioni di ricerca, che soprattutto a partire dagli anni Cinquanta ha cercato nuovi percorsi, è già stata oggetto di diverse esegesi storiografiche¹, unitamente alla messa a fuoco dell'importanza del ruolo politico e intellettuale rivestiti dallo studioso. Egli, infatti, oltreché storico dell'arte, è stato protagonista dell'antifascismo, e, a partire dal secondo dopoguerra, una delle figure di maggior spicco nella ricostruzione culturale della Nuova Italia².

Nel quadro delle componenti del suo pensiero di storico dell'arte,

un ruolo speciale ha assunto, sin dagli inizi della sua attività critica la rivalutazione della cosiddetta “Scuola di Vienna”³.

Innanzitutto, va detto che Ragghianti non ha mai dedicato una sistematica trattazione alla “Scuola di Vienna” e al metodo proposto dai suoi interpreti; al contrario, più volte, è invece intervenuto con numerosi commenti e note, frammentari e spesso autobiografici. Come ha esplicitamente dichiarato nel 1974, nel volume *Arte, fare e vedere. Dall'arte al museo*: «Devo a questo punto introdurre un altro chiarimento. Se credo che il mio pensiero sia organico, anche perché mi sono educato alla connessione rigorosa delle diverse attività interiori, non sono un sistematico, ma un saggista per temperamento e per rifiuto di ogni sclerosi disciplinare o manualistica, ovviamente di più agevole fortuna. Perciò l'esperienza che ho compiuto si trova in molti saggi, note e commenti non ancora raccolti, per i quali



mi riferisco alla *Bibliografia 1930-1965*, pubblicata nella *Critica d'arte*, marzo 1966»⁴.

Ragghianti, nel toccante ricordo dedicato all'amico ungherese Jenő Lányi, insieme al quale aveva soggiornato a Londra all'Istituto Warburg nel 1936, rivela che uno degli oggetti preferiti di conversazione tra i due amici era proprio il metodo e i problemi suscitati dalla Scuola viennese di Storia dell'arte.

«[...] Quanto a me, posso a dire che i nostri colloqui, più che di argomento specialistico, furono intessuti di problemi di metodo storico o critico. Ricordo, in particolare, che molto parlammo dello Schlosser, del Riegl, della scuola viennese, che ricollegandosi più direttamente all'estetica e alla linguistica del Romanticismo aveva potuto superare lo scadimento della coscienza della forma artistica nelle relazioni meccanicistiche dell'organismo costruito dalla psicofisiologia (ereditando poi tutta la vecchia scienza metafisica del bello), e costituiva il “ponte” più saldo e sicuro per compiere il passaggio storico culturale dal positivismo allo storicismo come ricostruzione critica dell'espressione»⁵.

L'interesse per i saggi dei maestri della Scuola di Vienna di Ragghianti risale fin dal tempo dell'Università di Pisa (ai seminari di Matteo Marangoni), dove questi, non ancora tradotti in lingua italiana, venivano letti e commentati⁶.

In una nota autobiografica sulla sua formazione pisana, scritta per il XX convegno dell'Istituto per gli incontri culturali mitteleuropei tenutosi a Gorizia, Ragghianti ricorda specificamente: «Il formalismo italiano non aggiunse la conoscenza diretta di un altro eminente teorico e storico della forma, Alois Riegl, conosciuto invece a Pisa e letto non solo per i saggi basilari sull'arte barocca, allora tema dominante [...], ma per la straordinaria definizione delle forme elementari od essenziali rivelate dalla industria artistica, fino allora ignorate...»⁷.

D'altro canto, come è stato precisato, è già dall'inizio del Novecento che in Italia alcuni studiosi accolgono la lezione dei viennesi: la discutono o la applicano⁸. Tale influenza si avverte successivamente negli studi italiani sino agli anni venti-trenta e, a seguire, poi nell'immediato secondo dopoguerra.

Gli storici dell'arte e gli archeologi italiani, che maggiormente furono influenzati dalla Scuola di Vienna nel corso del Novecento, sono stati, com'è noto, tra gli altri: Antonio Muñoz, Pietro Toesca, Roberto Longhi, Giuseppe Galassi, Alfredo Gargiulo, Sergio Ortolani, all'inizio del nuovo secolo; a seguire poi, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Carlo Anti, Sergio Bettini e Roberto Salvini.

La riscoperta dei “viennesi” da parte della critica italiana del primo Novecento, fra cui lo stesso Ragghianti, va in generale spiegata



CARLO L. RAGGHIANTI BIBLIOGRAFIA DEGLI SCRITTI



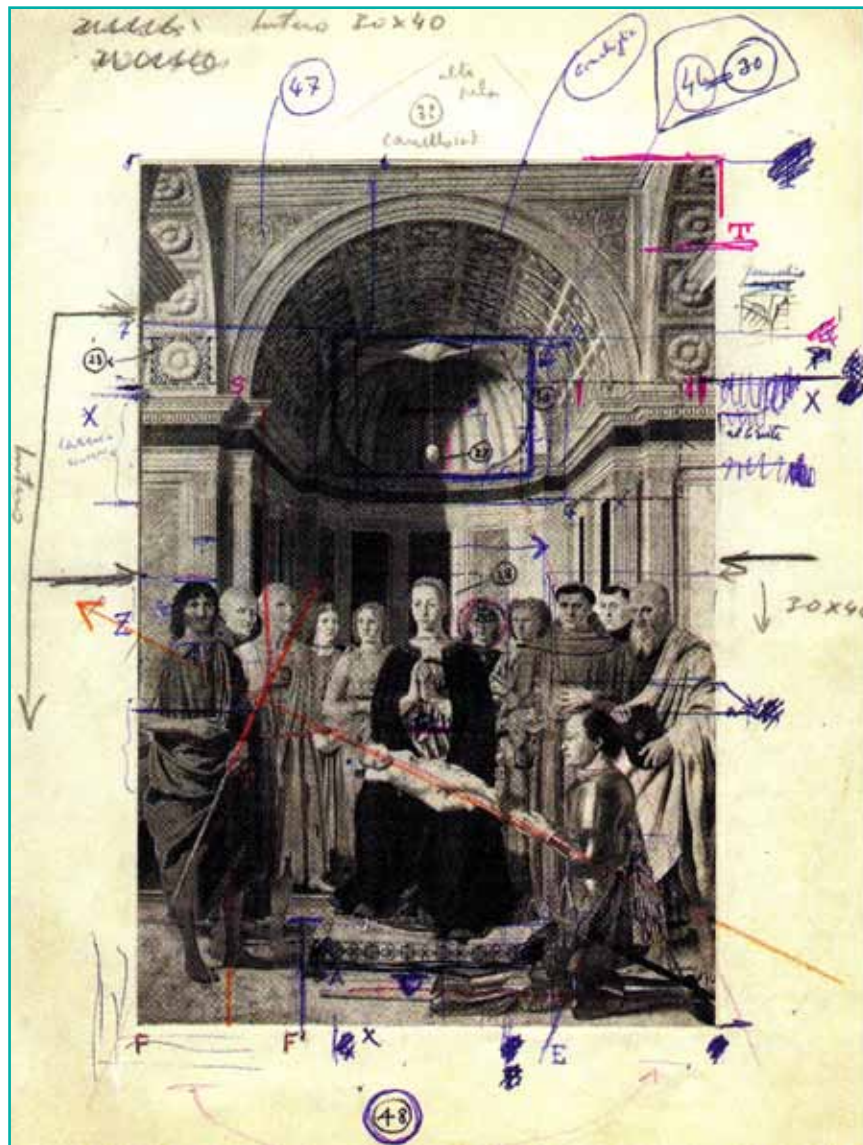
Bibliografia degli scritti (1928-1990) di Carlo Ludovico Ragghianti, a cura di Maria Teresa Leoni Zanobini, UIA, Firenze 1990.

storicamente con lo spiccato interesse rivolto all'interpretazione formalistica (e dello stile) delle opere e degli artisti, portata prepotentemente alla ribalta dall'idealismo spiritualista crociano, che riscopre la "pura visibilità" (Ragghianti stesso è entusiasta sostenitore di Fiedler), e che sino agli anni Cinquanta crea, nel nostro paese, una vera e propria barriera nei confronti di altre modalità ermeneutiche applicate alla storia dell'arte: a partire dallo studio dell'iconografia e della storia sociale, ma anche della storia delle tipologie; praticate invece, contemporaneamente, nel mondo tedesco e anglosassone.

Ragghianti, nei suoi numerosi interventi, come si è detto, spesso a carattere autobiografico, commenta variamente e con una partecipazione e interpretazione personale, gli scritti dei principali protagonisti della stagione viennese: Alois Riegl, Julius von Schlosser, Wolfgang Kallab, Leo Planiscig e Otto Kurz.

Tra i viennesi Ragghianti assegna un posto di grande rilievo all'opera di Alois Riegl e a quella di Julius von Schlosser. L'apporto di Riegl agli studi storicoartistici è ritenuto più volte fondamentale da Ragghianti⁹.

L'importanza di Riegl, per Ragghianti, di cui sottolinea come vedremo anche, crocianamente, alcuni presunti limiti teoretici, consiste, in primo luogo, e in generale, nell'aver dato grande rilievo, nella lettura e nell'interpretazione dell'opera d'arte, agli aspetti formali e stilistici degli oggetti analizzati. Riegl si



Una riproduzione fotografica della *Madonna di Senigallia* di Piero della Francesca, con annotazioni autografe. Il materiale fu utilizzato da Ragghianti per il critofilm *Stile di Piero della Francesca*, realizzato nel 1954 in collaborazione con la rivista "SeleArte".

muove infatti, a suo dire¹⁰, sulla linea "forte" della ricerca formalistica della critica d'arte, «che ha tante implicazioni, senza parlare dei pericoli, di astrattezza, generalizzazione, tipologia grammaticale», la quale, nel tardo Ottocento, da Fiedler conduce a Wölfflin.

Ragghianti si mostra affascinato, infatti, dalla convinzione primaria di Riegl, espressa soprattutto nei saggi iniziali (*Stilfragen, Spätrömische Kunstindustrie*), che l'opera d'arte, nella sua organicità formale e strutturale sia il punto di partenza per studiare le scelte degli artisti e gli snodi della civiltà artistica, intesa primariamente come civiltà "formale"¹¹. Scelte e snodi che per Riegl non sono affatto determinati dagli aspetti materiali; e che risultano indipendenti da condizionamenti "esterni" di carattere psicologico, culturale, economico. «A questi Riegl – scrive infatti Ragghianti – oppose la libertà di scelta estetica in rapporto alle contingenze materiali, affermando che queste ultime non hanno che un'influenza negativa, senza mai determinare la forma»¹².

Dichiara infatti esplicitamente Ragghianti, a questo proposito, in un altro passaggio: «Il [mio] consenso a Riegl è stato espresso per una persuasione critico-metodica e per congenialità, e non in ultima istanza per l'eredità che il grande storico e analista viennese mi ha lasciato quanto a quella ch'egli chiamava "attività del negare" o "demolizione pragmatica" rivolta agli schemi insufficienti dell'istorismo e del positivismo»¹³.

Possiamo aggiungere inoltre, sinteticamente, che la consonanza del pensiero di Ragghianti con Alois Riegl, oltre all'importanza assegnata alle forme¹⁴ nella valutazione delle opere d'arte, consista principalmente: 1) nel disancorare la storia e la scelta delle forme da ogni condizionamento funzionale e di carattere "esterno" alle opere; 2) nella negazione di ogni evoluzione, nel tempo, delle opere d'arte e degli stili; 3) nell'affermazione della parità tra le arti cosiddette "industriali" decorative e quelle definite impropriamente "maggiori".

Un aspetto molto importante nella storiografia riegliana è rappresentato per Ragghianti dall'indipendenza dell'atto creativo artistico espresso nell'opera d'arte, di cui sottolinea il valore spirituale, cosciente, dalla funzione a cui questa è destinata.

«È però anche un fatto che il Riegl – scrive Ragghianti – intese piuttosto richiamare l'attenzione non già su un finalismo attributivo all'arte, ma sul carattere di consapevolezza, di presenza e attività spirituale dell'operare artistico, sul suo carattere creativo e cosciente e non già meccanico, inconscio od esteriormente determinato (e ciò si lega alla sua polemica viva contro il Semper, i deterministi e i naturalisti)»¹⁵.

Tale indipendenza dell'atto creativo da funzionalismo e determinismo sostenuta da Riegl, viene ancora ribadito da Ragghianti in

una lucida pagina dell'*Uomo cosciente. Arte e coscienza nella paleostoria* (1981), in cui spiega i meccanismi di formazione dello "stile geometrico paleo storico"; il quale, secondo questi autori, sorge spontaneamente, indipendentemente dalla utilità dell'oggetto che decora.

«Dando per noti i principi basilari del Riegl, sia pure con ottimismo consideriamo più da vicino quel che delle sue *Stilfragen* pubblicate la prima volta nel 1893, incide di più sulla nostra ricerca. Il punto di partenza è lo *stile geometrico* che ogni constatazione archeologica assicura essere presente nelle fasi più antiche della civiltà artistica. Evoluzionismo anche darwinismo e materialismo determinista ne fanno un portato della tessitura, una tecnica cioè derivata dalla soddisfazione di un bisogno elementare. Premesso che ogni forma d'arte ed ogni immagine, organica o astratta, ha indiscutibile legame con la natura in cui sorge e di cui è parte l'uomo vivente, e che la stessa linea geometrica è latente in natura e da essa liberata e portata a vita indipendente, il Riegl afferma recisamente la *generatio spontanea* della geometria che non ha la sua ragione nell'utilità. Da una prima adeguazione all'apparenza fisica delle cose con la plastica tridimensionale l'arte ha trasportato le immagini su superfici piane bidimensionali, e per ciò l'emancipazione della linea di contorno su una superficie in una linea svincolata totalmente dalla relazione



oggettiva. Linea e figura astratte hanno sviluppato da se stesse condizioni di determinazione con le leggi matematiche della simmetria e del ritmo, che poi non sono legate a condizioni quali gli esseri organici e le stesse opere umane utili, si formulano in forme universali anche nelle singole origini storiche. [...] La precedenza della forma geometrica all'uso funzionale è dimostrata poi dal Riegl allegando le esperienze della preistoria, cioè di un'epoca sicuramente priva della tecnica tessile»¹⁶.

Connesso al tema del valore spirituale dell'atto artistico è in Riegl quello che volontaristicamente presiede alla sua origine e che è rivolto alla costituzione degli stili, il cosiddetto "Kunstwollen". Sulla spiegazione e sul significato del controverso concetto di "Kunstwollen" in Riegl, si è soffermato più volte anche Ragghianti. Egli, in contrasto con l'interpretazione in chiave fenomenologica husserliana, che negli anni Venti ne aveva dato Erwin Panofsky¹⁷, ne vede le radici nella tradizione del pensiero volontaristico romantico tedesco (Schopenhauer), ripreso poi da Herbart, con una anticipazione in von Ruhmor, affacciando l'idea di un'affinità con il vitalismo espresso dai classici (Aristotile); per ipotizzarne, infine, in

maniera, a mio giudizio forzata, anche una possibile anticipazione nei confronti dell'idealismo spiritualista crociano, in particolare con le osservazioni relative alla volontarietà *dell'estrinsecazione espressiva*.

Sentiamo quanto scrive a questo proposito Ragghianti. «Kunstwollen: volere d'arte. Volere è concetto specificamente pratico, e non estetico, connesso con l'utile e con il buono. Nella definizione adottata dal Riegl vi è però forse minore ambiguità e confusione di quel che può sembrare trattando rigorosamente l'espressione da lui scelta. L'osservazione non è arbitraria, perché anche al tempo del Riegl e nella filosofia herbartiana che egli seguiva il termine "volere" aveva una precisa determinazione storica, era inteso cioè in tale connessione con la vita pratica dello spirito. Può darsi tuttavia che il Riegl, per la scelta definitiva del termine, non sia stato insensibile al pensiero di Schelling e di Schopenhauer, quando dicono per esempio che la musica riproduce non le idee, ma il ritmo ideale dell'universo e in ciò oggettiva la volontà stessa, cioè la vita: anzi la relazione, benché non posta, mi appare più che puramente suggestiva storicamente probabile [...]».

«È stato giustamente osservato, per esempio dallo Schlosser, che



il concetto chiave enunciato dal Riegl, il *Kunstwollen*, sebbene ne fosse se non certo del tutto plausibile la derivazione del *Willen* dello Schopenhauer, e se ne trovasse un precedente interessante nel *Künstlerisches Wollen* del Rumhor, era ambiguo, tra l'intuizione-petizione psichica e l'azione volitiva. Mi domando se il Riegl, la cui conoscenza del pensiero classico è sicura, non abbia desunto dal *Movimento degli animali* (o da altre opere tarde) di Aristotile il concetto ricorrente di *orexis*, forza psichica intesa in genere come *desiderio*, anche in relazione al senso di appetizione del verbo originario *oregestai*, e piuttosto *tensione* uscente dalle passioni dell'organismo, dai movimenti non involontari (come sono il respiro, il sonno e così via), ma causati dall'immaginazione, la cui fonte è la *noësis*, il pensare. In Aristotile, l'*orexis* è un agente che ha come conclusione l'azione volontaria, tantoché si può identificare con la volontà, ma è legato sostanzialmente ai contenuti dell'anima¹⁸.

«Sarebbe interessante poter documentare se il Croce, quando costruì la teoria che si può volere non l'arte, ma soltanto la sua comunicazione (“il fatto volontario dell'estrinsecazione”), ebbe in mente, e magari in un canto della mente, anche la teoria riegliana. Le *Tesi* sono del '98 e la prima *Estetica* del 1902, e le date tornano; tuttavia Croce parla del Riegl soltanto dopo la formulazione della sua estetica¹⁹.

Ragghianti concorda poi pienamente con Riegl nella negazione dell'evoluzionismo darwinista delle forme, e anche nella presunta supremazia delle arti cosiddette “maggiori” rispetto a quelle “minori”²⁰.

La concezione evoluzionistica di derivazione tainiana è infatti ancora persistente nella critica anche italiana dell'inizio del secolo (per esempio nei saggi giovanili di Adolfo Venturi)²¹.

Accanto a questo superamento di ogni forma evolutiva delle arti nel tempo, per Ragghianti è ritenuta giustamente decisiva in Riegl, la visione paritaria tra forme “maggiori” e “arti industriali” o decorative.

Ragghianti accoglie pienamente la rivalutazione fatta da Riegl dei prodotti artigianali “industriali”, che ritroviamo anche nelle pagine del *Medioevo* (1927) di Pietro Toesca, che lo studioso lucchese (se pure con riserve), aveva seguito nei corsi romani del Perfezionamento²². Crocianamente, però la rivalutazione delle arti artigianali e industriali da parte di Ragghianti non comprende l'aspetto delle tecniche di lavorazione, illustrate invece in maniera così originale dal viennese (la tecnica, com'è noto, è ritenuta fatto secondario, materiale nella costituzione dell'opera d'arte) e ripreso dal Toesca. L'arte industriale infatti viene ritenuta test importante per dimostrare ulteriormente



la libertà creativa delle forme artistiche e i passaggi nel percorso storico del processo di trasformazione e di invenzione delle stesse. «Quando si accertavano categorici dettati della forma in produzioni standardizzate dell'artigianato artistico, come avvenne ad Alois Riegl per la piccola industria tardo-romana, – scriveva Ragghianti – al di fuori di ogni interesse realistico o imitativo, il fatto assumeva, come assunse, il valore di una riscoperta dell'iniziativa incondizionata della forma artistica»²³.

«È noto dagli studi fondamentali di Alois Riegl come le forme dette “decorative”, dalle più semplici alle più complesse, siano state oggetto sia di trasporti, sia di prosecuzioni ed elaborazioni multisecolari e sovente riprese a distanza, sicché esse formano per la loro parte un tessuto connettivo linguistico che documenta scambi, relazioni, accessioni anche in situazioni dove per altre vie euristiche non si riuscirebbe a segnalarli o a determinarli, intessendo così la storia della cultura»²⁴.

La lettura rigidamente neo idealista che Ragghianti dà in sostanza del pensiero formalista di Riegl, lo porta però a individuare i limiti del viennese nell'incapacità di trascorrere dalla felice determinazione dei caratteri stilistici delle opere ad «una vera e propria linguistica».

Nel recensire l'edizione tedesca della *Grammatica storica delle arti figurative*, edita postuma nel 1966, Ragghianti, dopo avere ribadito ancora l'importanza del viennese nella elaborazione del concetto di «arte come spiritualizzazione dell'istinto creativo della natura» (di discendenza herbartiana e possibilmente con una mediazione da August Comte), ne sottolinea la mancanza del passaggio, dopo lo stadio di determinazione delle forme, all'individuazione del messaggio e del linguaggio espressivo personale dell'artista. Inoltre, non condivide la riduzione, che a suo dire, Riegl fa della *Kunstgeschichte* come *Kulturgeschichte*.

Se infatti nel lavoro che Riegl fa nella definizione stilistica dei caratteri formali delle opere d'arte, si mostra insuperabile, insoddisfacente riesce invece spiegare la scelta degli stili in rapporto alla concezione del mondo e alle istanze culturali di un determinato ambiente.

Per un verso, infatti, Riegl, secondo Ragghianti, procede «come un *Kunstpüritaner*, ma la penetrante e spesso mirabile capacità di determinazione comparativa degli elementi stilistici non sbocca in una vera e propria linguistica, perché al Riegl resta completamente estraneo il problema essenziale, quello del linguaggio come *innere Sprachform*, come attività del parlante e come ricostruzione storica di questa attività». «Mai un'opera d'arte – aggiunge – è perciò considerata, o sospettata come processo, come una storia,





Carlo Ludovico Ragghianti in un ritratto fotografico della metà degli anni '30.

formazione, costruzione, formulazione, espressione che si dica. Gli individui artistici sono monadi immobili, rigidamente circoscritte nella loro statica perché sommariamente astratta visività, non sono individui come risultati di una dinamica che li ha fatti essere tali nella loro unicità e insostituibilità».

«In Riegl – sottolinea ancora – la storia dell'arte si collega alle *Weltanschauungen* e ne dipendono. Tra le *Weltanschauungen* e gli elementi formali si stabilisce un rapporto di causa ed effetto: ogni concezione del mondo produce certe caratteristiche e modificazioni degli elementi, eterni e transeunti delle forme. Le forme diventano quindi simboli apparenti delle idee religiose o filosofiche ed anche delle loro proiezioni sociali e di costume»²⁵.

La posizione di Ragghianti nei confronti di una storia dell'arte come storia della cultura rimane impermeabile sino alla fine del suo percorso critico.

Anzi, se all'inizio della sua attività egli pare riconoscere l'importanza di Riegl per le aperture verso la *Kulturgeschichte*, che si radica nell'ambiente tedesco a partire dall'ottocento²⁶, nel corso degli anni e soprattutto nella fase finale, notiamo un inasprimento della sua posizione teorica nei confronti del filone warburghiano²⁷. Anche se è curioso notare che Ragghianti usa comunemente come sinonimo di "opera d'arte" il termine di "immagine"; termine, che com'è noto appartiene anche alla *Bildwissenschaft* warburghiana.

Warburg però, ricuperando il termine di *immagine* e il suo significato dall'etimo classico (*imagini*) rilanciato nel rinascimento e diffuso negli anni venti tra i pensatori di cultura tedesca (vedi per esempio Wittgenstein, 1921, 1922), non intende

assolutamente sottolineare, come invece fa Ragghianti, la forma e la struttura dell'opera, ma ciò che essa significa nel contesto di una determinata cultura.

Sarà invece da verificare meglio l'uso che di questo termine nel dopoguerra si fa nell'ambito storico critico italiano (per esempio in Cesare Brandi, che intitola una rivista proprio *Immagine*), dove però il significato dell'etimo rinvia agli aspetti formali dell'opera d'arte e all'aspetto fantastico (immaginario) dell'artista che l'ha ideata e costruita.

La posizione teorica di Ragghianti nei confronti del pensiero di Riegl si presenta dunque, in conclusione, chiaroscurata: accanto all'adesione incondizionata per taluni aspetti, si possono riscontrare, come si è detto, anche alcune riserve.

Se dalle posizioni teoriche passiamo a considerare ora lo sviluppo e i caratteri della storiografia di Ragghianti²⁸, noteremo che nella scelta ad ampio raggio dei temi storici artistici trattati possiamo cogliere ancora una ulteriore, chiara consonanza con Riegl. È merito di Ragghianti di avere esplorato nel settore storiografico una enorme vastità di argomenti e di problemi, secondo una prospettiva che possiamo a buon diritto definire riegliana. La sua indagine non si

limita infatti ad alcuni settori specialistici della storia dell'arte, ma spazia dalla preistoria al Novecento. Riegliano è l'interesse per le più antiche civiltà umane: dalla paleostoria all'arte classica, al medioevo. Ragghianti infatti è stato uno dei pochi storici dell'arte italiani a occuparsi del mondo dell'arte preistorica culminata nella brillante sintesi (*L'uomo cosciente, Arte e conoscenza nella paleo storia*, 1981). Importanti poi le sue ricerche sull'arte classica pompeiana (*Pittori di Pompei*, 1963). Fondamentali gli studi sul medioevo: dall'alto Medioevo (*Arte in Italia*, 2 voll., 1968; e ora: *Prius Ars. Arte in Italia dal secolo V al secolo X*, 2010; *Studi lucchesi* 1990, postumo) al tardogotico (*Pittura tra Giotto e Pisanello. Trecento e primo Quattrocento. Civiltà artistica a Ferrara*, 1987).

Rieglianamente, Ragghianti studia e recupera i problemi dello “stile geometrico”, della “decorazione”, delle forme astratte; la consapevolezza della continuità tra mondo classico e mondo medioevale e moderno; la piena rivalutazione dei periodi della storia artistica cosiddetti “iati”, come il tardo antico, l'alto medioevo e il tardo gotico.

A differenza di Riegl, che recupera in modo originale il senso della modernità del Barocco²⁹, Ragghianti in una posizione quasi ancora wölffliniana, concentra la sua attenzione sul mondo rinascimentale, di cui il volume *Brunelleschi un uomo, un universo* può essere considerato



la summa delle sue ricerche e delle sue considerazioni critiche.

È certo che poi che la riscoperta del Neoclassicismo (l'architettura, decorazioni e Canova) di Ragghianti non possa prescindere anche dalle riletture di questo periodo storico iniziate da di Riegl³⁰.

Infine l'Otto e il Novecento: per i quali di grande interesse sono la rilettura di *Impressionismo*, 1947, e soprattutto la revisione in *Mondrian e l'arte del XX secolo*, 1962.

Come Riegl inoltre Ragghianti è fortemente interessato ai problemi della conservazione delle opere d'arte e del museo.

Kunsttopographie è altro concetto viennese accolto da Ragghianti. Ben noti sono i lavori di catalogazione degli oggetti nel territorio operata da Ragghianti negli anni trenta e rimasti inediti e che Planiscig voleva pubblicare³¹; a cui seguiranno, a partire dagli anni settanta, le catalogazioni dei musei minori italiani (vedi la collana *Musei, meraviglie d'Italia*). Musei, che come la conservazione del patrimonio artistico è altro argomento viennese e riegliano di Ragghianti e di cui elaborò anche un'interessante teoria³².

Con Julius von Schlosser, Ragghianti ebbe costantemente un rapporto affettuoso e deferente, se pure a distanza, come dimostrano sia l'epistolario, i cui lacerti esistenti sono stati indagati

con il consueto acume da Emanuele Pellegrini³³, sia nei ricordi diretti posteriori alla sua morte.

Leggiamo ad esempio il profilo che gli ha dedicato nel 1946, in cui l'ammirazione di Ragghianti è per l'*humanitas* in senso classico del grande studioso viennese; per la grande erudizione fondata sulla filologia, per l'equilibrio con cui si misura e tiene conto delle principali esperienze critiche europee del tempo: «Lo Schlosser rappresenta per noi un tipo di studioso non familiare: di vastissima formazione filologica ed archeologica, linguistica e letteraria, umanistica, storiografica ed anche scientifica, di insaziabile curiosità di sapere, che ebbe sempre vivissimo il senso della sua appartenenza a una tradizione di studio e di lavoro, ad una "scuola", nel senso più elevato del termine. La sua esperienza di vita coincise quasi senza residui con la sua esperienza di studioso, come si vede dalla sua ghibertiana autobiografia, il *Commentario della mia vita*, scritto nel 1924. Ma ciò non si ridusse ad una sclerosi accademica, perché fu animato da una continua, aperta riflessione e chiarificazione e dal vigile commento delle esperienze fondamentali della cultura europea, che egli seguì sempre con una modestia di atteggiamento, con un rispetto scrupoloso per ogni fatica di buona fede, che non escludeva però la nitidezza del giudizio. I suoi libri non sono opera di un *outsider*, ma invece, in modo caratteristico sono originati e



come perennemente occasionati dalla circolazione del suo pensiero entro le correnti più vive del pensiero del tempo, si inseriscono quasi naturalmente nel processo della cultura, lo accompagnano e insieme lo rischiarano e discriminano»³⁴.

E lo stesso Ragghianti ne delinea poi³⁵, con estrema chiarezza, le tappe del percorso di studio, mettendone in evidenza le componenti culturali. Innanzi tutto, la fase giovanile, caratterizzata dalle ricerche sulla letteratura artistica, sugli oggetti del museo nel quale lavorava, sull'arte di corte nel XIV secolo, dove è sensibile l'influenza del suo maestro Wickhoff e quindi di Dvořák, ma anche del Riegl per l'attenzione per la storia culturale delle opere d'arte. Nel senso che «i prodotti artistici rivelano le immagini, i modi di pensare, gli schemi le idee, il contorno intellettuale e morale collettivo del tempo e vivono nel solco del coevo pensiero sull'arte»³⁶.

Ragghianti rileva poi la “benefica” virata metodologica negli studi di Schlosser intorno agli anni venti. Questo cambiamento corrisponde all'incontro con l'estetica crociana, avvenuta attraverso il linguista Vossler. «Venne da tutto questo una crisi di meditazione e di revisione, nella quale fu accompagnato dalla conoscenza dell'opera del Vossler, finché scoperse la filosofia crociana che doveva diventare, come si è detto, l'esperienza fondamentale della sua vita, e condizionare tutto il suo lavoro ulteriore, che fu di ampiezza pari al precedente»³⁷.

Tra questi lavori spiccano quelli monografici dedicati a Ghiberti (*Commentari*), Piero della Francesca, Leon Battista Alberti, in cui «il nuovo fondamento od il nuovo avvio che lo Schlosser ha dato a numerosi problemi critici parte sempre secondo la metodologia crociana, dall'analisi storica della riflessione sul fenomeno, con una spontaneità che fu profondamente legata al suo carattere, e non già il risultato di una applicazione secondaria o scolastica di una metodica»³⁸.

Dopo avere tratteggiato il percorso complessivo del maestro viennese, Ragghianti, anche per Schlosser, come già per Riegl, fa un sintetico bilancio, mettendo in evidenza gli aspetti, che secondo il suo punto di vista metodologico e critico sono apprezzabili, contrapposti però anche ad alcuni limiti.

L'importanza di Schlosser, secondo Ragghianti, consiste principalmente nell'aver compreso appieno le novità crociane, di cui si fa mediatore nel mondo culturale tedesco. In secondo luogo, nella straordinaria e originale capacità ermeneutica di editore e di interprete delle antiche fonti della letteratura artistica italiana.

«Prima e dopo il suo rinnovamento spirituale, il critico austriaco si era assunto il compito di essere un mediatore, o meglio, come egli stesso soleva dire “un ponte” fra la cultura italiana e la tedesca»³⁹.

Per quanto riguarda lo studio della *Kunstliteratur* da parte dello



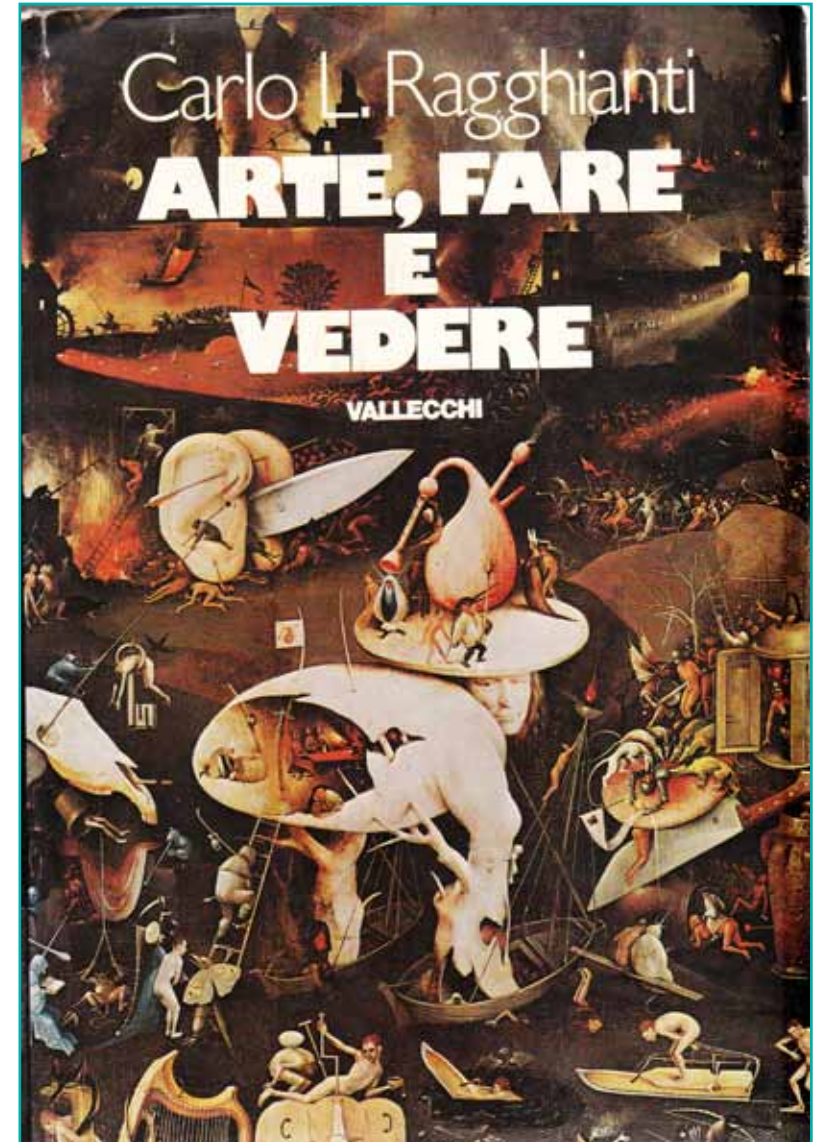
Schlosser, Ragghianti ne comprende e valuta la “perennità del contributo” allo studio delle fonti e l’importanza fondamentale per gli studi storico artistici, confluito nel famoso manuale del 1927.

«[Che è] ancor oggi la sola che possa e debba dirsi indispensabile per ogni studioso d’arte, e non solo per il contenuto d’ineguagliata ricchezza, oggettiva precisione e sottile penetrazione interpretativa, ma per la sua ispirazione progressivamente più chiara. L’accertamento filologico e culturale delle fonti, per la profondità del sondaggio e l’ampiezza di orizzonte storico (dal Medioevo al Settecento), nella meditazione estetica e critica si era costituito come organo unicamente rispondente di una consapevolezza, nella quale teoria e storia s’identificavano e s’intercondizionavano»⁴⁰.

Con queste considerazioni Ragghianti apriva da par suo una finestra su una ricerca, che ancora manca, sul significato della indagine sulla letteratura artistica e degli studi relativi nella critica del Novecento e del suo rapporto con la situazione europea in questo settore di studi.

Essa riguarda il complesso problema del rapporto tra storia dell’arte, storia della critica d’arte e storia della storiografia. Inoltre, le modalità di valutazione degli scritti degli artisti degli amatori o degli esperti, letterarietà o semplice valore documentario, valore critico o utile contributo allo studio dei generi letterari⁴¹, nei quali talora vanno inseriti.

I limiti di Schlosser evidenziati da Ragghianti consistono invece, principalmente, in due aspetti. Ricorso dello studioso austriaco alla *Kulturgeschichte* e formalismo “debole”.



C. L. Ragghianti, *Arte, Fare e Vedere*, Vallecchi, Città di Castello 1974.

Dell'avversione di Ragghianti per la storia dell'arte come storia culturale si è già detto a proposito di Riegl. Del resto Schlosser fa proprie in questo versante le esperienze di Dvořák e di Riegl. «[Schlosser], attento alle tendenze critiche che si manifestavano al suo tempo, esperì quella storia "culturale" dell'arte, praticata più tipicamente dal Dvořák che considerava le opere non come prodotti della fantasia, nella loro autonoma essenza estetica e culturale, ma nella loro azione, cioè nella loro esterna riflessione, e nell'insieme di relazioni contenutistiche che sono della storicità dell'opera d'arte, e possono anche esserne materia. In questo tipo di storiografia era scaduto anche il Riegl, specialmente nella sua *Storia dell'arte barocca in Italia*»⁴².

Anche sulla ricezione e l'avversione della storia dell'arte come storia della cultura in Italia nei primi decenni del Novecento sarà necessario ritornare con equilibrio. Si dovrà perciò partire da Francesco Malaguzzi Valeri e dall'accoglienza positiva, ma anche negativa (vedi Longhi), che ebbero le sue aperture, ancorate al mondo tedesco e francese. Si dovrà inoltre riesaminare l'importanza e la modernità in questo senso di Riegl e la sua incidenza sulla cultura italiana impegnata nel dibattito e nella rivalutazione del barocco. Si dovrà studiare la situazione italiana che si confronta talora polemicamente sulle modalità di applicare correttamente

il formalismo (vedi Lionello Venturi - Croce - Ragghianti) con quella dell'area tedesca soprattutto del foyer di Amburgo (penso soprattutto agli esempi tardo ottocenteschi di *Kulturgeschichte in Germania* di Wolfgang von Öttingen, 1888 e di Gottfried Kinkel, 1983)⁴³.

A proposito di formalismo e di comprensione del linguaggio artistico poi, si è già detto che la posizione di Schlosser, anche dopo l'adesione all'idealismo crociano, rimane per Ragghianti non soddisfacente. «Di questo quadro [l'autore si riferisce al profilo dello svolgimento della storiografia dell'austriaco] occorre tener conto per valutare i limiti dell'opera dello Schlosser. (...) [Egli mostra infatti] una capacità di vocazione al gusto della forma nettamente inferiore alle sue gradi qualità umanistiche e storiografiche. Nella interna comprensione del linguaggio artistico, cioè nella percezione dell'originalità delle forme, egli, munito di tanta maggiore chiarezza di idee e di metodo, rimane molto inferiore al Riegl, al Wölfflin, al Berenson e soprattutto al Longhi»⁴⁴.

Nei suoi saggi infatti rimane quasi sempre al livello delle definizioni generali dei caratteri formali culturali linguistici, anziché addentrarsi nella definizione dei risultati delle singole individualità e personalità artistiche⁴⁵.



Negli anni trenta in Italia ci si confronta anche con le più recenti opere e proposte metodologiche di un altro viennese, Max Dvořák. Su “L’Arte” di Adolfo Venturi e Lionello Venturi si pubblica un importante intervento critico di Aldo Bertini⁴⁶. Nel 1935 compare il libro di Gian Alberto Dell’Acqua su *L’arte italiana nella critica di Max Dvořák*⁴⁷. A sua volta Lionello Venturi dedicava al critico tedesco alcuni paragrafi nella sua *Storia della critica d’arte* (1936)⁴⁸ dove curiosamente viene ancora frainteso il valore del manierismo e in particolare di Pontormo e di Parmigianino.

Tutti questi interventi sono principalmente indirizzati a stigmatizzare e a respingere la cosiddetta impostazione di *Geistesgeschichte* sviluppata da Dvořák. «La storia dello spirito significa per Dvořák rapporto tra la storia dell’arte e la storia della filosofia e della religione: cioè le forme astratte, i dogmi e i sistemi sono messi in rapporto tra loro dall’esterno, come documenti paralleli di una data civiltà»⁴⁹.

La critica di Ragghianti nei confronti di Dvořák non differisce da queste posizioni fortemente critiche, che si ricollega alle riserve già evidenziate prima, sia in Riegl che in Schlosser, nei confronti della storia dell’arte come storia della cultura.

«[Per Dvořák] – commenta Ragghianti in una serie di interventi riuniti in *Commenti di critica d’arte*, 1946⁵⁰ – la storia dell’arte deve

consistere nel trovare i criteri oggettivi dello sviluppo storico dell’arte cercandone la vitalità e il valore specialmente attraverso le relazioni istituite con i contemporanei atteggiamenti e orientamenti della cultura».

Il limite di Dvořák per Ragghianti è duplice. Da un lato, perché le forme culturali (limitate inoltre unicamente alla filosofia e alla religione mentre si trascurano la storia del linguaggio della cultura figurativa e delle idee estetiche), che fanno parte della Storia dello spirito e che determinano le forme artistiche, si adeguano meglio ai contenuti, piuttosto che alle forme e alle scelte stilistiche degli artisti.

Dall’altro, anche l’uso delle *tipizzazioni* o schemi di stile da parte di Dvořák, mediato dalla filosofia della storia del Dilthey e che si ritrova anche in Riegl, è da respingere, perché conduce a semplificazioni inaccettabili vertendo su valori sostanzialmente “extra-artistici”.

«Non è il caso qui di discutere il valore metodologico e filologico dei tipi, che inaugurò il Dilthey e dal quale passano nel Riegl e poi nel Dvořák [...] Relativamente a questo bisogna osservare che l’accettazione *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* fu grossolana, perché gli schemi e i tipi che valevano nella rappresentazione storica delle forme culturali, filosofiche, letterarie, politiche si adeguavano perfettamente al loro contenuto; mentre questo contenuto (linee,



forme, colori per l'arte figurativa, e non concetti, azioni o fantasmi di linguaggio) invece di essere indagato per quello che veramente esso era e significava, fu postulato dal Dvořák, trovato nel Dilthey e inserito violentemente nella storia dell'arte»⁵¹.

La discussione dell'uso dei tipi e delle tipologie stilistiche da parte di Dvořák nel caso del Gotico e del Rinascimento (come naturalismo o realismo) viene approfondita da Ragghianti in occasione di una scheda sulla storia della critica relativa all'arte dei Pollaiuolo⁵².

Sotto il profilo storico culturale, la polemica sull'uso dei tipi nella storia dell'arte echeggiata e ripresa a proposito di Dvořák da Ragghianti, non va isolata, anzi approfondita, e si dovrà farlo in seguito in maniera più circoscritta e documentata, nel dibattito sulla cosiddetta *Typenlehre* o storia dei tipi o tipologia di grande attualità nel clima culturale tedesco degli anni trenta.

La Storia dei tipi o *Typengeschichte* o analisi tipologica (*Typenlehre*) studia la genesi dei cosiddetti "tipi" o modelli-schemi sintesi di forma e contenuto di un'opera, le sue trasformazioni e i significati culturali assunti nel tempo. Il concetto di tipo è già presente nella letteratura classica (Platone, Aristotile, Galeno); viene riesumato dagli studi scientifici, psicologici e filosofici della fine dell'Ottocento in Germania; quindi dagli archeologi (celebre il caso di Emanuel Loewy che nel 1909 pubblica *Typenwanderungen*, migrazioni e persistenze

nell'arte antica); viene adottato infine anche dagli storici dell'arte come Dvořák che lo desume da Dilthey e da Erwin Panofsky che lo discute in importanti saggi del 1921-32⁵³, distinguendo il concetto di tipo da quello di iconografia (semplice descrizione dei contenuti o soggetti delle opere).

Nell'ambito degli interessi di Ragghianti per i maestri della scuola di Vienna non va trascurata infine, come già bene evidenziato dal collega Pellegrini⁵⁴, l'apprezzamento per le indagini e gli scritti di alcuni allievi di Schlosser. Tra questi, Wolfgang Kallab, Leo Planiscig e infine Otto Kurz.

Wolfgang Kallab⁵⁵, che si era formato dapprima a Berlino con Curtius, Dilthey e Goldschmith e successivamente a Graz e a Vienna, dove venne in contatto con Wickhoff e poi con Schlosser con il quale maturò la passione filologica per la letteratura artistica antica, in particolare per Vasari. La sua morte prematura (morì trentunenne nel 1906) interruppe i suoi importanti *Vasaristudien* che furono pubblicati a cura di Schlosser due anni dopo, nel 1908. Ragghianti consulta gli studi di Kallab nel preparare l'edizione vasariana delle *Vite*, che rimane uno dei lavori filologicamente più importanti nell'ambito dei suoi interessi per le fonti e la letteratura artistica⁵⁶.



Egli ne rileva l'importanza fondamentale negli studi vasariani per il rigore filologico e le considerazioni critiche letterarie e testuali, con un partecipato omaggio nell'Introduzione alla sua edizione milanese delle *Vite*.

«La prima edizione delle *Vite* (di cui esiste una ristampa non felice, senza note, a cura di C. Ricci, Firenze, Bemporad, 1912, voll. 4; e Roma, Sestetti-Tuminelli, 1927) si diversifica per molti aspetti dalla seconda (1568)⁵⁷, e non solo nell'economia della scrittura, nella distribuzione e quantità della materia, nella disposizione delle parti – esempio saliente i *Proemi* gnomici, quasi proposizioni generali della esemplificazione biografico-aneddotica che seguiva, preposti alle singole *Vite* degli artisti, che nella seconda edizione furono tolti o rifusi nel testo –, nelle correzioni e aggiunte notevoli arretrate al testo in un lavoro di revisione durato oltre quindici anni. Queste differenze furono con sagacia ed accuratezza estrema stabilite nel lavoro, classico benché incompiuto, del Kallab (*Vasaristudien*, pubblicato postumo nel 1908), il quale resta basilare per lo studio della composizione del testo vasariano. Ma tale serrata analisi si concretava poi nello stabilire della prima redazione il più originale carattere, la maggiore felicità letteraria, una più compatta e fusa struttura, una più limpida determinazione di tutti i motivi intrinsecamente significativi, un insieme di qualità dunque che l'ulteriore elaborazione, anziché accrescere o perfezionare, ha in parte offuscato. Su questo punto ci risparmiamo altre osservazioni, rimandando senz'altro al citato lavoro del Kallab, e alle acute e fini pagine riassuntive dello Schlosser (*Letteratura artistica*, ed. ital., pp. 253-254)»⁵⁸.



C. L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Vallecchi, Città di Castello 1973.



Felice fu l'incontro con Leo Planiscig e con Otto Kurz. Con Planiscig, goriziano di origine e allievo a Vienna di Schlosser, studioso ed esperto della scultura rinascimentale italiana di indirizzo filologico formalista, Ragghianti ebbe un amichevole scambio epistolare che risale al 1946⁵⁹.

Collega a Vienna e poi a Londra al Warburg Institut di Ernst Gombrich, Otto Kurz⁶⁰ si era formato al seminario di Schlosser di cui aggiornò il celeberrimo manuale sulla *Letteratura artistica*⁶¹. Attivo dapprima a Vienna come collaboratore di Ernst Kris, poi alla Biblioteca Warburg ad Amburgo e infine a Londra (dove fu bibliotecario al Warburg e dove tenne corsi universitari al Courtauld e anche a Oxford), fu studioso di erudizione e cultura umanistica sconfinata che spaziava dalla cultura occidentale e a quella orientale. Ragghianti fu affascinato da questo studioso, allievo e discepolo di Schlosser, di cui apprezzò in particolare il saggio sulla *Leggenda dell'artista*, 1936 (scritto in collaborazione con Kris), e di cui fece tradurre per Neri Pozza il libro sui *Falsi e Falsari* del 1948, introducendolo con una penetrante prefazione.

«**F**uori dell'arbitraria riduzione dell'arte e degli artisti a sovrastrutture o funzioni di altre realtà, è da ricordare – scrive

Ragghianti negli aggiornamenti della 2^a edizione del *Profilo della critica d'arte* – una ricerca ispirata dallo Schlosser, di autentica giustificazione, il volumetto di Ernst Kris e di Otto Kurz *Die Legende vom Künstler* (Wien, 1934), che analizza le immagini o le rappresentazioni che determinati gruppi storici sociali-culturali si sono fatte degli artisti»⁶².

Nella prefazione alla traduzione italiana dei *Falsi e falsari*, invece così presenta Kurz ai lettori italiani: «Mi è particolarmente gradito di presentare ai lettori italiani il volume sui *Falsi* dell'amico Otto Kurz, cui mi legano non soltanto l'ammirazione per quella sua profonda dottrina, che ama troppo dissimulare, e l'apprezzamento del suo acuto giudizio storico e critico, ma il comune discepolato, ideale per parte mia, reale da parte sua, da un Maestro quale fu Julius von Schlosser. Mi piace rammentare che, dopo aver continuato e integrato con un eruditissimo intervento la grande e sempre fondamentale *Letteratura artistica* dello Schlosser, il Kurz tracciò un profilo magistrale e finissimo (in "La Critica d'Arte", 11/12, 1955, pp. 402 e sgg.) della sua mente, del suo lavoro, della sua appartata umanità»⁶³.

1 Tra queste vanno menzionate *Omaggio a Ragghianti. Critica d'arte in atto. Il ruolo delle riviste in Italia, oggi*, Atti del Convegno su Carlo Ludovico Ragghianti,



Aula dei gruppi parlamentari, Roma 27 gennaio 1988, a cura di R. Varese, UIA Università Internazionale dell'Arte, Firenze 1997; *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, Milano 2000; *Ragghianti critico e politico*, a cura di R. Bruno, Franco Angeli, Milano 2004. Due altri convegni su Ragghianti si sono tenuti rispettivamente all'Università di Ferrara (*Carlo Ludovico Ragghianti. Un uomo cosciente*, Ferrara, 29 ottobre 2009) e a Pisa e a Lucca (*Carlo Ludovico Ragghianti: pensiero e azione*, Lucca-Pisa, 21-22 maggio 2010); gli atti sono in corso di stampa.

2 Su questi aspetti dell'azione politica di Ragghianti si veda, oltre ai contributi di U. Baldini, R. Bruno, P. Bonetti e G. Cotroneo pubblicati in *Ragghianti critico...*, S. BATTIFOGLIA, *Carlo Ludovico Ragghianti, un critico d'arte in lotta per la libertà*, in *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Vallecchi, Firenze 2009, pp. 117-132. Infine, rinvio anche alla mia nota *Carlo Ludovico Ragghianti a cento anni dalla nascita*, in corso di stampa nella rivista *Arte/Documento*, 2010 (Venezia).

3 Sulla ricezione della Scuola di Vienna nella critica italiana mi permetto di rinviare ad un mio lontano intervento: *La scuola di Vienna e la critica d'arte in Italia agli inizi del XX secolo*, in *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode*, Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4-10 september 1983 a cura di S. Krenn, M. Pippal, Hermann Böhlhaus Nachfolger, Wien, Köln, Graz, 1984, pp. 65-81 (ripubblicato in *Argomenti viennesi*, Il Segnalibro, Torino 1993, pp. 9-40). Successivamente si veda: S. SCARROCCHIA, *La ricezione di Riegl nella storia e nella critica d'arte italiana*, in *Oltre la storia dell'arte. Alois Riegl. Vita e opere di un protagonista della cultura viennese*, Marinotti, Milano 2006, pp. 93-147. In questo saggio la posizione di Ragghianti nella riscoperta dei viennesi da parte della critica italiana è curiosamente sottovalutata. A questo proposito è invece illuminante la recensione di S. Viani, *Arte, fare e vedere di C.L. Ragghianti*, in "Rivista di Studi Crociani", 1974, fasc. II, pp. 189-197. Più rigorosa e meno confusa dello scritto di Scarrocchia appare invece la ricerca di M. GHILARDI, F. ZEVİ, *Echi di Riegl nella critica italiana*, in *Alois Riegl (1858-1905). Un secolo dopo*, Atti del Convegno internazionale dell'Accademia dei Lincei Roma, 30 novembre - 1 e 2 dicembre 2005, Bardi Editore, Roma 2008, pp. 219-237. Su Ragghianti studioso dei "viennesi" ho fatto inoltre un primo sintetico accenno nell'intervento *Carlo*

Ludovico Ragghianti: per una storia dell'arte globale, presentato alla Giornata di studio del 29 ottobre 2009 all'Università di Ferrara, i cui atti sono ora in corso di stampa nella rivista "Critica d'arte".

4 Cfr. C.L. RAGGHIANI, *Arte, fare e vedere. Dall'arte al museo*, Vallecchi, Firenze 1974, p. 207.

5 Cfr. Id., *Care reliquie: in memoriam Jenő Lányi*, in *Il pungolo dell'arte*, Neri Pozza, Venezia 1956, p. 389.

6 Si deve comunque precisare che fu lo stesso Ragghianti a promuovere la traduzione di alcuni importanti saggi viennesi. Più precisamente i seguenti: J. VON SCHLOSSER, *Poesia e arte figurativa del Trecento*, in "La Critica d'arte", 1938; A. RIEGL, *Arte tardo romana*, a cura di L. Collobi, Einaudi, Torino 1957; A. RIEGL, *Problemi di stile*, a cura di C.A. Quintavalle, Feltrinelli, Milano 1963; J. VON SCHLOSSER, *L'arte di corte nel secolo decimoquarto*, a cura di G.L. Mellini, Edizioni di Comunità, Milano 1965.

7 Cfr. C.L. RAGGHIANI, *Ritardi culturali*, in *La scuola viennese di storia dell'arte*, a cura di M. Pozzetto, Atti del XX convegno, Istituto per gli incontri culturali mitteleuropei, Gorizia 1986, p. 252.

8 Va doverosamente ricordato che già nel 1976 Henri Zerner a proposito della ricezione di Riegl in Italia (per la quale si veda nota n.3), che sin dal 1976 Henri Zerner (ora in *L'histoire de l'art d'Alois Riegl*, in *Ecrire l'histoire de l'art. Figures d'une discipline*, Gallimard, Paris 1997, p. 36) scriveva: «En de hors des pays germanophones, toutefois, Riegl n'a pas rencontré beaucoup d'écho, se ce n'est en Italie, où, Bianchi-Bandinelli e Ragghianti [sic] mesuraient bien son importance».

9 Si veda per tutte: C.L. RAGGHIANI, *Arti della visione. I, Cinema*, Einaudi, Torino 1979, p. 53.

10 Molti sono gli interventi su questo aspetto di Riegl sottolineato da Ragghianti. Per tutti si veda *Arti della visione. I...*, p. 66.

11 In tempi più recenti il formalismo di Riegl appare molto più articolato rispetto alla semplificazione che ne dà Ragghianti: si vedano i saggi nella raccolta *Framing Formalism. Riegl's Work*, a cura di R. Woodfield, G+B Arts International, Amsterdam 2001.

12 Cfr. H. ZERNER, *L'histoire de l'art...*, p. 37.

13 Cfr. C.L. RAGGHIANI, *L'uomo cosciente. Arte e conoscenza nella paleostoria*,



Calderini, Bologna 1981, p. 232.

14 Va ricordato inoltre che attraverso Fiedler e Riegl Ragghianti ripensa anche al problema dello spazio e del tempo inteso come elemento costitutivo dell'immagine (sul cui concetto vedi in seguito a p. 11) e come parte integrante dell'espressione individuale (cfr. C.L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1952, p. 77).

15 Cfr. C.L. RAGGHIANI, *Ritorno del Riegl*, in "Critica d'arte", n.s., XIII, 80, 1966, pp. 3-8.

16 Cfr. C.L. RAGGHIANI, *L'uomo cosciente...*, p. 231.

17 Cfr. E. PANOFKY, *Der Begriff der Kunstwollens*, in "Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft" 14, 1920, pp. 321-329.

18 Cfr. C.L. RAGGHIANI, *Arte essere vivente*, Pananti, Firenze 1984, p. 107.

19 Cfr. Id., *Ritorno del Riegl...*

20 Id., *Un uomo un universo. Antologia degli scritti*, a cura di M.L. Testi Cristiani, R. Varese, M.T. Leoni Zanobini, Le Lettere, Firenze 2000, p. 150.

21 Sul problema del darwinismo in Venturi cfr. G.C. SCIOLLA, *Appunti sulla fortuna del metodo morelliano e lo studio del disegno in Italia, "fin de siècle"*, in "Prospettiva", 33-36, 1983-1984, pp. 385-389.

22 Per il giudizio su Pietro Toesca cfr. C.L. RAGGHIANI, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Vallecchi, Firenze 1973, p. 33.

23 Cfr. Id., *Arte essere vivente...*, p. 89.

24 Cfr. Id., *In morte di Julius von Schlosser, (1939)*, in *Un uomo un universo...*, p. 150.

25 Cfr. Id., *Ritorno del Riegl...*, pp. 3-8.

26 Per la declinazione di Riegl di una *Kunstgeschichte als Kulturgeschichte* cfr. ora G. Vasold, *Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten*, Rombach Verlag, Freiburg im Breisgau 2004.

27 Cfr. ad esempio nel saggio: *Warburg retrospettivo*, in "Critica d'arte", XXI, 134, 1974, pp. 3-5.

28 Ne ho dato una sintesi critica in *C. L. Ragghianti e la storia dell'arte globale*, 2010, in corso di stampa nella rivista "Critica d'arte", alla quale mi permetto di rinviare e nella quale continui sono i riferimenti e il dialogo con i viennesi.

29 Sul concetto di modernità nel Barocco da parte di Riegl si veda ora: M. RAMPLEY, *Subjectivity and Modernism: Riegl and the Rediscovery of the Baroque*, in *Framing*

Formalism..., pp. 265-290.

30 Cfr. A. RIEGL in "Gesammelte Aufsätze", Filser, Augsburg-Wien, 1929 (si tratta dei due contributi, rispettivamente del 1886 e del 1898, sui mobili e la decorazione d'interni dell'epoca dell'Impero).

31 Si veda la lettera indirizzata da Planiscig a Ragghianti datata 9 agosto 1946 (Sciolla, in c.d.s.).

32 Si veda soprattutto il volume: *Arte, fare e vedere...*

33 Cfr. E. PELLEGRINI, *Il carteggio von Schlosser-Ragghianti: qualche anticipazione*, in *Ragghianti critico e politico*, Franco Angeli, Milano 2004, pp. 259-290.

34 Cfr. C.L. RAGGHIANI, *Profilo della critica d'arte...*, p. 89.

35 Cfr. *ibid.*, pp. 86-94.

36 Cfr. il bel saggio di G.L. MELLINI, compianto allievo di Ragghianti, mancato prematuramente, che introduce la traduzione a J. Von Schlosser, *Arte di corte...*, p. 8.

37 Cfr. C.L. RAGGHIANI, *Profilo della critica d'arte...*, p. 89.

38 Cfr. *ibid.*, p. 90.

39 Cfr. *ibid.*, p. 92.

40 Cfr. *ibid.*, p. 219.

41 Un primo tentativo di esaminare la Letteratura artistica secondo la suddivisione in generi è stato fatto da A. Chastel, *Schlosser et la "Kunstliteratur"*, in "Cahier du Musée National d'art moderne", 14, 1984, pp. 38-43.

42 Cfr. C.L. RAGGHIANI, *Profilo della critica d'arte...*, p. 88.

43 Esempi segnalati recentemente da Dieter Wuttke, *L'Hercule à la croisée des chemins d'Erwin Panofsky: l'ouvrage et son importance pour l'histoire des sciences de l'art*, in *Relire Panofsky. Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par le Service culturel du 19 novembre au 17 décembre 2001*, Beaux-arts de Paris les éditions, Paris 2008, pp. 105-147: p. 125.

44 Cfr. C. L. RAGGHIANI, *Profilo della critica d'arte...*, p. 91.

45 Cfr. *ibid.*, p. 91.

46 Cfr. A. BERTINI, *Sulla critica di Dvořák*, in "L'Arte", n.s. II, XXXIV, 1931, pp. 461-467.

47 Cfr. G.A. DELL'ACQUA, *L'arte italiana nella critica di Max Dvořák*, Sansoni, Firenze 1935.



- 48 Cfr. L. VENTURI, *Storia della critica d'arte*, Einaudi, Torino 1964, pp. 236-237.
- 49 Cfr. L. VENTURI, *Storia della critica d'arte...*, p. 236.
- 50 Cfr. C.L. RAGGHIANI, *Commenti di critica d'arte*, Laterza, Bari 1946, vol. II, p. 188.
- 51 Cfr. *ibid.*, p. 165.
- 52 Cfr. Id., *Antonio Pollaiuolo e l'arte fiorentina del Quattrocento*, in "La Critica d'Arte", I, 1, 1935, pp. 10-17; *ivi*, II, 2, 1936, pp. 69-81; *ivi*, 3, pp. 115-126; *ivi*, 4, pp. 157-165.
- 53 Tra questi spicca: *Imago pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzmannes" und der "Maria Mediatrix"*, in *Festschrift für Max Friedländer zum 60. Geburtstag*, Seemann, Leipzig 1927, pp. 261-309.
- 54 In particolare Pellegrini, nel saggio *Il carteggio...* citato, sottolinea la considerazione di Ragghianti per Otto Kurz.
- 55 Su Kallab si veda: *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1999, pp. 203-204; R. PREIMSBERGER, *Wolfgang Kallab (1875-1906): Bruchstücke einer intellektuellen Biographie; mit einer Abbildung*, in "Römische Historische Mitteilungen", 50, 2008, pp. 475-497.
- 56 Spicca in questo ambito il bellissimo volume *Profilo della critica d'arte...*
- 57 Cfr. C.L. RAGGHIANI, Introduzione a G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Rizzoli, Milano 1971, p. 11.
- 58 Cfr. *ibid.*, p. 11.
- 59 Queste lettere sono state pubblicate dallo scrivente nel contributo per il Convegno di Ferrara 2009 (cfr. *Carlo Ludovico Ragghianti*, in "Critica d'arte", 2010, in corso di stampa). Su Leo Planiscig si veda: W. Gramberg, *Leo Planiscig*, in "Kunstchronik", 5, 1952, pp. 270-275; D. CLINI, *Una vivace polemica: Adolfo Venturi e Leo Planiscig*, in "Studi Goriziani", 91-92, 2000 (2002), pp. 123-137; Id.; *Riegl, Planiscig e la Gestalt-Theorie*, in "Memorie storiche forgiulesi", 82, 2002 (2003), pp. 243-256.
- 60 Cfr. Per Otto Kurz si veda: E.H. GOMBRICH, J. ONIAS, *Wilde, Pevsner, Gombrich, Kurz, Le Kunstgeschichte en Grand- Bretagne*, in "Perspective", 2007, 2, pp. 194-206; E.H. GOMBRICH, *Otto Kurz (1908-1975)*, in *37 epitaffi di storici dell'arte del Novecento*, a cura di S. Ginzburg, Electa, Milano 2008, pp. 154-168.
- 61 Cfr. J. VON SCHLOSSER, *Die Kunstdliteratur*, Anton Scroll, Wien 1924; ed. it. *La*

letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna, seconda edizione aggiornata da Otto Kurz, La Nuova Italia, Firenze 1956.

62 Cfr. C.L. RAGGHIANI, *Profilo della critica d'arte...*, p. 213. Il saggio è stato tradotto in italiano molti anni dopo: cfr. *La leggenda dell'artista*, prefazione di E.H. Gombrich, Boringhieri, Torino 1980.

63 Cfr. *Prefazione* in O. KURZ, *Falsi e falsari*, (Venezia 1961); ed. Neri Pozza, Vicenza 1996, p. 11.





LO STUDIO DEGLI AVORI BIZANTINI IN ITALIA TRA '800 E '900 ATTRAVERSO “L'ARTE” DI ADOLFO VENTURI*

di Giovanni Gasbarri

Codesto deplorabile esodo è dovuto certamente all'insufficienza e al falso spirito delle nostre leggi di protezione artistica, le quali, mentre hanno severissime disposizioni relative all'esportazione di un quadro e d'una statua, sono mute per quanto riguarda quella di un capolavoro di oreficeria e di ogni altro appartenente alle cosiddette arti minori¹

La citazione proviene dalle pagine di cronaca e notizie della rivista “L'Arte”, del 1900. Nel denunciare ai lettori l'avvenuto acquisto da parte del Museo del Louvre del celebre rilievo eburneo paleobizantino noto come Avorio Barberini², il giovane Stanislao Frascchetti³, autore della nota, non lesinava parole amare, persino

caustiche; parole ancora più significative se si rammentano gli accessi dibattiti che in quegli anni coinvolgevano gli intellettuali in merito alla tutela legislativa dei beni artistici italiani⁴.

È un passo breve, ma – mi sembra – assai rappresentativo di quel crescente interesse che, negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento, le arti sontuarie paleocristiane e bizantine sembravano destare negli studiosi italiani, che cominciarono ad occuparsene con sempre maggiore frequenza tra le pagine dei volumi e dei periodici specializzati. Di tale attenzione si faceva in particolar modo portavoce “L'Arte” (già “Archivio storico dell'Arte”, la prestigiosa rivista diretta da Adolfo Venturi che, a partire dal 1888 – anno della sua fondazione per volontà di Domenico Gnoli – si era subito imposta come sede ideale per gli studi storico-artistici più avanzati e aggiornati in Italia⁵. In risposta (e talora in parallelo) ai molteplici



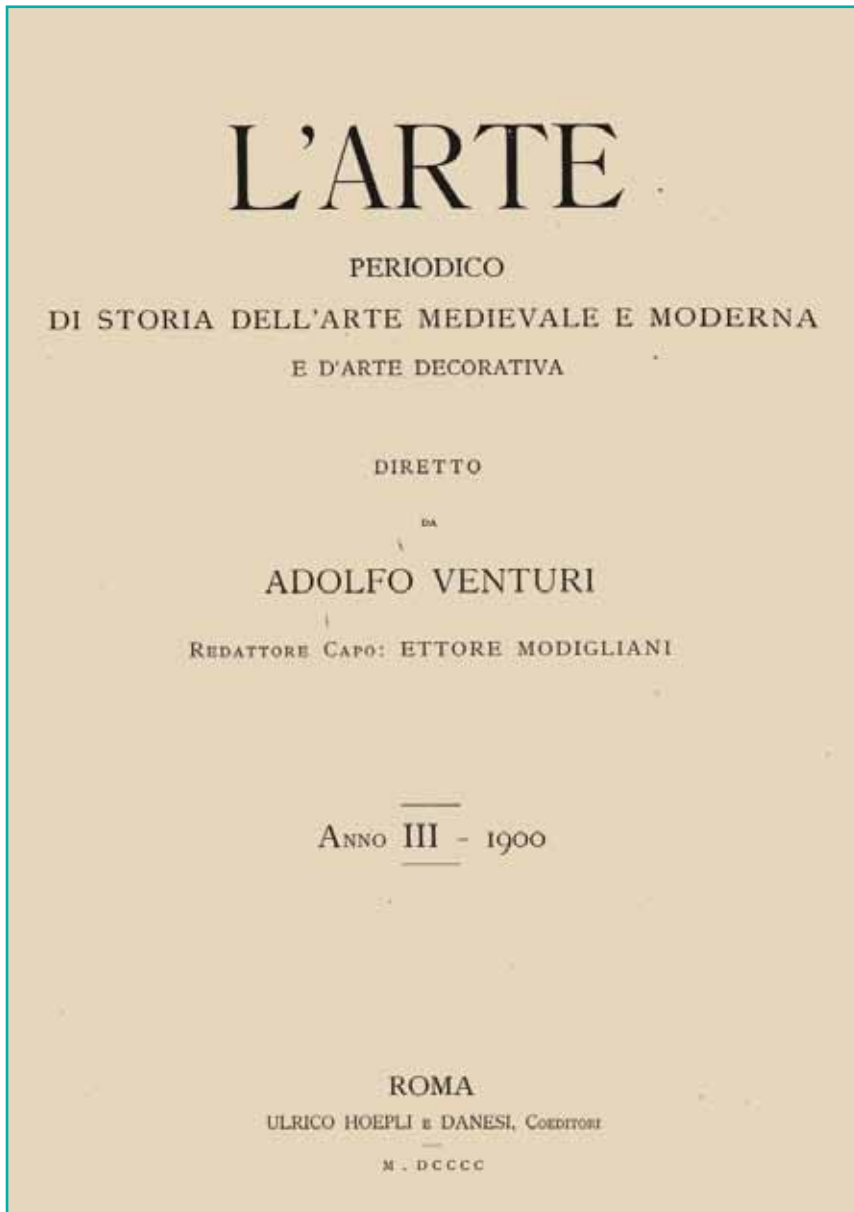
stimoli intellettuali provenienti dalle ricerche internazionali, le indagini su oreficeria, miniatura e microscultura trovavano spazio all'interno di un consistente numero di articoli, note e recensioni, assumendo un ruolo, se non ancora di primo piano, tuttavia senza dubbio rilevante nel dibattito critico sulle arti dell'età di mezzo⁶.



Rilievo in avorio detto *Avorio Barberini*, Parigi, Musée du Louvre.

Adottando proprio la rivista diretta da Adolfo Venturi come campo d'osservazione privilegiato, il presente contributo vuole soffermarsi in particolar modo sugli oggetti paleocristiani e bizantini in avorio, allo scopo di presentare una ricostruzione generale dello sviluppo degli studi su tale argomento in Italia tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. Studi che, a partire da alcuni pionieristici contributi pubblicati già negli anni '80 dell'Ottocento, godettero di una rapida e inconsueta fioritura a cavallo dei due secoli, per poi diventare sempre più sporadici e occasionali parallelamente al graduale affievolirsi dell'interesse per Bisanzio alle soglie della Prima Guerra Mondiale.

Si tratta, nello specifico, di un tema solo apparentemente marginale, ma capace in realtà di far emergere dati molto interessanti per valutare il grado e il tenore della riscoperta dell'arte bizantina nella storiografia del nostro Paese. Soprattutto in Italia, infatti, l'emergere di una vera e propria considerazione critica delle peculiarità dell'arte dell'Impero Romano d'Oriente sembra dipendere molto dal progressivo accrescimento e approfondimento delle conoscenze sulle arti sontuarie, e segnatamente della produzione eburnea. Del resto, per quanto si debba ancora completare un'indagine ampia e approfondita sull'argomento⁷, la semplice lettura dei contributi



Frontespizio de “L’Arte”, III, 1900.

pubblicati lascia emergere una situazione piuttosto eterogenea rispetto a quella degli altri paesi europei⁸. Alla quasi totalità degli specialisti italiani sembra infatti essere mancato per molto tempo la possibilità (o l’interesse) per condurre indagini autoptiche sull’arte monumentale bizantina più “autentica”, quella cioè sopravvissuta in Turchia, Grecia, Balcani e nel Vicino Oriente mediterraneo, aree che più direttamente e più a lungo furono soggette al dominio di Costantinopoli. Per gli studi italiani, affrontare tale argomento significava il più delle volte discutere di “arte italo-bizantina”, ovvero descrivere edifici, pitture e mosaici conservati nelle aree della Penisola che, nel corso dei secoli, avevano subito la dominazione o l’influsso di Bisanzio (Ravenna, Venezia, l’Italia meridionale e, in modo più controverso, Roma)⁹. Di fronte ad un’ottica così “parziale” e condizionata, non stupisce che buona parte delle nozioni in materia d’arte bizantina dovesse provenire soprattutto dall’osservazione diretta dei prodotti delle arti sontuarie o “industriali”: codici miniati, gioielli e reliquiari, intagli in avorio e osso, presenti in gran numero nelle collezioni italiane pubbliche e private. Le ricerche su tali opere, precedentemente considerate soprattutto appannaggio di archeologi, filologi, amatori e cultori delle “antichità cristiane”, trovarono proprio ne “L’Arte” di Venturi un nuovo terreno particolarmente fecondo, anche grazie all’interesse che lo stesso direttore nutriva per i problemi del collezionismo, della musealizzazione e della catalogazione¹⁰. Le numerose rubriche, che comprendevano resoconti dei corrispondenti dall’estero, e soprattutto ricchi e puntuali bollettini bibliografici, rappresentavano



inoltre un importante strumento di aggiornamento costante. L'approfondimento delle conoscenze sugli avori paleocristiani e bizantini era favorito non soltanto dalla cospicua presenza di pezzi sul suolo italiano, ma anche e soprattutto da un'autorevole tradizione di studi di respiro ormai internazionale, che alla fine del XIX secolo metteva a disposizione degli specialisti alcuni repertori moderni e funzionali. Chi voleva affrontare questo argomento era comunque prevalentemente portato a rivolgersi alla più recente produzione scientifica internazionale¹¹. Vi si trovava infatti l'esteso catalogo di John Westwood, il repertorio di opere altomedievali di Georg Stuhlfauth, e soprattutto la grande impresa di Émile Molinier, già autore della descrizione degli avori del Louvre¹²: un ampio capitolo del primo volume della sua monumentale *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*¹³ era proprio dedicato ai manufatti eburnei bizantini, analizzati nelle loro peculiarità tecniche e stilistiche, e classificati in ordine rigorosamente cronologico.

Ai molteplici contatti instaurati da Adolfo Venturi con i principali intellettuali e specialisti stranieri¹⁴ si devono i primi interventi del finlandese Johan Jakob Tikkanen¹⁵ pubblicati sull'«Archivio», nei quali venivano espressamente illustrate anche alcune opere eburnee paleocristiane e bizantine. Molto noto è il saggio del 1888 dedicato ai rapporti tra i cicli musivi dell'atrio di San Marco a Venezia e le

miniature della cosiddetta Genesi Cotton, considerato un vero e proprio classico della bizantinistica, i cui risultati sono ancora oggi sostanzialmente condivisibili¹⁶. Fin dalle prime pagine, lo studioso chiamava in causa l'ampia produzione in avorio e osso d'età medievale, con la volontà di offrire al lettore quanti più riferimenti visuali possibili a sostegno del suo discorso sull'iconografia della Genesi. In linea con il taglio del suo contributo, però, Tikkanen non forniva una vera e propria analisi stilistica dei pezzi, limitandosi a trarne di volta in volta i possibili confronti per le composizioni musive di San Marco. Più rilevante per il presente discorso risulta invece un secondo e più tardo intervento di Tikkanen sulle pagine dell'«Archivio», ovvero la sua recensione al controverso volume di Josef Strzygowski *Das Etschmiadzin-Evangeliar* del 1891¹⁷.

Il giudizio di Tikkanen, moderatamente favorevole – anche se critico nei confronti degli eccessi di «orientalismo» manifestati dall'autore – era preceduto da un'interessante introduzione di carattere metodologico dedicata alle indagini sull'«arte cristiana antica». Tra i diversi problemi ancora da affrontare – dichiarava lo studioso finlandese – quello della corretta interpretazione iconografica e stilistica dei manufatti in avorio doveva essere considerato di primaria importanza: «questi» infatti «ci forniscono i più nobili esempi del gusto e della capacità artistica di allora»¹⁸. Le difficoltà



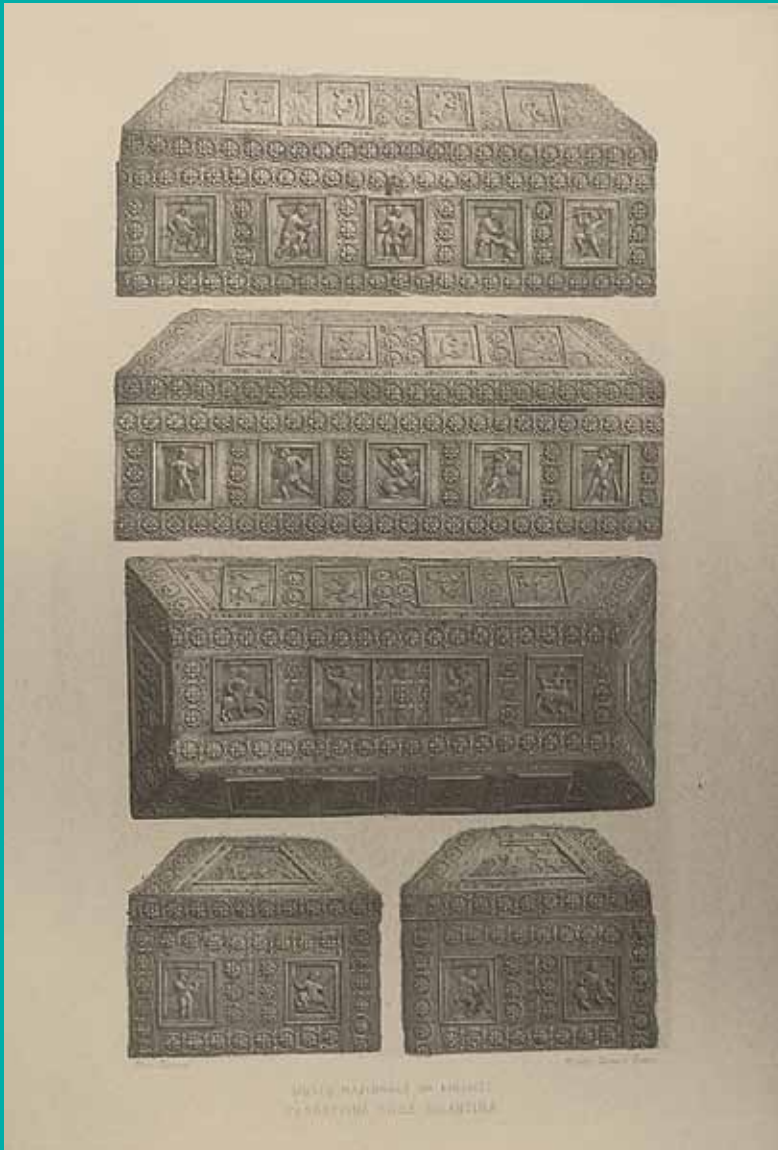
di datazione e classificazione di tali prodotti, che avevano di fatto impedito di andar oltre una sommaria suddivisione in «lavori romani occidentali e in lavori bizantini», avrebbero richiesto un più intenso lavoro di ricerca, per tentare di valutare i confini e le interferenze tra i «due cieli artistici»¹⁹. Si giungeva poi a mettere lucidamente in discussione alcune opinioni all'epoca assai diffuse e accreditate tra gli specialisti, ma di fatto derivate da un erroneo accostamento tra i metodi di lavorazione delle arti “maggiori” e quelli delle arti “minori”: Tikkanen contestava infatti l'idea dell'effettiva esistenza storica di molteplici “scuole” di produzione, tutte dotate di riconoscibili elementi caratterizzanti, e il più delle volte identificate con gli stessi luoghi nei quali i manufatti eburnei si trovavano ad essere conservati. Si caldeggiava invece l'adozione di un metodo di ricerca che fosse specificatamente elaborato per lo studio delle «opere d'arti minori», le quali, data la loro natura di oggetti portatili, assai raramente vengono oggi a trovarsi nelle sedi di produzione originaria:

[...] trattandosi d'opere d'arti minori, bisogna essere molto prudenti nel voler dedurre dal luogo dove presentemente si trovano quello della loro provenienza, giacché i piccoli lavori dell'epoca antica si trovano oramai sparsi per tutto il mondo, e spesso lontani dalla loro patria. Dov'è, ad esempio, la prova che gli avori del Duomo di Milano siano stati eseguiti proprio in quella città?²⁰

L'intervento di Tikkanen offre un esempio molto significativo di come si configurasse una riflessione aggiornata e di ampio respiro sulle arti sontuarie dei primi secoli del Medioevo alla fine dell'Ottocento. Lo studioso aveva infatti ben individuato i problemi che la ricerca coeva doveva ancora affrontare e risolvere: in particolare, la necessità di acquisire strumenti critici moderni in grado di evidenziare le peculiarità tecniche e formali degli oggetti eburnei, nonché un vocabolario specialistico capace di distinguere ciò che realmente poteva chiamarsi “bizantino” (perché prodotto a Bisanzio, o sotto il suo evidente influsso) e ciò che, in modo ancora assai nebuloso, veniva più genericamente definito come “cristiano”²¹.

L'impostazione innovativa dei contributi di Tikkanen non rappresentava comunque la “norma” per l'epoca, e il confronto con gli scritti di altri studiosi operanti in Italia in quegli anni lo dimostra chiaramente. Nell'illustrare le numerose opere in avorio che tra il 1888 e il 1889 erano giunte al Museo Nazionale del Bargello di Firenze dalla collezione di Louis Carrand, Umberto Rossi²² ometteva il più delle volte qualsiasi indicazione di carattere cronologico, e nel contempo dimostrava la persistenza di idee estetiche e pregiudizi di stampo ancora nettamente classicista. Nelle sue descrizioni, infatti, abbondavano commenti sulla «decadenza»,





Cofanetto in avorio e osso con scene profane, Firenze, Museo Nazionale del Bargello (da "L'Arte", I, 1-2, 1898, p. 12).

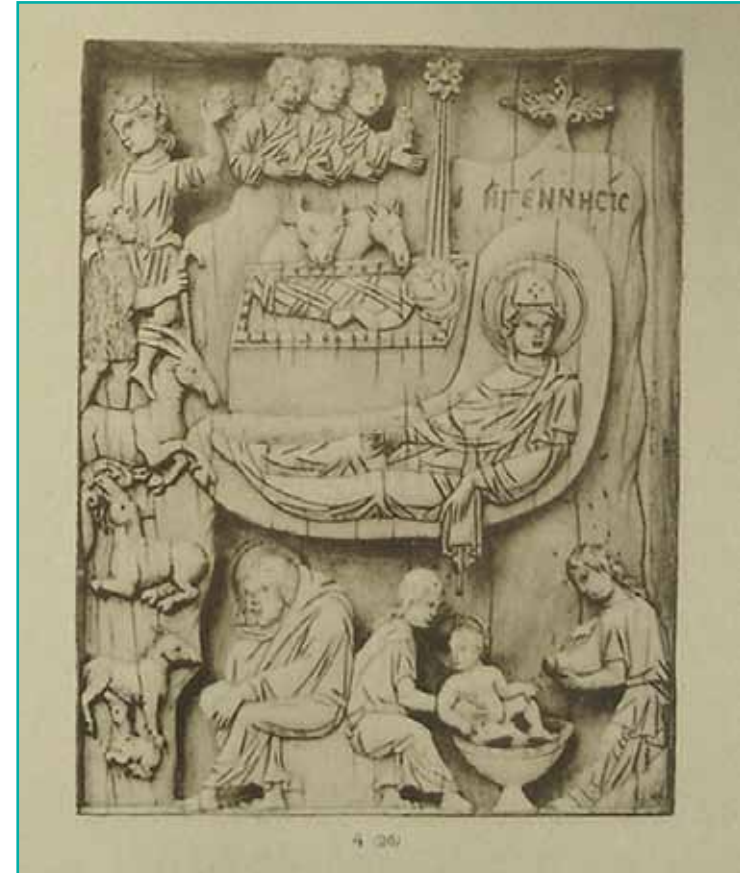
sulla «rigidità» e su «quegli strani sbagli di prospettiva che tanto urlano nell'arte bizantina»; la datazione di una cassetina con scene profane, riprodotta con una bella tavola fotoincisa, veniva fissata all'inizio del IX secolo, per avvicinarla il più possibile al *revival* classico d'età carolingia, mentre della celebre placca eburnea con ritratto di imperatrice si apprezzava sostanzialmente la sola fattura delle aquile nella parte superiore («si direbbero studiate dal vivo») ²³. Approcci del genere, parziali e storicamente “sfocati”, si riscontrano anche nel breve intervento di Xavier Barbier de Montault, pubblicato nella sezione “Miscellanea” nel 1893, e dedicato agli avori bizantini conservati presso il Museo Cristiano della Biblioteca Vaticana ²⁴. Lo studioso sceglieva di approfondire il discorso su una tavoletta d'età macedone raffigurante la Natività (proveniente dalla collezione di Seroux d'Agincourt, e confluita nella sede attuale all'inizio dell'Ottocento ²⁵). La descrizione fornita da Barbier de Montault risentiva ancora delle convenzioni della scienza antiquaria ottocentesca, e, lontanissima dal nuovo lessico critico messo a punto dagli specialisti europei più all'avanguardia, assumeva toni marcatamente retorici:

Quantunque la Vergine non abbia sentito alcuno dei dolori del parto e che abbia messo al mondo il suo Divin Figlio senza sforzo né sofferenza, come un fiore che produce il suo frutto o un astro

che invia nello spazio un raggio luminoso, i Greci [...] hanno costantemente dato a Maria questa attitudine di riposo, che è propria delle madri che hanno partorito secondo le leggi ordinarie della natura e che qui significa semplicemente la maternità²⁶.

L'avvicinarsi del nuovo secolo segnò un momento di grandi trasformazioni per l'“Archivio Storico dell'Arte”. Con il passaggio dalla direzione Gnoli a quella Venturi, la rivista romana mutava non solamente il nome, ma anche l'impostazione generale dei fascicoli, che si arricchivano di nuove rubriche (come le pagine riservate a “Domande e risposte”²⁷), nonché di ampie sezioni riservate alle notizie inviate da numerosi corrispondenti, in Italia e all'estero. A questo clima di rinnovata collaborazione internazionale, che tendeva a moltiplicare il numero delle voci critiche in gioco, si deve probabilmente il sensibile aumento di articoli, note brevi, recensioni e annunci dedicati alle arti sontuarie medievali e bizantine, e segnatamente agli avori.

In questo senso, il biennio 1898-1899 si rivelò particolarmente fecondo. Il primo fascicolo del nuovo periodico “L'Arte” si apriva infatti con un saggio a firma di Federico Hermanin²⁸ dedicato al nucleo di opere eburnee conservato nella grande raccolta romana del conte Grigorij Stroganoff, figura di primissimo piano nel panorama del collezionismo dell'epoca in Italia²⁹. Il



Pagina d'apertura dell'articolo di F. Hermanin, *Alcuni avori della collezione del Conte Stroganoff a Roma*, in “L'Arte”, I, 1-2, 1898, p. 1). È raffigurata la tavoletta proveniente dalla collezione di Seroux d'Agincourt.

contributo presentava interessanti elementi di novità: si tentava infatti di individuare la cronologia dei pezzi concentrandosi in prevalenza sugli aspetti stilistici, e avanzando considerazioni particolarmente minuziose sulla composizione delle

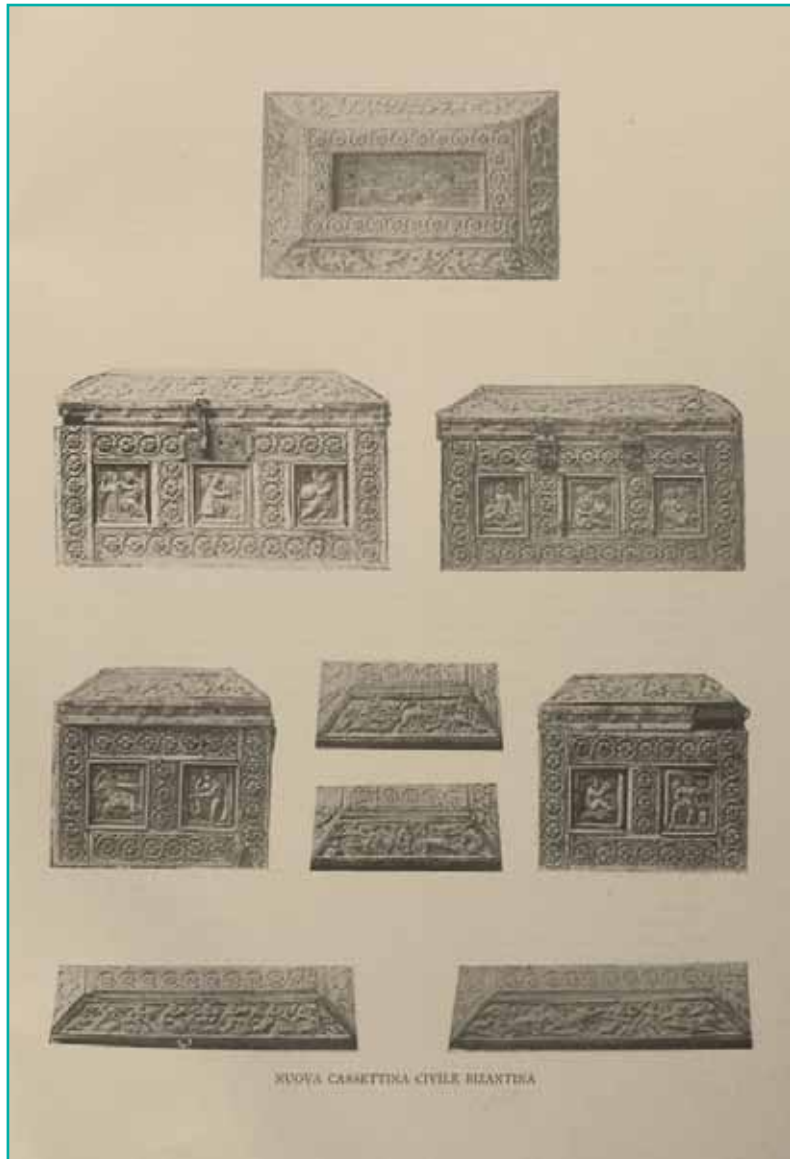
scene, sui panneggi, sulle cornici e sugli altri elementi ornamentali. Nonostante la persistente tendenza a valutare l'aspetto qualitativo delle opere in base alla loro aderenza alla «buona tradizione classica», emergeva comunque la volontà di distaccarsi dai metodi classificatori tipici dei “conoscitori”, adottando piuttosto moderni criteri d'analisi formale, simili a quelli già diffusi per gli altri campi della storia dell'arte. Utile in questo senso è il confronto tra l'articolo di Hermanin e il contemporaneo saggio di Josef Wilpert dedicato alla storia dell'abbigliamento della tarda antichità³⁰. Lo studioso, a quel tempo certamente uno dei massimi esperti europei nel campo dell'archeologia cristiana³¹, presentava ai lettori de “L'Arte” un'ampia selezione di opere risalenti soprattutto ai secoli IV-VI³², tra le quali anche parecchi intagli in avorio; essi venivano tuttavia esaminati secondo un'ottica esclusivamente



Immagini di modelli bambini abbigliati come consoli tardoantichi (da “L'Arte”, I, 3-5, 1898, p. 121).

iconografica, come semplici spunti per una lunga ed erudita esposizione riguardante le modalità di trasmissione di alcuni capi di vestiario dall'antichità classica al medioevo. Wilpert seppe comunque introdurre a supporto delle sue ricerche alcune innovazioni interessanti, talora persino bizzarre, che sembrano anticipare le moderne ricostruzioni virtuali: si veda la sorprendente tavola fotografica che accompagna il suo saggio, nella quale alcuni giovanissimi modelli apparivano teatralmente abbigliati con accurate riproduzioni di abiti tardoantichi e immortalati nelle identiche pose attestate da alcuni dittici consolari³³.

Tra gli interventi sull'argomento comparsi sulla rivista in quegli stessi anni³⁴, vanno ricordate la descrizione a cura di Adolfo Venturi della cassetina proveniente dalla collezione Rospigliosi (accompagnata da una splendida fotoincisione Danesi³⁵,



Cofanetto in avorio e osso con scene profane, ex collezione Rospigliosi, Parigi, Musée du Louvre (da "L'Arte" I, 3-5, 1898, p. 212).

e soprattutto le varie segnalazioni³⁶ che annunciavano l'uscita del seminale *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke* di Hans Graeven, la cui versione completa venne pubblicata proprio a Roma nel 1900, a cura dell'Istituto Storico Germanico³⁷. Frutto di una concezione editoriale modernissima, il volume presentava un formato molto più ridotto e maneggevole rispetto agli standard correnti, ed era arricchito dal più ampio repertorio fotografico allora disponibile per lo studio degli avori paleocristiani e bizantini, in un periodo in cui la consuetudine di illustrare le opere con incisioni e disegni non era stata ancora abbandonata del tutto³⁸. La redazione de "L'Arte" dimostrò di recepire appieno l'importanza dell'opera di Graeven, pubblicando a sua firma nel 1899 un lungo contributo dedicato all'iconografia di Adamo ed Eva sulle cassette eburnee bizantine³⁹. Si trattava di una ricerca elaborata in occasione del XII Congresso Internazionale degli Orientalisti⁴⁰, nella quale si presentava una rassegna di cofanetti con soggetti cristiani, messi a confronto con opere d'arte di genere differente, tra le quali figuravano anche manufatti bronzei come la porta del Duomo di Pisa di Bonanno. Negli accenti spiccatamente profani che permeavano i rilievi figurati delle cassettime – anche nel caso di rappresentazioni di episodi biblici – Graeven individuava una forte componente di sopravvissuta classicità, non più descritta in senso vago e generico, ma specificatamente ricondotta alla conoscenza delle sculture e delle oreficerie greco-romane «di cui Costantinopoli possedeva una quantità enorme prima del sacco fatale del 1204». L'articolo presentava un approccio nuovo e multiforme all'argomento,



Album e fotografie da H. Graeven, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung*, Istituto Storico Germanico, Roma 1900.

non limitandosi a proporre una classificazione iconografica delle scene veterotestamentarie raffigurate sui cofanetti, ma tentando di individuare il motivo del grande successo di questi prodotti presso il pubblico bizantino; si giungeva così a proporre considerazioni decisamente originali, quasi sconfinanti nella sociologia:

La ragione per cui si preferiva questo soggetto è certamente il riguardo al gusto dei compratori, ai quali piaceva di vedere sui cofanetti delle figure ignude. E soltanto la storia della creazione

dava agli artisti la possibilità d'accontentare il gusto del pubblico, una volta che – forse per influenza del clero – le rappresentazioni profane dovevano essere sostituite da cristiane. Un fenomeno analogo troviamo nell'arte inglese. Chi percorre l'Inghilterra un Museo che contenga dei lavori dei primi decenni del nostro secolo sarà sorpreso del numero eccessivo delle statue di Eva. Il fatto si spiega con quel rigorismo degli Inglesi, che fino agli ultimi tempi non permetteva agli scultori di rappresentare ed esporre altra donna ignuda⁴¹.

L'anno successivo (1901) il panorama italiano degli studi storico-artistici fu indelebilmente segnato dalla pubblicazione per i tipi di Hoepli del primo volume della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi⁴², dedicato all'età paleocristiana fino a Giustiniano; fece seguito nel 1902 il secondo volume, incentrato sull'arte “barbarica” fino all'XI secolo. I paragrafi che Venturi riservava alle arti di Bisanzio, pur integrati all'interno di un più ampio discorso sulla genesi e lo sviluppo dell'arte nazionale, sono stati a ragione definiti come la prima effettiva esposizione generale su questo tema ideata da uno studioso italiano⁴³. Dal nostro punto di vista, l'opera assume particolare interesse per la notevole percentuale di oggetti in avorio e osso esaminati nel corso della trattazione, illustrati da un'ampissima selezione di immagini, di certo la più ricca disponibile a quei tempi in Italia. Lo stesso frontespizio del primo tomo, concepito e



G. Cellini, frontespizio di A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, I, *Dai primordi dell'arte cristiana al tempo di Giustiniano*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1901.

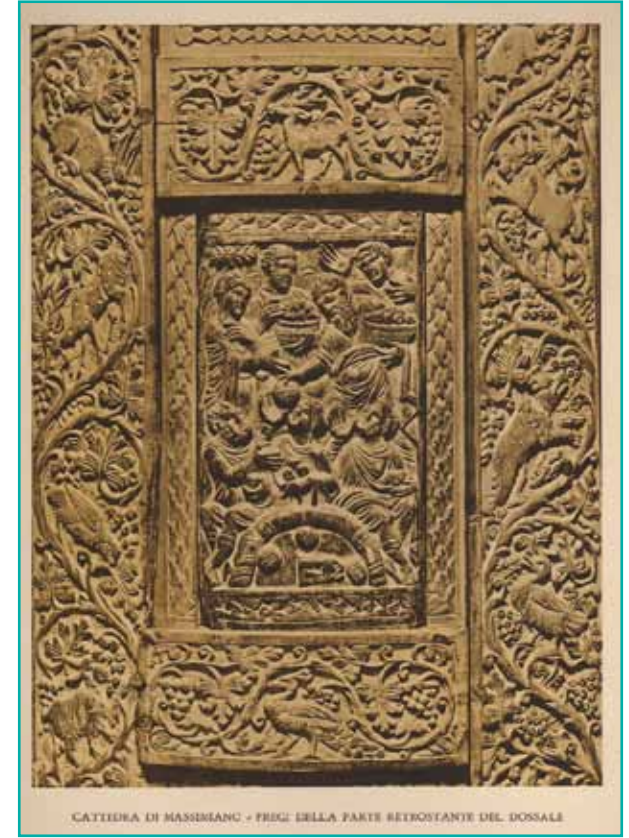
e rilievi di soggetto cristiano, raggruppati approssimativamente per tipologie, ma senza un ordine rigoroso, tanto che molte opere bizantine risultano mescolate a pezzi di produzione più specificatamente occidentale, come quelli salernitani. L'avorio veniva considerato come una sorta di materiale "alternativo" più prezioso

realizzato dall'abile pittore e illustratore Giuseppe Cellini, appariva come una fantasiosa composizione marcatamente ispirata ai rilievi fitomorfi della cattedra eburnea di Massimiano a Ravenna, e comprendeva persino due originali monogrammi richiamanti i nomi di Venturi e di Hoepli⁴⁴. Sfogliando il volume, ci si trova di fronte a una ininterrotta sequenza di pissidi istoriate, dittici consolari, cofanetti, trittici

rispetto alla pietra o al marmo, e dunque le opere eburnee erano collocate all'interno della più generale trattazione sulla scultura, secondo un sistema di classificazione già adottato in Italia da Raffaele Garrucci nella sua seminale *Storia dell'Arte Cristiana*⁴⁵.

I manufatti venivano descritti in modo sintetico, talora sbrigativo, sfruttando largamente citazioni e richiami alla folta bibliografia straniera

sull'argomento. Più raramente – e soprattutto nel secondo tomo dedicato alle "arti barbariche" – il discorso di Venturi poteva farsi più approfondito, come accade per il caso particolare dei cofanetti a rosette con rilievi profani (noti come "cassettine civili"⁴⁶). Nel ripercorrere brevemente il dibattito critico sulla cronologia di tali



CATTEDRA DI MASSIMIANO - FREGGI DELLA PARTE RETROSTANTE DEL DOSSALE

Rilievi del dossale della Cattedra di Massimiano, Ravenna, Museo Arcivescovile (da C. Cecchelli), *La Cattedra di Massimiano e altri avori romano-orientali*, III, La Libreria dello Stato, Roma 1936, tav. IX.

manufatti⁴⁷ – da alcuni considerati d'età mediobizantina, da altri ritenuti di IV-V secolo – lo studioso rivelava appieno l'impronta in parte ancora classicista del proprio giudizio, ritenendo impossibile che opere come il celebre Cofanetto di Veroli⁴⁸, così impregnate di memorie desunte dall'arte antica, potessero essere state realizzate in un periodo posteriore all'età teodosiana.

L'impresa di Venturi, accolta favorevolmente da più parti⁴⁹, fu tuttavia oggetto di contestazioni per l'eccessiva stringatezza del testo e per i numerosi errori ivi contenuti. In una lunga e severa recensione apparsa su "Archivio Storico Italiano", Laudadeo Testi valutò il primo volume della *Storia dell'Arte* come «non all'altezza degli studi moderni e del sapere del Venturi», e pur apprezzando la ricchezza della sezione dedicata agli avori intagliati, si scagliava contro l'autore sia per le datazioni da lui attribuite alla Cattedra di Massimiano e all'Avorio Barberini (V secolo), sia per la sua convinzione nel voler anticipare all'età paleobizantina la produzione delle cassetine a rosette, «che per comune consenso sono collocate fra il IX e il XII [...]. Altre considerazioni potrei aggiungere, ma francamente non mi pare che l'argomento valga la pena»⁵⁰. La questione della cronologia della Cattedra di Massimiano fu poi anche causa di aspre critiche da parte di Alfredo Melani (sulle pagine di "Napoli Nobilissima"⁵¹), e soprattutto di Corrado Ricci,

all'epoca probabilmente il massimo conoscitore dell'arte ravennate, già coinvolto come collaboratore e corrispondente per "L'Arte"⁵². Attraverso i mordaci editoriali pubblicati su "Rassegna d'Arte" – la rivista di cui era co-direttore⁵³ – Ricci pareva dubitare delle capacità di Venturi di poter valutare correttamente un manufatto come la cattedra – opera che si dimostrava «senza dubbio» di VI secolo – e lamentava la sua abitudine di far spesso leva sulle opinioni degli studiosi stranieri (*Graeven in primis*):

È chiaro quindi che il Venturi, da quell'uomo avveduto che è, più che badare agli argomenti e ai fatti, ha citati nomi stranieri per *sorprendere il lettore*. L'arte è vecchia, ed io avrei buon giuoco a ribatterlo se volessi riportare quanto di acerbo hanno scritto critici stranieri contro di lui⁵⁴.

Il dibattito tra i due studiosi degenerò in un infuocato contraddittorio⁵⁵, che fu presumibilmente tra le cause della temporanea "estromissione" di Ricci dalle pagine della rivista romana⁵⁶. In prospettiva alcune delle accuse di "approssimazione" ricevute da Venturi appaiono in qualche modo giustificate, e Testi e Ricci avevano ragione nel contestare le molte datazioni poco convincenti. Tuttavia, va certamente riconosciuto all'autore della *Storia dell'arte* il primato di aver diffuso la conoscenza delle





Frontespizio di “Rassegna d’Arte”, I, 2, 1900.

opere eburnee paleocristiane e bizantine presso un pubblico più vasto e variegato rispetto a quello delle riviste e delle monografie scientifiche, nonché il merito di aver sottolineato la necessità di considerare lo studio di tali opere come elemento integrante per la comprensione degli sviluppi dell’arte italiana.

Con l’istituzione della Scuola di Perfezionamento in Storia dell’Arte Medioevale e Moderna diretta da Venturi a Roma⁵⁷, una nuova generazione di giovani e promettenti studiosi fece il proprio ingresso tra le fila de “L’Arte”. Se a Pietro Toesca, il più importante medievista uscito dalla scuola venturiana, si devono tutto sommato pochi contributi di bizantinistica in senso stretto⁵⁸, lo stesso non si può dire di un altro celebre allievo, ovvero Antonio Muñoz, che esordisce su “L’Arte” nel 1903, ancora diciannovenne⁵⁹. A partire dal 1904, e fino all’inizio del decennio successivo, l’attenzione di Muñoz si concentrò prevalentemente sullo studio dell’arte paleocristiana e bizantina⁶⁰, con una serie di scritti di vario argomento, assai aggiornati sui risultati della più importante produzione scientifica estera, soprattutto di area austriaca e russa: dotato di una discreta conoscenza diretta dell’arte costantinopolitana e del Mediterraneo orientale⁶¹ (conoscenza che,



Trittico in avorio con Cristo, Vergine e santi, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (da R. Kanzler, *Gli avori dei Musei Profano e Sacro della Biblioteca Vaticana*, Officine Danesi, Roma 1903, tav. VII).

come si è detto, il più delle volte sembrava mancare a gran parte degli altri specialisti), per almeno sette anni Antonio Muñoz fu senz'altro lo studioso italiano più avanzato in materia d'arte bizantina⁶².

In stretto contatto con il mondo del collezionismo romano (Grigorij Stroganoff su tutti⁶³), e forte dei rapporti amichevoli instaurati con Rodolfo Kanzler – già autore del sontuoso catalogo delle opere eburnee conservate presso la Biblioteca

Vaticana⁶⁴ – Muñoz si interessò anche allo studio degli avori, con pochi ma puntuali contributi. La sua prima esperienza in quest'ambito coincise con un evento di notevolissimo interesse nel panorama culturale dell'epoca: in occasione della mostra d'arte bizantina organizzata tra 1905 e 1906 presso la Badia Greca di Grottaferrata⁶⁵, gli venne infatti affidata la compilazione del catalogo ufficiale, edito in lingua francese per i tipi di Danesi⁶⁶. Il volume forniva una presentazione generale dei pezzi esposti, accompagnata da taluni approfondimenti nel caso di manufatti ritenuti particolarmente significativi. Prevalevano le opere d'arte sontuaria o comunque portatile, ordinatamente suddivise per “generi” o “materiali”: subito dopo la pittura su tavola e le miniature, veniva il turno degli intagli in avorio e steatite, ai quali era dedicato un capitolo indipendente⁶⁷. Del nucleo complessivo di oggetti eburnei esposti, provenienti dalla Biblioteca Vaticana e dal Museo Civico di Bologna, Muñoz scelse di illustrare i soli pezzi romani, fornendo così una sorta di catalogo “parallelo” rispetto a quello di Kanzler, pubblicato solo due anni prima. Scorrendo le descrizioni delle opere, appare evidente come il giovane studioso potesse contare su una preparazione ben aggiornata ai più recenti contributi sull'argomento, e manifestasse uno spirito critico già autonomo e originale.

Non mancavano commenti lievemente polemici nei confronti del volume di Kanzler, del quale si segnalavano talora alcune imprecisioni nelle descrizioni iconografiche⁶⁸, e, per quanto riguarda il noto trittico eburneo con Cristo, Vergine e santi, anche la scarsa fedeltà delle fotoincisioni (considerate non corrispondenti al reale colore dell'opera. Proprio nella sua analisi del trittico⁶⁹, Muñoz si dichiarava completamente in disaccordo con l'ipotesi di datazione avanzata qualche anno prima da Émile Molinier, il quale, sulla scia di De Linas, aveva accostato il pezzo vaticano a quello un tempo conservato nella Biblioteca Casanatense (e confluito dal 1920 al Museo di Palazzo Venezia), collocando la cronologia di entrambi al XV secolo⁷⁰. Attraverso un'attenta analisi stilistica, Muñoz riteneva di trovare maggiori affinità tra il trittico vaticano e l'altrettanto noto trittico del Louvre (cosiddetto Harbaville, anticipandone la datazione al X secolo, e giudicandolo come uno dei migliori prodotti della microcultura in avorio. Particolarmente interessanti appaiono le riflessioni conclusive, nelle quali l'autore manifestava una visione moderna e personale dell'arte bizantina:

L'idée, tant de fois répétée mal à propos, de l'esprit conservateur de l'art byzantin, a paru à tout le monde un argument décisif pour



Trittico in avorio con Cristo, Vergine e santi, detto *Trittico Harbaville*, Parigi, Musée du Louvre (da E. Molinier, *Catalogue des ivoires*, Librairies-Imprimeries Réunies, Paris 1896, pp. 32-33).

condamner l'ivoire du Vatican, sans prendre garde que, si dans l'art byzantin les formes iconographiques resteront identiques, l'esprit qui les animait changea, de même que la technique qui les exprimait et la manière de comprendre les figures et les choses⁷¹.

Muñoz ebbe occasione di affrontare nuovamente lo studio degli avori bizantini tra 1910 e 1912, quando, a pochi mesi dalla morte di Grigorij Stroganoff⁷², venne incaricato di inventariare

le opere della sua ricchissima collezione, e di compilarne il catalogo⁷³. Come nel volume della mostra criptense, anche in questo gli oggetti furono raccolti in un capitolo autonomo⁷⁴, quali opere dotate di una propria distinta peculiarità tecnica e materica; le preziose tavole fotoincise, ciascuna illustrante un singolo pezzo della raccolta, erano accompagnate da schede descrittive in francese, piuttosto sintetiche ma precise e aggiornate. Il catalogo rappresentò per Muñoz l'ultimo significativo intervento nel campo delle ricerche sugli oggetti eburnei bizantini. Attraverso le pagine de "L'Arte", nei contributi da lui firmati e nelle recensioni dei suoi lavori, si coglie con lampante chiarezza il graduale spostamento dei suoi interessi verso campi d'indagine eterogenei (la scultura rinascimentale e barocca, la pittura manierista, i problemi relativi al restauro dei monumenti romani).



Rilievo in avorio con Vergine in trono con Bambino e angeli, ex collezione Stroganoff, Cleveland (Ohio), The Cleveland Museum (da A. Muñoz, L. Pollak, *Pièces de choix de la collection du Comte Grégoire Stroganoff à Rome*, Imprimerie de l'Unione Editrice, Roma 1911, tav. CXVI).

La lunga attività istituzionale in qualità di ispettore generale delle Antichità e Belle Arti negli anni del Fascismo (1928-1944) lo indussero ad abbandonare del tutto le precedenti posizioni "orientaliste" in virtù di un'incondizionata difesa dell'origine totalmente romana dell'arte medievale italiana: un atteggiamento che Massimo Bernabò ha icasticamente definito « uno dei casi più palesi di apostasia »⁷⁵.

Il passaggio della "meteora" Muñoz non sembrerebbe aver condizionato particolarmente lo stato degli studi italiani sugli avori bizantini, la cui occorrenza sulle pagine delle riviste scientifiche, con il progredire degli anni, sembra divenire sempre più sporadica. Nel 1911 compariva su "L'Arte" un saggio di Lionello Venturi dedicato al tesoro di San Pietro in Carnia di Zuglio, nel quale era custodita la teca oggi al Museo Diocesano d'Arte Sacra

di Udine⁷⁶. La breve analisi che l'autore forniva del pezzo – un assemblaggio di placche eburnee bizantine e lamine d'argento sbalzato di produzione norditaliana – presentava poche ma precise notazioni d'ordine stilistico, e ambiva soprattutto a ricostruire la configurazione originale degli avori, che facevano presumibilmente parte di un trittico d'età mediobizantina (si proponeva il secolo XI).

La bibliografia citata si mostrava tuttavia assai scarsa, comprendendo sostanzialmente solo qualche nota tratta da un testo non certamente incentrato sull'argomento, ovvero l'*Épopée byzantine* di Gustave Schlumberger⁷⁷. Due anni dopo, il saggio redatto da Camillo Scaccia-Scarafoni sul tesoro del duomo di Veroli⁷⁸ dedicava pochissime



Teca in argento con inserto in avorio (Cristo *Pantocrator* e angeli), Udine, Museo Diocesano d'Arte Sacra (da L. Venturi, *Opere d'arte a Moggio e a San Pietro di Zuglio*, "L'Arte", XIV, 9-12, 1911, p. 472).

righe alla nota cassetina eburnea con rilievi profani (già allora a Londra), limitandosi a rimandare agli interventi più recenti sull'opera, senza entrare nel dibattito in merito alla sua collocazione cronologica, all'epoca ancora piuttosto controversa⁷⁹.

L'affievolirsi dell'interesse specifico nei confronti degli avori si coglie con particolare evidenza nel corso del secondo decennio del '900, quando anche i contributi dedicati più in generale alle arti di Bisanzio sembrano divenire sempre più sporadici⁸⁰. In questo senso, va certamente ricordato l'album di Arduino Colasanti, *L'arte bizantina in Italia*⁸¹, una pubblicazione assai pregiata che dichiarava fin dal titolo il taglio esclusivamente "italo-bizantino" delle opere rappresentate. Il sontuoso volume, pure piuttosto aggiornato sulle discussioni critiche in corso, illustrava di fatto una ristretta percentuale di manufatti eburnei, raccolti in sole due tavole fotografiche, e limitati sostanzialmente alle cassetine "civili" e, naturalmente, all'onnipresente Cattedra di Massimiano, per la quale si proponeva una sintesi delle opinioni più accreditate⁸².

Un ruolo ben più consistente spetta senza dubbio al *Medioevo*

di Pietro Toesca⁸³, studioso caratterizzato da un'equilibrata ma ben definita posizione critica a favore del riconoscimento del ruolo dell'Oriente e di Bisanzio nella formazione dell'arte europea. La produzione in avorio trovava spazio già nel primo capitolo sulle "arti minori", uscito sotto forma di dispense tra 1914 e 1915, e in volume nel 1927. Si trattava di una breve ma puntuale analisi dei pezzi più significativi, accompagnata da un'attenta selezione bibliografica, nella quale comparivano in sequenza la rassegna di Molinier, i primi tre volumi della *Storia dell'Arte* di Venturi, il sesto tomo di Garrucci e il volumetto di Graeven, mentre si definiva "sconvolta quasi del tutto" la vecchia classificazione topografica per "scuole" proposta da Stuhlfauth⁸⁴. Più incentrata sull'Occidente (e segnatamente sulla cosiddetta "scuola salernitana") risulta la trattazione del volume dedicato ai secoli XI-XIII, che aggiungeva rimandi ad alcune pubblicazioni più recenti⁸⁵.

Fatta eccezione per i pochi nomi appena citati, il progressivo "allontanamento" della storiografia italiana dallo studio degli avori bizantini (e, in generale, dalla bizantinistica *tout-court*) sembra procedere parallelamente ad un fenomeno di irrevocabile

"chiusura" nei confronti di quanto di più moderno e aggiornato si produceva in ambito internazionale sui medesimi argomenti. Non esiste di fatto alcuna iniziativa italiana, per esempio, che possa paragonarsi alle grandi esposizioni organizzate dalle principali istituzioni museali inglesi, che proprio tra gli anni '10 e '20 ponevano sotto gli occhi della comunità scientifica internazionale i cospicui nuclei di oggetti eburnei conservati presso le loro sedi⁸⁶. Ben pochi cenni relativi alle più interessanti pubblicazioni sul tema si trovano sulle pagine delle riviste, e un solo scarso paragrafo dell'altrimenti notevole saggio di Giusta Nicco sui principi compositivi dell'arte bizantina (1925) risulta dedicato alla produzione in avorio⁸⁷. Un'esemplare testimonianza di questo ormai insanabile divario, che avrebbe caratterizzato per molti anni lo stato degli studi italiani, è certamente rappresentata dal saggio di Pericle Ducati apparso sul "Bollettino d'Arte" del 1923, e incentrato sulla collezione di pezzi eburnei custodita nel Museo Civico di Bologna⁸⁸. All'interno di tale contributo, ben due eclatanti falsificazioni ottocentesche in osso (un dittico anepigrafe e un rilievo con Cristo in trono) vennero inspiegabilmente giudicate del tutto genuine, ed esaltate come eccezionali prodotti della migliore arte dell'intaglio in avorio, nonostante almeno una di esse fosse stata chiaramente riconosciuta come non autentica



già vent'anni prima da Graeven⁸⁹: uno specialista la cui opera, come si è visto, non era certamente sconosciuta agli studiosi italiani, almeno nei due decenni precedenti.

Nell'autunno del 1931 la rubrica del bollettino bibliografico de "L'Arte", a quel tempo affidata ad Anna Maria Brizio⁹⁰, annunciava la chiusura dell'importante *Exposition internationale d'art byzantin* di Parigi, e la pubblicazione del corrispettivo catalogo, con prefazione di Charles Diehl⁹¹. La mostra veniva singolarmente ricordata come «la prima del genere», dimenticando del tutto la pionieristica iniziativa di Grottaferrata, risalente a venticinque anni prima. Il brevissimo testo della Brizio riassumeva tuttavia piuttosto lucidamente il carattere tutto metodologico dei problemi che la bizantinistica internazionale si trovava ad affrontare:

Questi scritti ribadiscono i concetti della vitalità e della grandezza dell'arte bizantina contro il preconcetto classicistico di decadenza. È veramente da augurarsi che i prossimi studi non si limitino a queste considerazioni generiche e non continuino a rimanere irretiti nella questione storicistica di Oriente o Roma, ma, prendendo da quest'esposizione nuovo impulso, si volgano a considerare e definire con metodo storico concreto gli aspetti dei vari gruppi e momenti stilistici dell'arte bizantina.

Si trattava di un appello a cui gli studiosi italiani avrebbero risposto con difficoltà, e ciò vale non solo nel campo specifico delle opere in avorio che abbiamo qui preso in considerazione. Salvo poche voci più o meno isolate, per molti anni ancora Bisanzio e la sua arte sarebbero rimaste lontane dagli interessi nazionali e nazionalistici della critica italiana⁹².

* Il presente contributo trae spunto dai primi risultati della mia ricerca di dottorato inaugurata presso l'Università "La Sapienza" di Roma nell'anno accademico 2009-2010, e intitolata *Lo studio dell'arte bizantina a Roma e in Italia tra '800 e '900. Un nuovo indirizzo della storiografia nel contesto europeo*. Ringrazio il tutor, Prof. Antonio Iacobini, e la Prof.ssa Simona Moretti per l'attenzione costante riservata al mio lavoro, e per le preziose indicazioni bibliografiche.

1 S. FRASCETTI, *Esodo di oggetti d'arte*, in "L'Arte", III, 1-4, 1900, pp. 178-179.

2 La tavoletta, oggi dai più ritenuta come un'opera risalente alla prima metà del VI secolo raffigurante l'imperatore Giustiniano, era in quegli anni oggetto di un dibattito critico piuttosto acceso, con datazioni talora arretrate fino all'età costantiniana. All'interno della sua nota, Frascetti forniva una sintetica descrizione del pezzo, e interveniva brevemente nel dibattito sulla cronologia proponendo una datazione al V secolo, in base al «carattere [...] assai antico delle figure». Per un resoconto sullo stato degli studi sull'Avorio Barberini all'inizio del '900, cfr. R. DELBRUECK, *Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler*, De Gruyter, Leipzig-Berlin 1929, trad. italiana *Dittici consolari tardoantichi*, a cura di M. Abbatepaolo, Edipuglia, Bari 2009, pp. 303-311; più recentemente, D. GABORIT-CHOPIN, in *Byzance, l'art byzantin dans les collections publiques françaises*, catalogo della mostra (Parigi 1992-1993) a cura di J. Durand, Ed. De La Réunion Des Musées

Nationaux, Paris 1993, scheda 20, pp. 63-66; A. CUTLER, *Barberiniana: Notes on the Making, Content, and Provenance of Louvre OA. 9063*, in *Tesserae: Festschrift für Josef Engemann*, in “Jahrbuch für Antike und Christentum”, XVIII, 1993, pp. 329-339. In particolare sulla storia collezionistica dell’opera, cfr. S. MORETTI, *Roma bizantina. Opere d’arte dall’impero di Costantinopoli nelle collezioni romane*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2007, pp. 63-68.

3 La breve carriera di Stanislao Frascchetti, già autore di una monografia su Bernini (S. FRASCHETTI, *Il Bernini: la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, prefazione di A. Venturi, Hoepli editore, Milano 1900), fu precocemente interrotta dalla morte nel 1902, a soli 27 anni. Cfr. il necrologio di V. LEONARDI, *Stanislao Frascchetti*, in “L’Arte”, V, 3-4, pp. 135-136.

4 Sulle problematiche della tutela in Italia prima della legge 364 del 1909, rimando al recente studio di F. PAPI, *Cultura e tutela nell’Italia unita, 1865-1902*, Tau, Assisi 2008, con bibliografia.

5 Su “Archivio Storico dell’Arte” e “L’Arte”, cfr. soprattutto G. AGOSTI, *La nascita della storia dell’arte in Italia. Adolfo Venturi: dal museo all’università 1880-1940*, Marsilio, Venezia 1996, pp. 75-79, 140-143, 213-216; M. MIMITTA LAMBERTI, *Dal carteggio di Adolfo e Lionello Venturi: il programma della nuova serie de «L’Arte»*, in *Adolfo Venturi e l’insegnamento della storia dell’arte*, Atti del convegno, (Roma 14-15 dicembre 1992), a cura di S. Valeri, Lithos, Roma 1996, pp. 60-66; *L’Archivio Storico dell’Arte e le origini della “Kunstwissenschaft” in Italia*, a cura di G.C. Sciolla, F. Varallo, Edizioni dell’Orso, Alessandria 1999. Più recentemente S. VALERI, *Materiali per una storia della storiografia dell’arte in Italia. Adolfo Venturi*, Scriptaweb, Napoli 2004, *passim*; G.C. SCIOLLA, *Il ruolo delle riviste di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la Storia dell’arte oggi*, Atti del Convegno, Roma 25-28 ottobre 2006, a cura di M. D’Onofrio, Franco Cosimo Panini, Modena 2008, pp. 231-236; F. PAPI, *Adolfo Venturi fra letterati e connaisseurs: la fondazione dell’“Archivio Storico dell’Arte” attraverso le lettere edite e inedite di Venturi, Gnoli e Cantalamessa*, in *Adolfo Venturi e la Storia...*, pp. 237-244.

6 L’importanza del ruolo delle riviste scientifiche per la diffusione in Italia della conoscenza delle arti suntuarie medievali è stata messa in luce solo parzialmente. Per quanto riguarda le ricerche sulla miniatura, cfr. il recente

contributo di A. IACOBINI, *Adolfo Venturi pioniere di una disciplina nuova: la Storia della miniatura*, in *Adolfo Venturi e la Storia...*, pp. 269-286, in particolare p. 282, nota 3.

7 In merito alla nascita e lo sviluppo degli studi di storia dell’arte bizantina in Italia, la bibliografia disponibile offre una visione ancora parziale, molto spesso incentrata sulla storia della cultura *tout-court*, piuttosto che sulla storiografia artistica vera e propria. Tra i contributi più a fuoco sull’argomento, cfr. in particolare A. MUÑOZ, *Origini e svolgimento dell’arte cristiana nei primi secoli secondo gli studi recenti*, in “Rivista storico-critica delle scienze teologiche”, III, 1907, pp. 923-944, e IV, 1908, pp. 1-32, ristampato in *Id.*, *Studi d’Arte Medioevale*, W. Modes Editore, Roma 1909, pp. 49-91; *Id.*, *Gli studi sull’arte bizantina in Italia negli ultimi vent’anni*, in “L’Europa Orientale”, IV, 6-7, 1924, pp. 302-311; *Id.*, *Studi di arte bizantina in Italia*, in “Studi bizantini”, V, 1924, pp. 210-219; G. NICCO, *Ravenna e i principi compositivi dell’Arte Bizantina*, in “L’Arte”, XXVI, 1925, pp. 195-216, 246-268. Cfr. poi S. BETTINI, *Gli studi sull’arte bizantina*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere e filosofia”, s. 2, XXIII, 1954, pp. 13-32; F. BURGARELLA, *Tendenze della storiografia italiana tra Ottocento e Novecento nello studio dell’Italia Bizantina*, in “Mélanges de l’Ecole française de Rome, moyen âge-temps modernes”, CI, 1989, pp. 13-41; M. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia*, Liguori Editore, Napoli 2003; M. ANDALORO, *Verso l’Ellenismo: a Roma, a Bisanzio, nel Novecento*, in *Medioevo: il tempo degli antichi*, Atti del IV Convegno Internazionale di Studi, (Parma 24-28 settembre 2003), a cura di A.C. Quintavalle, Electa, Milano 2006, pp. 96-116; S. MORETTI, *Roma Bizantina...*, pp. 141-155.

8 Cfr. nota precedente. Per limitarsi alle pubblicazioni di carattere generale, ricordo come a partire dalle ricerche degli studiosi russi (soprattutto N. KONDAKOFF, *Istoriia vizantiiskago iskusstva i ikonografii po miniatyuram’ gricheskikh rukopisei*, Ulrikha i Shul’tse, Odessa 1876, tradotta in francese come *Id.*, *Histoire de l’art byzantin considéré principalement dans les miniatures*, Librairie de l’art, Paris-London 1886-1891) si assistette alla comparsa – soprattutto in Francia e in Germania – di un buon numero di contributi dedicati alle arti di Bisanzio. Tra le sintesi principali, si vedano soprattutto C. BAYET, *L’art byzantin*, Quantin, Paris 1883; G. MILLET, *L’art byzantin*, in *Histoire de l’art depuis les premiers temps chrétiens jusqu’à nos jours publiée sous la direction de André Michel*, I, Albin Michel,



Paris 1905, pp. 127-301; C. DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, I-II, Piccard, Paris 1910; O.M. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology*, Clarendon Press, Oxford 1911; O. WULFF, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, II, *Die byzantinische Kunst von der ersten Blüte bis zu ihrem Ausgang*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Berlin-Neubabelsberg 1914. I limiti storico-geografici della coeva produzione italiana si manifestano chiaramente fin dal titolo dell'unica pubblicazione monografica sul tema pubblicata in quegli anni nel nostro Paese, ovvero A. COLASANTI, *L'Arte Bisantina in Italia*, Bestetti e Tumminelli Editori d'Arte, Milano 1912, per il quale si veda *infra*. Esempi abbastanza indicativi si trovano anche nella produzione di stampo più divulgativo, come per esempio il fortunatissimo volumetto di A. MELANI, *L'arte di distinguere gli stili*, I, *Architettura-Scultura applicata-Arte decorativa*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1918, terza edizione Milano 1929, pp. 263-306: a p. 278 si afferma perentoriamente che «Il capitello bisantino per eccellenza è il pulvinato di San Vitale [...] gli altri sono adesioni allo stile bizantino».

9 Un'eccezione sembra essere costituita dalle ricerche di Antonio Muñoz, per il quale vedi *infra*, e note 59-73.

10 Rimando all'esauritivo contributo di M. DI MACCO, *Il museo negli studi e nell'attività di Adolfo Venturi (dal 1887 al 1901)*, in *Adolfo Venturi e la Storia...*, pp. 219-230.

11 Non vanno tuttavia trascurati almeno due importanti classici comparsi in Italia nel XVIII e XIX secolo, ovvero A.F. GORI, *Thesaurus veterum diptychorum consularium et ecclesiasticorum...*, I-III, Typographia Caietani Albizzini, Firenze 1759; J.B. SEROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusq'à son renouvellement au XVI^e*, I-VI, Paris 1823, traduzione italiana ID., *Storia dell'arte dimostrata coi monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, I-VIII, Frat. Giachetti, Prato 1826.

12 Rispettivamente, J. WESTWOOD, *A Descriptive Catalogue of the Fictile Ivories in the South Kensington Museum*, George E. Eyre and William Spottiswoode, London 1876; G. STUHLFAUTH, *Die altchristliche Elfenbeinplastik*, J.C.B. Mohr, Freiburg-Leipzig 1896; E. MOLINIER, *Catalogue des ivoires*, Librairies-Imprimeries Réunies, Paris 1896.

13 E. MOLINIER, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du V^e à la fin du VIII^e siècle*, I, *Ivoires*, Paris 1896, pp. 63-116. Un importante precedente all'opera

di Molinier è J. LABARTE, *Histoire des arts industriels au Moyen Age et à l'époque de la Renaissance*, I, Paris 1864, pp. 210-216. In merito alla graduale rivalutazione delle cosiddette "arti minori" d'età medievale nel corso della seconda metà dell'800, si vedano i contributi di sintesi di L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Le arti minori nel Medioevo*, Jaca Book, Milano 1994, in particolare pp. 9-25; EAD., *Il ruolo delle arti minori nel Medioevo*, in L. Castelfranchi Vegas, C. Piglione, *Arti minori*, Jaca Book, Milano 2000, pp. 13-36, in particolare pp. 15-18.

14 Rimando per questo a G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte...*, pp. 72-75, e ai vari contributi in *Adolfo Venturi e la Storia...*, pp. 125-132 e 165-208.

15 Sulla figura di Tikkanen, e sui rapporti con Adolfo Venturi, si vedano i recenti J. VAKKARI, *Adolfo Venturi, Johan Jakob Tikkanen e i paesi scandinavi*, in *Adolfo Venturi e la Storia...*, pp. 179-186; G.C. SCIOLLA, J.J. Tikkanen and the Origin of "Kunstwissenschaft" in Italy, in *Towards a Science of Art History: J. J. Tikkanen and Art Historical Scholarship in Europe*, Acts of the International Conference, (Helsinki 7-8 december 2008), edited by C. Hoffman, J. Vakkari, Taidehistorian Seura, Helsinki 2009, pp. 95-102.

16 J.J. TIKKANEN, *Le rappresentazioni della Genesi in S. Marco a Venezia e loro relazione con la Bibbia Cottoniana*, in "Archivio Storico dell'Arte", I, 1888, pp. 212-223, 257-267, 348-363. Versione in tedesco ID., *Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel nebst einer Untersuchung über den Ursprung der mittelalterlichen Genesisdarstellung besonders in der byzantinischen und italienischen Kunst*, Druckerei der Finnischen Litteratur-Ges, Helsingfors 1889.

17 J.J. TIKKANEN, *L'arte cristiana antica e la scienza moderna*, in "Archivio Storico dell'Arte", IV, 1891, pp. 376-384. Il volume recensito è J. STRZYGOWSKI, *Das Etschmiadzin-Evangeliar: beiträge zur geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst*, Druck und Verlag, Wien 1891. La bibliografia sulla figura di Strzygowski è estremamente ampia. Per la sua produzione tra 1900 e 1901, cfr. J. ELSNER, *The Birth of the Late Antiquity*, in "Art History", XXV, 3, 2002, pp. 358-379. Sull'accoglienza delle teorie di Strzygowski in Italia, cfr. l'interpretazione di M. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, pp. 79-82, 101-102.

18 J.J. TIKKANEN, *L'arte cristiana antica...*, p. 376.

19 *Ibid.*, pp. 376-377.

20 *Ibid.*, p. 382.



21 Sulla questione della differenza effettiva tra l'arte bizantina e quella "cristiana" si è bene espressa S. MORETTI, *Roma bizantina...*, pp. 21-25 e note 11-12, in merito ai problemi della storia del collezionismo. Da un punto di vista più genericamente storiografico, e più specificatamente nel campo della storia degli studi delle opere eburnee, ricercare una netta distinzione tra pezzo "cristiano" e pezzo "bizantino" è probabilmente poco proficuo: in Italia tale distinzione, infatti, non risulta fosse ancora avvertita con chiarezza dagli studiosi, soprattutto in un ambito di ricerca nel quale la provenienza e la datazione di gran parte dei manufatti erano ancora particolarmente dibattute (Oriente o Occidente? Età paleocristiana o mediobizantina?). Pertanto, in questa sede si è preferito riportare per quanto possibile le opinioni critiche espresse in quegli anni, e dare conto di volta in volta degli studi più aggiornati relativi ai pezzi descritti.

22 U. ROSSI, *La collezione Carrand nel Museo Nazionale di Firenze*, in "Archivio Storico dell'Arte", II, 1, 1889, pp. 10-23, in particolare pp. 10-13. Sulla donazione Carrand, G. GAETA BERTELÀ, *La donazione Carrand al Museo Nazionale del Bargello*, in *Arti del medioevo e del Rinascimento: omaggio ai Carrand, 1889-1989*, catalogo della mostra (Firenze 1989), a cura di G. Gaeta Bertalà, B. Paolozzi Strozzi, S.P.E.S., Firenze 1989, pp. 1-38.

23 U. ROSSI, *La collezione Carrand...*, p. 11; sull'opera, si vedano R. DELBRUECK, *Dittici consolari...*, pp. 319-324; D. ANGELOVA, *The Ivories of Ariadne and Ideas about Female Imperial Authority in Rome and Early Byzantium*, "Gesta", XLIII, 2004, pp. 1-15.

24 X. BARBIER DE MONTAULT, *Avorio bizantino della fine dell'XI secolo, nel Museo cristiano del Vaticano*, in "Archivio Storico dell'Arte", VI, 1893, pp. 304-307. L'autore presentava una lista complessiva di dieci pezzi, ripubblicati pochi anni dopo nel catalogo ufficiale di R. KANZLER, *Gli avori del Museo Profano e Sacro della Biblioteca Vaticana*, Officina Danesi, Roma 1903.

25 Si veda S. MORETTI, *Roma bizantina...*, pp. 100-101 e nota 388, con rimandi bibliografici. Pochi anni dopo la segnalazione di Barbier de Montault, lo studio del pezzo fu affrontato da R. KANZLER, *Gli avori del Museo Profano e Sacro...*, p. 24, tavola VI, 4; A. MUÑOZ, *L'art byzantin a l'exposition de Grottaferrata*, Danesi, Roma 1906, p. 113, figura 76.

26 X. BARBIER DE MONTAULT, *Avorio bizantino...*, p. 304.

27 La rubrica nasceva proprio con lo scopo di incoraggiare lo scambio di opinioni tra studiosi di diversa estrazione e nazionalità: «Seguendo l'esempio di riviste scientifiche nazionali e estere, apriamo questa rubrica che può riuscire di grande aiuto agli studi. Molto spesso, per mancanza di scambio d'idee tra gli studiosi, preziosi frutti di ricerche rimangono ignorati e sterili. Noi diamo modo quindi di far comunicare i nostri lettori fra loro». Vedi "L'Arte", I, 1, 1898, p. 87. Molte delle domande e delle risposte pubblicate nella rubrica – che durò di fatto per sole due annualità – riguardarono opere d'arte eburnee, in particolare dittici consolari o imperiali. Vedi "L'Arte", I, 1898, pp. 88, 216-217, 220, 365-367, 500, 504; "L'Arte", II, 1899, p. 123.

28 F. HERMANIN, *Alcuni avori della collezione del Conte Stroganoff a Roma*, in "L'Arte", I, 1898, pp. 1-11.

29 Sul nucleo di opere bizantine presente nella collezione del conte Stroganoff rimando ai puntuali studi di S. MORETTI, *Il collezionismo d'arte bizantina tra Otto e Novecento: il caso Stroganoff*, in *Bisanzio, la Grecia e l'Italia*, Atti della giornata di studi sulla civiltà artistica bizantina in onore di Mara Bonfioli, (Roma 22 novembre 2002), a cura di A. Iacobini, Foroellenico, Roma 2003, p. 89-102; EAD., *Gregorio Stroganoff: il collezionismo russo e l'arte bizantina a Roma tra il XIX e il XX secolo*, in *Il collezionismo in Russia: da Pietro I all'Unione Sovietica*, Atti del convegno, Napoli 2-4 febbraio 2006, a cura di L. Tonini, Artistic & Publishing Company, Formia 2009, pp. 115-129; S. MORETTI, *Sulle tracce delle opere d'arte bizantina e medievale della collezione di Grigorij Sergeevic Stroganoff*, in *La Russie et l'Occident. Relations intellectuelles et artistiques au temps des révolutions russes*, Actes du colloque, (Lausanne 20-21 mars 2009), a cura di I. Foletti, Viella, Roma 2010, pp. 97-121.

30 G. WILPERT, *Un capitolo di storia del vestiario. Tre studi sul vestiario dei tempi postcostantiniani*, in "L'Arte", I, 1898, pp. 89-120; II, 1899, pp. 1-50.

31 Su Josef Wilpert, si vedano R. SÖRRIES, *Josef Wilpert. Ein Leben im Dienste der christlichen Archäologie 1857-1944*, Bergstadtverlag Wilhelm Gottlieb Korn, Würzburg 1998; *Giuseppe Wilpert archeologo cristiano*, Atti del Convegno, (Roma 16-19 maggio 2007), a cura di S. Heid, PIAC, Città del Vaticano 2009.

32 Comparivano tuttavia anche alcune opere di X-XI secolo, come il



trittico eburneo del Museo di Palazzo Venezia (all'epoca ancora conservato nella Biblioteca Casanatense) e le miniature del Menologio di Basilio II: vedi G. WILPERT, *Un capitolo di storia del vestiario...*, pp. 38, 45. Per il trittico, cfr. *infra*, nota 71. Per il Menologio, cfr. *El «Menoologio de Basilio II»*, *Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 1613. Libro de estudios con ocasión de la edición facsímil*, dirigitto por F. D'Aiuto, edición española a cargo de I. Pérez Martín, Città del Vaticano-Atenas-Madrid 2008.

33 G. WILPERT, *Un capitolo di storia del vestiario...*, p. 121. Le pose dei bambini richiamano in particolar modo quelle dei dittici della prima metà del VI secolo, come quelli di Anastasio o Aerobindo. Vedi per esempio R. DELBRUECK, *Dittici consolari...*, pp. 224-225, tavola 19 (dittico di Anastasio presso la Biblioteca Capitolare di Verona); E. RAVEGNANI, *Consoli e dittici consolari nella tarda antichità*, Aracne, Roma 2006, pp. 138-139.

34 Vedi *supra*, nota 25; E. MAUCERI, *Cofanetto bizantino della Cappella Palatina di Palermo*, in "L'Arte", V, 1902, pp. 45-46; E. MODIGLIANI, *Una tavoletta della cattedra di Massimiano*, in "L'Arte", VI, 1903, p. 224. Con quest'ultimo intervento si annuncia la volontà del conte Stroganoff di restituire alla Cattedra di Massimiano una tavoletta ad essa pertinente, conservata nella sua collezione romana. Cfr. S. MORETTI, *Roma bizantina...*, p. 135.

35 A. VENTURI, *Di una nuova cassetta civile bizantina*, in "L'Arte", I, 1898, p. 212. La cassetta è oggi custodita al Museo del Louvre. Nella breve segnalazione, Venturi non dichiarava con esattezza la sede di collocazione dell'opera, limitandosi a parlare di «casa privata romana». Si veda S. MORETTI, *Roma bizantina...*, pp. 105-106, con cenni bibliografici.

36 "L'Arte", I, 1898, pp. 86, 214.

37 H. GRAEVEN, *Frühchristliche und mitteralterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung Nr. 1-80 (aus Sammlungen in Italien)*, Istituto Archeologico Germanico, Roma 1900. Dell'abbondante produzione dello studioso dedicata agli avori, si vedano almeno ID., *Entsteltte Consulardiptychen*, in "Mittheilungen des kaiserlich deutschen archaeologischen Instituts", VII, 1892, pp. 204-221; ID., *Antike Vorlagen byzantinischer Elfenbeinreliefs*, in "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", XVIII, 1897, pp. 3-23.

38 Basti ricordare che solo pochi anni prima Molinier si scusava con i lettori

per non aver potuto esaminare lo stile di molti pezzi da lui pubblicati, a causa della scarsissima qualità delle incisioni disponibili. Si veda E. MOLINIER, *Histoire générale des arts appliqués...*, I, 1896, pp. 74-76 (relativamente all'Avorio di Treviri). In generale sulla questione dell'introduzione della tecnica fotografica negli studi di storia dell'arte, si veda l'ampia bibliografia in R. CASSANELLI, *Fotografia, storiografia artistica, restauro. Qualche indizio di percorsi incrociati a Milano intorno al 1850*, in *Fare storia dell'arte: studi offerti a Liana Castelfranchi*, a cura di M.G. Balzarini, R. Cassanelli, Jaca Book, Milano 2000, pp. 227-235, in particolare pp. 227-228, nota 1. Più nello specifico, S. VALERI, *Fotografia e critica d'arte nell'Ottocento: Domenico Gnoli, Adolfo Venturi e l'Archivio Storico dell'Arte*, in *Gioacchino di Marzo e la critica d'arte nell'Ottocento in Italia*, Atti del convegno, (Palermo 15-17 aprile 2003), a cura di S. La Barbera, Officine Tipografiche Aiello e Provenzano, Bagheria 2004, pp. 292-300.

39 H. GRAEVEN, *Adamo ed Eva sui cofanetti d'avorio bizantini*, in "L'Arte", II, 1899, pp. 297-315.

40 Si veda anche la notizia di S. FRASCETTI, *L'arte al Congresso degli Orientalisti*, in "L'Arte", II, 1899, pp. 414-415.

41 H. GRAEVEN, *Adamo ed Eva...*, p. 299.

42 A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, I-XI, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1901-1940; I – *Dai primordi dell'arte cristiana ai tempi di Giustiniano*, Milano 1901; II – *Dall'arte barbarica alla romanica*, Milano 1902. Cfr. da ultimo S. VALERI, *I volumi della Storia dell'Arte Italiana*, in *Adolfo Venturi e la Storia...*, pp. 37-42.

43 Cfr. M. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, pp. 66-67.

44 I due monogrammi furono conservati, con qualche piccola modifica, anche nel frontespizio del secondo volume, un *pastiche* di motivi decorativi ispirati a stoffe e codici miniati altomedievali. In merito all'intervento di Giuseppe Cellini nei lavori di Adolfo Venturi e dei suoi allievi, cfr. C.M. CAMAGNI, *Il contributo di Giuseppe Cellini alla grafica d'arte*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento...*, pp. 90-95; EAD., *Le copertine di Giuseppe Cellini per le opere di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, catalogo della mostra (Roma 1992-1993) a cura di S. Valeri, Tip. F. Albanese, Roma 1992, p. 130.

45 Raffaele Garrucci aveva infatti inserito la trattazione degli avori all'interno dell'ultimo volume della sua *Storia dell'arte cristiana*, dedicato genericamente alle



«Sculpture non cimenteriali». Cfr R. GARRUCCI, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa*, VI, Guasti, Prato 1880, *passim*.

46 Sui cofanetti bizantini, rimando agli studi generali di A. GOLDSCHMIDT, K. WEITZMANN, *Die byzantinische Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts*, I, Kästen, Bruno Cassirer, Berlin 1930; A. CUTLER, *On Byzantine Boxes*, in "The Journal of the Walters Art Gallery", XLII-XLIII, 1984-1985, pp. 32-47; ID., *Mistaken Antiquity: Through on Some Recent Commentary on the Rosetta Caskets*, in *Aetos: Studies in Honour of Cyril Mango*, edited by I. Ševčenko, I. Hutter, B.G. Teubner, Stuttgart-Leipzig 1998, pp. 46-54.

47 A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana...*, II, pp. 512-530, in particolare p. 512, nota 1 («Bibliografia sulle cassetine civili d'avorio»).

48 Sul cofanetto di Veroli, si vedano in generale J. BECKWITH, *The Veroli Casket*, HMSO, London 1962; P. WILLIAMSON, *Medieval Ivory Carvings. Early Christian to Romanesque*, V&A Publishing, London 2010, pp. 76-83, numero 15 (con bibliografia).

49 Tra le molte penne a favore di Venturi, spicca quella di E. BERTAUX, *L'art italien au Moyen Âge*, in "Journal des Savants", n.s., III, 1904, pp. 152-162, recensione nella quale vengono vagliati i primi tre volumi dell'opera dello studioso italiano: «Quelque confusion est inévitable dans un précis d'histoire qui ne veut sacrifier aucun détail digne d'intérêt».

50 L. TESTI, *Osservazioni critiche sulla storia dell'arte. A proposito di un'opera recente*, in "Archivio Storico Italiano" s.V, XXIX, 1902, pp. 12-44. Le citazioni sono rispettivamente dalle pp. 18 e 41. Cfr. anche G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte...*, pp. 155-157.

51 A. MELANI, lettera pubblicata su "Napoli Nobilissima", X, 3, 1901, pp. 45-48; interessante la piccata risposta di A. VENTURI, lettera pubblicata su "Napoli Nobilissima", X, 4, 1901, pp. 61-64, in particolare p. 61, ove lo studioso difende il proprio metodo di lavoro: «Nonostante che sfilino sotto gli occhi del lettore tutti i più moderni e accreditati illustratori di avori, si vuol far credere che io abbia attinto le mie notizie dal Lacroix, che non cito neppure. Anche in questi appunti, di niun conto, si rende chiara la ricerca fatta a caso, senza ragione, senza fondamento, per screditarmi». Cfr. poi A. MELANI, lettera pubblicata su "Napoli Nobilissima", X, 5, 1901, p. 80; DON FERRANTE, in "Napoli Nobilissima", X, 6, 1901, p. 96.

52 Si veda per esempio C. RICCI, *Corriere di Romagna*, in "L'Arte", I, pp. 186-188, intervento dedicato ai restauri degli edifici di Ravenna, e sottotitolato significativamente «dalla città bizantina». La Cattedra di Massimiano rappresentava uno degli argomenti di punta per Corrado Ricci, che dedicò ad essa molte pagine della sua ampia produzione scientifica. Cfr. per esempio *Avori di Ravenna*, in "L'Arte Italiana Decorativa e Industriale", VII, 5, 1898, pp. 42-43. Su Ricci, *In memoria di Corrado Ricci. Un saggio inedito, nota delle pubblicazioni, scritti di amici e collaboratori*, Arti Grafiche F.lli Palombi, Roma 1935, in particolare pp. 15-62 (bibliografia); *Corrado Ricci: storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del Congresso, (Ravenna 27-28 settembre 2001), a cura di A. Emiliani, D. Domini, Longo, Ravenna 2004.

53 Si vedano gli editoriali e le lettere pubblicate su "Rassegna d'Arte" I, 1, 1901, p. 16; I, 5, 1901, p. 80; I, 12, 1901, p. 192; II, 4, 1902, p. 63; II, 5, 1902, p. 76. Sulla "Rassegna d'Arte", rimando ai recenti A. ROVETTA, *Gli esordi della "Rassegna d'arte"*, Milano 1901-1907, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea: forme, modelli e funzioni*, Atti del Convegno, (Torino 3-5 ottobre 2002), a cura di G.C. Sciolla, Skira, Milano 2003, pp. 101-122; G.C. SCIOLLA, *Corrado Ricci dalla "Rassegna d'arte" alla "Rivista d'arte"*, in *Corrado Ricci...*, pp. 165-179.

54 C. RICCI, lettera pubblicata su "Rassegna d'Arte", II, 4, 1902, p. 63.

55 Si veda la risposta di A. VENTURI, *Per fatto personale*, in "L'Arte", V, 1902, pp. 32-33.

56 Il successivo intervento di Ricci su "L'Arte", ancora diretta da Adolfo Venturi, risale infatti a ben dieci anni dopo. Cfr. C. RICCI, *Per la storia della pittura forlivese*, in "L'Arte", XIV, 1911, pp. 81-92.

57 Sul rapporto tra Adolfo Venturi e il mondo accademico, e sull'istituzione della Scuola di Perfezionamento, si vedano G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte...*, pp. 161-186; M. MORETTI, *Adolfo Venturi e l'università italiana fra Ottocento e Novecento: dal carteggio presso la Scuola Normale Superiore di Pisa*, in *Adolfo Venturi e la Storia...*, pp. 83-89.

58 Soprattutto P. TOESCA, *Cimeli bizantini: il calamaio di un calligrafo*, in "L'Arte", IX, 1906, pp. 35-44. Sugli aspetti "filobizantini" del pensiero di Toesca, si veda la ricostruzione di M. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, pp. 117-130. Si vedano anche G. AGOSTI, *La nascita della storia dell'arte...*, pp. 164-166; M. D'ONOFRIO, *Gli allievi medievisti*, in *Adolfo Venturi e la Storia...*, pp. 93-99, in particolare pp. 94, 98 nota 7.



59 A. MUÑOZ, *Mobilio italiano del Rinascimento*, in "L'Arte", VI, 1903, pp. 21-27. Il primo contributo di argomento "orientalista" è ID., *Un affresco cimiteriale scoperto a Tripoli*, *ibid.*, pp. 96-98. In generale su Muñoz, si vedano gli interventi in sua memoria su "L'Urbe", XXIII, 2-3, 1960; C. BELLANCA, *Antonio Muñoz, La politica di tutela dei monumenti di Roma durante il Governatorato*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2003.

60 Una lista dei suoi scritti su tali argomenti è pubblicata in A. MUÑOZ, *Studi d'arte bizantina...*, p. 217.

61 Un resoconto "scientifico" del suo soggiorno a Istanbul nel 1905 è A. MUÑOZ, *Notizie da Costantinopoli*, in "L'Arte", VI, 1, pp. 60-62. Si veda anche C. BELLANCA, *Antonio Muñoz...*, p. 397.

62 La figura di Muñoz come studioso di arte bizantina è stata delineata in modo ancora molto incompleto. La sua capacità di "assorbire" i più aggiornati risultati della bibliografia estera e di rielaborarli nel contesto culturale italiano è bene esemplificato dal poco noto A. MUÑOZ, *Origini e svolgimento...* In questo contributo, l'autore "traduce" e "riassume" importanti saggi e contributi tedeschi, austriaci e russi incentrati sul tema dell'origine dell'arte bizantina, fornendo un vero e proprio "compendio" di risultati scientifici atti ad incoraggiare nuove ricerche sull'argomento. Ancora nel 1925, quando Muñoz aveva già da qualche anno abbandonato l'approccio "orientalista" al Medioevo, Giusta Nicco lo ricordava principalmente come uno storico dell'arte bizantina: G. NICCO, *Ravenna...*, p. 201. In tempi recenti, si vedano: G. LEARDI, *Una mostra d'arte bizantina a Grottaferrata*, in "Studi Romani", L, 1-2, 2002, pp. 311-333, in particolare p. 329, nota 70 (si nega l'esistenza di un filone bizantinistico nei suoi studi); M. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, p. 65, definisce come «eclettico» il suo metodo di studio; molto poco spazio alla produzione giovanile dello studioso è riservato in C. BELLANCA, *Antonio Muñoz...* In S. MORETTI, *Roma bizantina...*, pp. 152-153, e EAD., *Gregorio Stroganoff...*, si mette correttamente in luce l'interesse di Muñoz per i temi bizantini; da ultimo, si veda l'intervento di A. IACOBINI, *La Sapienza bizantina: il contributo della storia dell'arte (1896-1970)*, in *Sapienza Bizantina. Un secolo di ricerche sulla civiltà di Bisanzio all'Università di Roma*, Atti della giornata di studi, (Roma 10 ottobre 2008), a cura di A. Acconcia Longo, G. Cavallo, A. Guiglia, A. Iacobini, in corso di stampa.

63 Vedi *supra*, nota 29.

64 R. KANZLER, *Gli avori del Museo Profano e Sacro...* La pubblicazione, originariamente affidata a Stevenson, era estremamente lussuosa, e accompagnata da tavole indipendenti con splendide fotoincisioni. L'opera incontrò tiepida accoglienza sulle pagine de "L'Arte", come si legge in A. ROSSI, *Recensione a R. KANZLER, Gli avori...*, in "L'Arte", VII, 3-5, pp. 199-204: si riteneva il volume di Kanzler esteticamente pregevole, ma accompagnato da testi non sufficientemente approfonditi da un punto di vista scientifico. Un nuovo catalogo aggiornato venne predisposto trent'anni dopo da C.R. MOREY, *Gli oggetti di avorio e di osso del Museo Sacro Vaticano*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1936.

65 Inaugurata il 15 marzo e organizzata in occasione del nono centenario della fondazione dell'abbazia, l'esposizione rappresentò un'iniziativa culturale senza precedenti in Italia. Se ne trova notizia su "L'Arte" già da gennaio 1905, con ripetuti annunci che richiedevano la collaborazione degli studiosi e dei collezionisti per l'invio di contributi scientifici e opere d'arte. Cfr. *Cronaca*, in "L'Arte", VIII, 1-2, 1905, pp. 62-63; *ibid.*, 3-4, pp. 140-141; IX, 1906, p. 310. Sulla medesima rivista, compaiono anche i contributi di A. MUÑOZ, *L'arte bizantina all'esposizione di Grottaferrata*, in "L'Arte", VIII, 5-6, 1905, pp. 161-170, e A. VENTURI, *Dittico attribuito a Cimabue nell'esposizione di Grottaferrata*, *ibid.*, pp. 199-201. In generale sulla mostra e sulla sua ricezione, cfr. il recente studio di G. LEARDI, *Una mostra d'arte bizantina...* Cfr. anche S. MORETTI, *Roma bizantina...*, pp. 137, note 572-573, pp. 152-153, note 636-637.

66 A. MUÑOZ, *L'art byzantin...*, 1906. Nel volume, di formato maneggevole e accompagnato da buone riproduzioni, non tutte le opere esposte furono illustrate. Il catalogo era stato preceduto da una versione più sintetica, ovvero *Esposizione d'arte italo-bizantina nella Badia greca di Grottaferrata*, Tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice, Roma 1905, con introduzione di Muñoz. Si noti come nell'edizione definitiva in francese, destinata ad un pubblico internazionale, il prefisso "italo-" sia stato soppresso.

67 A. MUÑOZ, *L'art byzantin...*, pp. 97-124.

68 Per esempio nell'identificazione del soggetto del rilievo illustrato in A. MUÑOZ, *L'art byzantin...*, p. 113, figura 75, correttamente individuato come un'*Apparizione alle Donne*, e non con una *Trasfigurazione* come in



R. KANZLER, *Gli avori...*, p. 24.

69 A. MUÑOZ, *L'art byzantin...*, pp. 103-113, figure 65, 70-71.

70 Rispettivamente CH. DE LINAS, *Le tryptique byzantin de la collection Harbaville à Arras*, in "Revue de l'Art Chrétien", XXXV, 1885, pp. 13-40; ID., *Le tryptiques byzantins conservés au Musée chrétien du Vatican et à la bibliothèque du Convent de la Minerve à Rome*, in "Revue de l'Art Chrétien", XXXVI, 1886, pp. 157-169; E. MOLINIER, *Catalogue des ivoires...*, pp. 31-37, in particolare p. 37; E. MOLINIER, *Histoire générale des arts appliqués...*, I, pp. 109-110, 115-116. Per la storia critica più recente, S. MORETTI, *Roma bizantina...*, pp. 196-203, in particolare pp. 199-200, nota 757 (bibliografia sui trittici del Vaticano e del Louvre); *Gesù: il corpo, il volto nell'arte*, catalogo della mostra (Venaria Reale 2010), a cura di T. Verdon, Cinisello Balsamo 2010, pp. 283-285, numero 6.3 (trittico del Vaticano, scheda di G. Cornini); *Byzantium 330-1453*, catalogo della mostra (London 2008-2009), a cura di R. Cormack, M. Vassilaki, London 2008, pp. 400-401, numero 77 (trittico del Louvre, scheda di J. Durand).

71 A. MUÑOZ, *L'art byzantin...*, pp. 112-113.

72 Su "L'Arte" del 1910 comparve per l'occasione un necrologio particolarmente significativo: «[...] raccolse nella sua dimora esempi artistici di ogni tempo, rallegrandosi di un cimelio cristiano dei bassi tempi, come del tabernacolo dipinto dal Beato Angelico [...] noi ricordiamo con gratitudine il dono fatto da Gregorio Stroganoff dell'avorio della Cattedra di Massimiano di Ravenna, tornato a riunirsi al monumento dal quale era stato anticamente strappato»: in "L'Arte", XIII, 1910, p. 391. Si veda anche il ricordo di A. MUÑOZ, *Il conte Stroganoff*, in ID., *Figure Romane*, Staderini Editore, Roma 1944, pp. 133-150; S. MORETTI, *Roma bizantina...*, pp. 134-136; EAD., *Gregorio Stroganoff...*

73 A. MUÑOZ, *Pièces de choix de la collection du Comte Grégoire Stroganoff, II, Moyen Âge - Renaissance - Époque moderne*, Imprimerie de L'Unione Editrice, Roma 1911.

74 *Ibid.*, pp. 155-176, in particolare pp. 155-168.

75 M. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, p. 107.

76 L. VENTURI, *Opere d'arte a Moggio e a San Pietro di Zuglio*, in "L'Arte" XIV, 1911, pp. 469-478, in particolare p. 472-476. Sulla teca, si vedano A. GOLDSCHMIDT, K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts, II,*

Reliefs, Bruno Cassirer, Berlin 1934, p. 53, numero 92, tavola XXXVI; *Splendori di Bisanzio, testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, catalogo della mostra (Ravenna 1990), a cura di G. Morello, Fabbri, Milano 1990, pp. 158-159, numero 60 (scheda di C. Rizzardì).

77 G. SCHLUMBERGER, *L'Épopée Byzantine à la fin du dixième siècle*, I-III, Hachette, Paris 1896-1905.

78 C. SCACCIA-SCARAFONI, *Il tesoro sacro del Duomo di Veroli ed i suoi cimeli medioevali*, in "L'Arte", XVI, 1913, pp. 181-205, 289-306, in particolare pp. 303-304.

79 La cassetta era stata acquistata dal South Kensington Museum di Londra (poi Victoria and Albert Museum) nel 1861. Si veda *supra*, nota 48.

80 In tempi recenti si è identificata la ragione di questo disinteresse con il clima culturale emerso allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, che avrebbe visto la gran parte degli studiosi italiani "chiudersi" nell'esaltazione dell'origine tutta italiana – e specificatamente romana – dell'arte nazionale. Si veda M. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, pp. 87 e seguenti. Insieme a tale fattore, senza dubbio rilevante e amplificatosi a dismisura durante il ventennio fascista, va comunque considerata la persistenza di un "fronte romanista" che anche negli anni precedenti aveva sempre conservato un certo scetticismo nei confronti delle teorie orientaliste. Joseph Wilpert parla, in tono quasi sprezzante, di «smodato entusiasmo per l'Oriente»: G. WILPERT, *Il frammento del Cristo di Berlino e la coppa di Costantino a Londra*, in "L'Arte", XXIII, 1920, pp. 157-159, in particolare p. 157.

81 A. COLASANTI, *L'Arte Bisantina...*

82 *Ibid.*, p. 6, tavole XLI-XLV.

83 P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana. Il Medioevo*, I-III, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino 1927.

84 *Ibid.*, I, pp. 321-330.

85 P. TOESCA, *Il Medioevo...*, III, pp. 1127-1132, nota 37: tra le opere citate spicca la sintesi di O.M. DALTON, *Byzantine Art and Archaeology...*

86 Si veda per esempio l'importante catalogo di E. MACLAGAN, *Catalogue of an Exhibition of Carvings in Ivory*, Burlington Fine Arts Club, London 1923; se ne trova memoria in "L'Arte", XXVII, 1924, p. 176.

87 G. NICCO, *Ravenna...*, pp. 265-266.



88 P. DUCATI, *Alcuni avori del Museo Civico di Bologna*, in “Bollettino d’Arte”, XV, 1922, pp. 481-497.

89 Si tratta del rilievo con il Cristo in trono. Cfr. H. GRAEVEN, *Frühchristliche und mitteralterliche Elfenbeinwerke...*, pp. 9-10, numero 10. Sulla vicenda, si vedano I. NIKOLAJEVIĆ, *Gli avori e le steatiti medievali nei Musei Civici di Bologna*, Grafis, Casalecchio di Reno 1991, pp. 33-46; G. GASBARRI, *Gli avori bizantini del Museo Civico Medievale di Bologna: arte, collezionismo e imitazioni in stile*, in *Vie per Bisanzio*, Atti del VII Congresso Nazionale dell’Associazione Italiana di Studi Bizantini, (Venezia, 25-28 novembre 2009), in corso di stampa.

90 M. MIMITA LAMBERTI, *Dal carteggio di Adolfo e Lionello Venturi...*, pp. 64-65.

91 “L’Arte”, XXXIV, 1931, p. 456. Il catalogo recensito era *Exposition internationale d’art byzantin*, catalogo della mostra (Parigi 1931), a cura di C. Diehl, Impr. Frazier Soye, Paris 1931.

92 Sulle vicende della bizantinistica italiana tra gli anni ‘20 e gli anni ‘40 ha offerto la più recente interpretazione M. BERNABÒ, *Ossessioni bizantine...*, pp. 149-215. Nel campo degli avori, rara eccezione è la sontuosa impresa editoriale di C. CECHELLI, *La Cattedra di Massimiano ed altri avorii romano-orientali*, Libreria dello Stato, Roma 1936-1944. Un ritorno dell’interesse generale sull’argomento si avrà soltanto con le due esposizioni monografiche (Ravenna e Bologna) organizzate negli anni ‘50. Si vedano G. BOVINI, *Gli Avori del Museo Nazionale di Ravenna e del Museo Civico di Bologna che figureranno prossimamente in una mostra ravennate*, “Felix Ravenna”, LXX, 1956, pp. 50-77; *Mostra degli Avori dell’alto Medioevo*, catalogo della mostra (Ravenna 1956), a cura di G. Bovini, L. Bona Ottolenghi, Ravenna 1956; *Lavori in osso e avorio dalla preistoria al rococò*, catalogo della mostra (Bologna 1959), a cura di L. Laurenzi, Bologna 1959-1960.





«È STATO CRAPOTTI!»

OVVERO LA DISPERSIONE DELLA COLLEZIONE DI GRIGORIJ SERGEEVIJ STROGANOFF SULLE RIVISTE DI STORIA DELL'ARTE IN ITALIA (1925-1926)

di Simona Moretti

Signor Direttore, dunque è stato Crapotti! Ecco il sugo del comunicato scivoloso col quale – diciam pure Minerva, sebbene cuocia dover malmenare una così dotta onorabile deità – ha tentato di togliersi d'impaccio di fronte ai nostri rilievi sullo scandaloso esodo dei pezzi più memorabili della storica collezione Stroganoff.

Così inveiva Bortolo Ghiner da Gorizia sulle pagine della rivista “Vita Artistica” nel 1926¹.

La storica collezione Stroganoff era appartenuta al conte russo Grigorij Sergeevič Stroganoff (1829-1910), il quale, stabilitosi a Roma in una data imprecisata, aveva fatto costruire negli anni Ottanta del XIX secolo un palazzo in via Sistina (attuale

palazzo Stroganoff) per raccogliere la sua eclettica collezione, che comprendeva opere d'arte di numerose epoche e ambiti, dall'antico Egitto all'età contemporanea, e di diverse tipologie (pittura, scultura, arti cosiddette minori)², nonché una biblioteca di 30.000 volumi³. Nell'estate del 1910 il conte Gregorio Stroganoff⁴ morì senza lasciare un testamento⁵ e la sua intera collezione rimase, tranne che per poche opere⁶, nelle mani degli eredi, una figlia e i nipoti che vivevano a San Pietroburgo⁷. Alcune opere vennero certamente vendute⁸, ma il grosso della collezione rimase nella dimora romana. Il 1917, però, fu un anno drammatico per i russi e il loro paese: scoppiarono le rivoluzioni e gli eredi diretti del conte vennero tutti uccisi. Si salvò solo la moglie di un suo nipote, la vedova Elena Scherbatoff, che riuscì ad arrivare, dopo diverse tappe, a Roma verso la fine del 1920, assieme alle due figlie minori Olga e Maria⁹. Qui la vedova cominciò





Roma, *Palazzo Stroganoff*, acquerello dell'inizio del Novecento di F.P. Reyman pubblicato da L. Pollak, *Pièces de choix de la collection du Comte Grégoire Stroganoff*, Première partie. *Les Antiques*, Imprimerie de l'Unione Editrice, Roma 1912 (fotoincisione).

un carteggio – che raccoglie materiale dal 1910 al 1924 (con una minuta del 1908) – sull'eredità Stroganoff conservato all'Archivio Centrale dello Stato di Roma, nel quale compaiono le firme di diversi funzionari dello Stato italiano. Quelli appunto contro cui Ghiner inveisce. Ma chi era costui? In quella firma leggiamo l'anagramma

a liquidare poco alla volta le opere appartenenti al nonno di suo marito: «non hanno altri mezzi di sussistenza che gli oggetti d'arte raccolti dal proprio avo [...]», scriveva uno degli antiquari maggiormente coinvolti nelle vendite della collezione durante gli anni Venti, Giorgio Sangiorgi, in un telegramma datato 20 aprile 1923 e inviato dallo stesso alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti (facente capo allora al Ministero della Pubblica Istruzione)¹⁰.

Il telegramma è contenuto in

di Roberto Longhi (1890-1970)¹¹, storico dell'arte non estraneo al vezzo, se così possiamo chiamarlo, di firmare alcuni articoli con pseudonimi, né tantomeno alle recensioni corrosive¹².

Ma partiamo dall'inizio, accompagnati dalla carta stampata in Italia, quella molto specializzata delle riviste di storia dell'arte¹³. Nel dicembre del 1925

usciva un commento anonimo su “Dedalo”, vi si denunciava «la dispersione

della collezione Stroganoff» come «fatto compiuto» e vi si leggeva

quello che nella nostra cara vecchia Minerva credevamo e chiamavamo ingenuità e indifferenza ha sorpassato i limiti del difetto bonario: possiamo dire che ha sconfinato addirittura nell'incompetenza¹⁴.



Frontespizio della rivista “Dedalo. Rassegna d'arte”, VI, 2, 1925-1926.





Avorio mediobizantino: Cristo e San Pietro a mezzobusto, da A. Muñoz, Pièces de choix de la collection du Comte Grégoire Stroganoff à Rome, Seconde partie, Moyen Âge - Renaissance - Époque moderne, Imprimerie de l'Unione Editrice, Rome 1911, tav. CXVIII.2. Oggi l'opera è conservata a Torino, Galleria Sabauda, collezione Gualino, inv. 45.

L'incompetenza, come è facilmente intuibile, è da attribuire alle autorità che avevano concesso i permessi di esportazione di alcune opere appartenute al celebre conte russo. La collezione

era nota nel mondo non tanto per i quadri e le sculture che conteneva, quanto per gli avori, i bronzi, gli argenti, i tessuti, alcuni dei quali senza confronto¹⁵.

Ed ecco che il commento su "Dedalo" prosegue portando ad esempio qualche misfatto di Minerva¹⁶: l'arazzo rappresentante la lotta dei Vizi e delle Virtù, opera rinascimentale uscita dai telai di Bruxelles, era stato esportato fuori dall'Italia dall'antiquario anglo-americano sir Joseph Duveen in cambio di un quadro attribuito

a Lorenzo Lotto; una quindicina di avori, tardoantichi bizantini e italiani, anche erano stati venduti: alcuni erano finiti nella collezione del commendatore Riccardo Gualino, rimanendo così in Italia, altri erano «emigrati»¹⁷.

"Dedalo" spiega: «si racconta che li avesse comprati un grande antiquario di Roma, il quale, in cambio del solito permesso d'esportazione, avrebbe offerto il busto di Marino Grimani scolpito in marmo bruno di Verona da Alessandro Vittoria»¹⁸. Oggi sappiamo che



Avorio mediobizantino: Vergine in trono col Bambino e angeli, da A. Muñoz, Pièces de choix de la collection du Comte Grégoire Stroganoff à Rome, Seconde partie, Moyen Âge - Renaissance - Époque moderne, Imprimerie de l'Unione Editrice, Rome 1911, tav. CXVI. Oggi l'opera è conservata a Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. 25.1293.



Alessandro Vittoria, busto di Marino Grimani, 1592-1593, da A. Muñoz, *Pièces de choix de la collection du Comte Grégoire Stroganoff à Rome, Seconde partie, Moyen Âge - Renaissance - Époque moderne*, Imprimerie de l'Unione Editrice, Rome 1911, tav. XCVIII. Oggi l'opera è conservata a Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, inv. PV 10415.

E ancora il vasellame argenteo, che contava pezzi antichissimi, era finito fuori dall'Italia senza domandare nulla in cambio perché sembra

quell'antiquario romano era Sangiorgi¹⁹, che aveva comprato la scultura di Alessandro Vittoria, oggi conservata al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia²⁰, dagli eredi Stroganoff.

«Minerva, l'astutissima, sicura di farla in barba all'ingenuo antiquario – prosegue ironicamente l'anonima denuncia (ma lo stile rivela la firma dell'autore, che si può identificare senza dubbio con Longhi)²¹ – si dice abbia accettato il munifico dono e fatto un'altra bella riverenza agli avori che partivano»²².

che «la vecchia Minerva candidamente ignorasse tutto ciò»²³.

Eppure, continuiamo a leggere, qualche strumento esisteva: era stato pubblicato infatti il catalogo della collezione da un funzionario delle Belle Arti, Antonio Muñoz, dove i pezzi esportati erano descritti, misurati, attribuiti e riprodotti²⁴.

Il commento si conclude puntando il dito sull'ignoranza e sul mercato:

quando si finirà di mercanteggiare alla chetichella da chi manifestamente ignora il valore di ciò che gli antiquari esperti del loro mestiere rivendono a suon di migliaia di dollari sui mercati d'America?²⁵

sollevando così tra le righe il problema della formazione delle competenze²⁶ e sottolineando immediatamente dopo l'importanza delle arti cosiddette minori e della loro conseguente tutela:

Quando, per la mania del quadro o del busto, si cesserà di sacrificare avori e bronzi, argenti e tessuti, di cui pochi s'interessano in Italia probabilmente perché non se ne intendono?²⁷

“Dedalo. Rassegna d’arte” era stata fondata da Ugo Ojetti nel 1920 e da questo diretta fino al 1933, anno nel quale venne stampato l’ultimo numero²⁸. La rivista si era distinta, tra altro, per l’attenzione rivolta alle arti minori, ben rappresentate, come abbiamo visto, nella collezione Stroganoff.

Dopo quest’apparizione, però, le polemiche si svolgeranno tutte sui fascicoli della prima annata di “Vita Artistica. Cronache mensili d’arte a cura di Tullio Gramantieri”²⁹. Correva l’anno 1926. La rivista ebbe durata breve, uscì tra il 1926 e il 1932, inizialmente sotto la direzione di Gramantieri³⁰, poi, già nel 1927, con una nuova direzione e il sottotitolo di “Studi di storia dell’Arte diretti da Roberto Longhi ed Emilio Cecchi”³¹; tra il 1928 e il 1929 cambiò intitolazione e si chiamò “Pinacotheca. Studi di storia dell’Arte diretti da Roberto Longhi ed Emilio Cecchi”, venne interrotta per due anni tra il 1930 e il 1931, e riprese nel ‘32 con un nuovo cambiamento di direzione (ancora Gramantieri), prima della chiusura, e di nome (“Vita Artistica. Studi d’Arte”). Si tratta di una voce importante per quegli anni nel dibattito storico-artistico e, se durante il primo anno non presenta ancora una fisionomia ben delineata³², essa si impone successivamente per merito di Cecchi e di Longhi «con presenza e incidenza propria e originale accanto ai più diffusi periodici italiani d’arte dell’epoca»³³.

La rivista si occupa anche di temi contemporanei, come appunto il «disfacimento» della collezione Stroganoff. Il caso è affidato a Longhi che sotto lo pseudonimo e anagramma di Bortolo Ghiner firma tre brevi interventi sulla spinosa questione (tutti usciranno, come già detto, sulla prima annata, sotto la direzione di Gramantieri)³⁴. Il primo contributo porta l’ironico titolo ‘*A dispetto dei santi. Il disfacimento della collezione Stroganoff*’³⁵. Due lettere del gennaio 1926, pubblicate da Laura Gallo, testimoniano l’attesa di Gramantieri, mittente delle missive, della nota di Longhi, destinatario dei solleciti³⁶. Gramantieri scrive che a questa nota «come già le dissi, tengo moltissimo» e per averla «ritardo l’uscita della rivista»³⁷. Ignoro la data di consegna dell’articolo da parte di Longhi, ma il primo numero di “Vita Artistica” uscirà finalmente con il contributo dello storico dell’arte piemontese, a quel tempo già affermato nel campo degli studi di storia dell’arte. Nel testo Ghiner si rivolge al Direttore della rivista, col quale sembra essere in amichevole rapporto, e fa riferimento all’articolo di “Dedalo” concordando con le critiche che in quell’occasione si rivolgevano a Minerva, ma un po’ correggendo (alcune opere arrivarono in Russia come dono del conte Gregorio, e potevano trovarsi in Italia con temporaneo permesso di importazione) e un po’ rincarando la dose (di altri pezzi esportati all’estero non si fa menzione in quell’articolo).



Ma “Dedalo”, scrive Ghiner, ha ben lamentato che un busto di Alessandro Vittoria è valso la concessione di esportazione di un celeberrimo avorio bizantino dell’XI secolo³⁸. Quel busto, leggiamo

è finito modestamente tra i morioni e le celate dello Hermanin-Museum che ci aveva pur promesso di diventare in breve qualcosa come un South-Kensington, un Cluny, un Kunstgerwerbe Museum! In tal caso pensiamo che quell’avorio avrebbe fatto alla Madonna di Acuto o al trittico di Albe una compagnia al quanto più degna di un busto del Vittoria!³⁹

In queste parole risuona forte la delusione per il Museo di Palazzo Venezia, ideato da Federico Hermanin⁴⁰ e destinato ad ospitare il Museo del



Gioacchino Assereto (copia), *Presentazione di Cristo al tempio*, prima metà del secolo XVII, da “Vita Artistica”, I, 2, 1926. Oggi l’opera è conservata a Roma, Galleria Borghese, inv. 569.

Medioevo e del Rinascimento di Roma, che in quegli anni di regime faticava a decollare⁴¹.

Prosegue il critico zelante nella nota ricordando il mirabile arazzo fiammingo che ha ottenuto il permesso di esportazione in cambio del quadro attribuito a Lotto, a quel tempo esposto nella sala dei Veneziani del Cinquecento della Regia Galleria Borghese.

L’argomento apre dunque una nuova questione, quella delle attribuzioni, tema centrale tra le diverse problematiche dibattute sulle pagine della rivista⁴². Quell’opera, infatti, per Ghiner/Longhi non è assolutamente del pittore veneziano, ma bensì di un artista genovese del Seicento, Gioacchino Assereto⁴³ «ignoto a Minerva anche di nome, come Lotto le era cognito di nome soltanto»⁴⁴, pittore validissimo ma quotato sul mercato assai diversamente rispetto a Lotto. Ghiner si augura che questa precisazione possa giungere in tempo

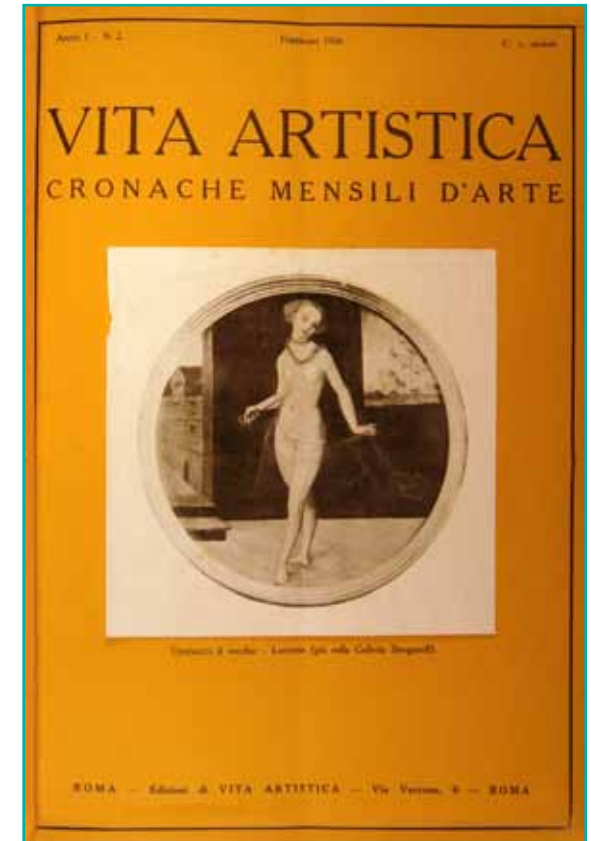
perché lo Stato sulla base dell’insostenibile attribuzione del quadro della Galleria Borghese, possa invalidare il compromesso medesimo e richiedere nuovamente a Sir Joseph Duveen vuoi il prezzo reale della esportazione, vuoi, quanto meno, un vero, autentico, genuino, indiscutibile, inequivocabile Lorenzo Lotto⁴⁵.

Nel frattempo Minerva dovrebbe render conto, continua Ghiner, delle esportazioni dei pezzi più salienti della celebre collezione di via Sistina.

Nel fascicolo successivo di “Vita Artistica”, il goriziano Ghiner torna sulla questione che evidentemente gli sta molto a cuore⁴⁶. Minerva volentieri avrebbe lasciato cadere la cosa sotto silenzio se la notizia non fosse arrivata sulle colonne di un quotidiano. Così lo Stato è dovuto uscire dal suo «mutismo certamente isterico», rispondendo «con la lingua grossa e inceppata»⁴⁷. Il primo punto della risposta è il seguente: la Direzione Generale delle Belle Arti non è responsabile della fuga di parecchie opere Stroganoff perché la competenza sul tema dell’esportazione in casi simili è, per gli oggetti senza notifica, attribuita agli uffici locali. Dunque Minerva, scrive Ghiner, fa ricadere tutte le colpe su un capro espiatorio: Crapotti!

Ma al povero Crapotti vorremmo confessare, se ancora oggi potesse sentirci, che alcuni degli oggetti che emigrarono erano già stati notificati nell’agosto del 1912 alla figlia del conte e altri furono notificati nel 1923⁴⁸.

Eppure, prosegue Ghiner, quella collezione era nota a tutto il mondo e aperta agli studiosi al tempo in cui il conte Gregorio era vivo; non solo, un sontuoso catalogo era stato redatto in francese da Antonio Muñoz⁴⁹. Muñoz aveva curato il volume dedicato all’arte medievale e moderna⁵⁰, mentre Ludwig Pollak quello consacrato all’arte antica⁵¹. Ghiner lascia da parte gli oggetti d’arte antica, «sulla sorte de’ quali nulla ci è noto, e sui quali invitiamo qualche archeologo a dare un responso intelligente»⁵², e si dedica a quelli medievali e moderni. Bastava, a suo dire, sfogliare il catalogo e porre il vincolo alle opere meritevoli, il quale in verità ad alcuni oggetti era stato posto, ma per insipienza talvolta inutilmente. «La mancanza di competenza da parte degli



Frontespizio della rivista “Vita Artistica”, I, 2, 1926.



uffici di esportazione e di coloro che ad essi soprintendono»⁵³, scrive Ghiner, tornando sul problema, si è rivelata fatale.

Egli intanto propone allo Stato alcune soluzioni: primo, completare il catalogo definitivo degli «oggetti che meritino di essere vincolati e conservati [...] all'Italia»⁵⁴ e abolire gli uffici di esportazione; secondo, convincersi dell'utilità della collaborazione dei privati, ricchi intelligenti che potrebbero fornire i soldi necessari per acquistare opere veramente rare che si trovino sul mercato, una sorta di gruppo simile agli Amis du Louvre⁵⁵.

Torniamo però alla risposta di Minerva, al suo secondo punto: non solo fu dato il quadro dello pseudo-Lotto, in cambio dell'esportazione dell'arazzo Stroganoff, ma anche una somma di 184.000 Lire. Ad ogni modo, scrive Ghiner, la valutazione è così errata da lasciare le casse italiane all'asciutto di migliaia di Lire (796.000, secondo i suoi calcoli). Inutile che Minerva si appelli per quel giudizio agli «insigni studiosi» e alla «commissione centrale (composta di eminenti artisti e studiosi)» che riconobbe quel pezzo come «mirabile opera della maturità piena di quell'artista [*scilicet* Lotto]»⁵⁶. Riguardo ai primi, il critico severo rivela ironicamente che occorre ritirare le patenti di «insigne» e di «studioso»; per quanto concerne la seconda, la «commissione centrale», non sa che dirne non conoscendone i nomi.

L'articolo si chiude con la richiesta rivolta al Direttore di ospitare tra le pagine della rivista «il parere dei più autorevoli specialisti che saranno, non ne dubitiamo, gli stessi cui Minerva accenna come di sua fiducia»⁵⁷.

Il programma di “Vita Artistica”, d'altronde, enunciato ad apertura del primo numero si poteva attuare solo gradatamente e con il concorso di molti, dichiarava la Direzione, che quindi auspicava una partecipazione corale: la rivista doveva rappresentare «una libera palestra di critica elevata, di polemica disinteressata, di cronaca esatta, aperta a tutti [...]»⁵⁸.

È interessante perciò soffermarsi rapidamente sul *Referendum* che viene indetto sulle pagine di “Vita Artistica”: si accoglie l'invito dell'infelice Ghiner a esprimersi riguardo all'epoca e all'attribuzione del pezzo ceduto allo Stato con l'assegnazione a Lotto, che si è scoperto costituire una copia parziale del telone a Brera rappresentante la *Circoncisione* (in realtà la *Presentazione di Cristo al tempio*), quest'ultima assegnata sul volume di Corrado Ricci a Benedetto Crespi⁵⁹. Nello specifico ci si rivolge ai «più autorevoli conoscitori del '500 e del '600 e più particolarmente ai senatori A. Venturi e C. Ricci e ai professori P. Toesca, L. Venturi, G. Fiocco, F. Hermanin, R. Longhi, M. Biancale, M. Salmi, W. von Bode, H. Voss, G. Gronau, von Aeden»⁶⁰.



Dunque Longhi, che progressivamente acquistava peso sulla rivista⁶¹, manifesta da subito quegli «argomenti che costituiscono la fisionomia originale di “Vita Artistica” / “Pinacotheca”: in primis la scelta della linea metodologica della connoisseurship [...] che costituisce, com'è noto, uno dei capisaldi della storia artistica italiana del primo Novecento»⁶².

Tra le *Risposte al referendum*⁶³ possiamo elencare quelle di: Adolfo Venturi, Pompeo Molmenti, Roberto Longhi (con il parere più argomentato, ovviamente)⁶⁴, Giuseppe Fiocco (Ispettore nelle Regie Gallerie dell'Accademia di Venezia e professore incaricato di Storia dell'Arte Veneziana nell'Università di Padova)⁶⁵, Pietro Toesca (professore di Storia dell'Arte Medievale nella Regia Università di Roma), Michele Biancale (scrittore d'arte, autore di notevoli saggi sulla pittura del '600 italiano), Georg Gronau (già Direttore del Museo di Cassel e autore di scritti fondamentali sulla pittura del Cinquecento in Italia), Hermann Voss (Ispettore nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino, autore della *Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz* e della *Römische Barockmalerei*)⁶⁶. Per tutti non si tratta di Lotto.

La rivista poi pubblica *Il sugo del referendum* (senza firma) e di fronte alla posizione di così eminenti studiosi, scrive:

Minerva ha il dovere di prendere immediati provvedimenti per revocare l'accettazione, scandalosamente avvenuta con grave danno per l'erario, del quadro in parola⁶⁷.

Si invita il Ministro della Pubblica Istruzione, l'onorevole Pietro Fedele⁶⁸, a far la voce grossa e la Direzione Generale delle Belle Arti ad agire. Si scopre che era stato diffuso un comunicato dall'Agenzia Stefani – storica agenzia di stampa italiana, che in quegli anni divenne portavoce del governo Mussolini⁶⁹ – con il quale si attribuiva il quadro a Lotto e che le «alte sfere artistiche ufficiali»⁷⁰ avevano invocato anche il nome di Bernard Berenson tra coloro i quali si erano espressi a favore dell'attribuzione dell'opera al pittore veneziano⁷¹. Ma ecco che in questa paginetta arroventata della rivista compare la lettera della segretaria di Berenson, Nicky Mariano, indirizzata al Direttore: Berenson ci tiene ad informare che egli non aveva attribuito il pezzo a Lotto, ma lo aveva definito «lottesco» e dipinto intorno al 1600⁷². In calce alla pagina si dà la notizia che un illustre senatore (di cui non si fa il nome) ha intenzione di presentare un'interrogazione parlamentare per sapere quali provvedimenti sono stati o saranno presi per difendere la scienza italiana e i diritti dell'erario. La vicenda si chiude, perlomeno sulle pagine del periodico, con la pubblicazione di alcune puntualizzazioni (dal Soprintendente



per l'Umbria Umberto Gnoli, dall'Ispettore delle Regie Gallerie in Firenze Odoardo Giglioli), indirizzate a Ghiner, che pubblica le sue risposte, mai comprensive⁷³.

“Vita Artistica” si era fatta portavoce autorevole, e solitaria, di un triste episodio dell'amministrazione statale italiana del patrimonio artistico.

Come è ben noto le opere di Longhi vennero ristampate, mentre lui stesso era ancora in vita. Tra le polemiche e recensioni Longhi decide di ripubblicare i primi due articoli e la *Risposta al referendum* usciti su “Vita Artistica” (1926), e nell'*Avviamento per il lettore* lo stesso studioso sente il dovere di scrivere (stavolta facendo qualche nome tra le alte sfere ministeriali):

[...] aspro fu a quei giorni il mio contrasto al malgoverno italiano del nostro patrimonio d'arte. Alla bonaria saviezza del Direttore Generale Corrado Ricci era succeduta da poco una ben diversa persona come il Colasanti. Il contrasto si produsse quando, sotto il suo reggimento, avvenne la dispersione illecita di una stupenda collezione romana, quella del Conte Gregorio Stroganoff [...] fu quello il più grave scandalo della nostra amministrazione artistica. Non volli tacere: e qui amo riprodurre in extenso i miei interventi polemici che mi fruttarono persecuzioni e intimidazioni varie di cui mi son sempre pregiato⁷⁴.

Consultando la documentazione d'archivio sull'eredità Stroganoff si evince che Arduino Colasanti⁷⁵ cercherà invano di opporsi alla dispersione, alla fine concedendo permessi precedentemente negati⁷⁶ o registrando amaramente la ormai avvenuta emigrazione dell'opera. Tra Colasanti e Federico Hermanin (allora Regio Soprintendente alle Gallerie e Musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte del Lazio e dell'Abruzzo) sembrerebbe esserci stata una forte incomprensione sulla responsabilità⁷⁷: a chi spettava fare qualcosa?

A noi oggi, e in questa sede, non interessa stabilire o trovare un colpevole, ma semplicemente sottolineare il ruolo svolto dalla rivista “Vita Artistica” nella spiacevole vicenda: se l'Assereto (o forse la sua copia) è attualmente ancora nei depositi della Galleria Borghese⁷⁸ e l'arazzo in qualche collezione di cui ignoriamo nome e ubicazione⁷⁹, le parole graffianti di Longhi/Ghiner contribuirono a porre all'attenzione pubblica problemi urgenti quali quello della tutela, della comprensione del valore delle arti cosiddette minori, della formazione dei funzionari statali (incapaci anche di sfogliare il catalogo della collezione per verificare ciò che andava notificato e quindi di individuare gli strumenti a disposizione)⁸⁰, dell'attribuzionismo.



1 B. GHINER, *A dispetto dei santi*. Ancora del disfacimento della collezione Stroganoff, ovvero: è stato Crapotti, in "Vita Artistica", I, 2, 1926, pp. 23-26, in particolare p. 23. Ristampato in R. LONGHI, *Saggi e Ricerche 1925-1928 (Opere complete di Roberto Longhi, II)*, Sansoni, Firenze 1967, tomo I, pp. 67-73, tomo II, tav. 71.

2 Sulla sua figura e la sua collezione a Roma si veda almeno: A. MUÑOZ, *La collezione del conte Stroganoff*, in "Rassegna contemporanea", III, 10, 1910, pp. 85-92; ID., *Pièces de choix de la collection du Comte Grégoire Stroganoff à Rome*, Seconde partie. *Moyen Âge - Renaissance - Époque moderne*, Imprimerie de l'Unione Editrice, Rome 1911; L. POLLAK, *Pièces de choix de la collection du Comte Grégoire Stroganoff*, Première partie. *Les Antiques*, Imprimerie de l'Unione Editrice, Rome 1912; A. JANDOLO, *Le memorie di un antiquario*, Casa Editrice Ceschina, Milano 1938 (2^a ed.), pp. 57-71; A. MUÑOZ, *Figure romane*, A. Staderini, Roma 1944, pp. 133-150; L. POLLAK, *Römische Memoiren. Künstler, Kunstliebhaber und Gelehrte 1893-1943*, a cura di M. Merkel Guldan, L'Erma di Bretschneider, Roma 1994, *ad indicem*; V. KALPAKCIAN, *Il palazzo romano del conte G.S. Stroganoff negli acquarelli di F.P. Reyman*, in "Pinakotheka", XVI-XVII, 1-2, 2003, pp. 184-195; S. MORETTI, *Il collezionismo d'arte bizantina a Roma tra Otto e Novecento: il caso Stroganoff*, in *Bisanzio, la Grecia e l'Italia*, Atti della giornata di studi sulla civiltà artistica bizantina in onore di Mara Bonfioli, (Roma, 22 novembre 2002), a cura di A. Iacobini, Foroellenico, Roma 2003, pp. 89-102; V. KALPAKCIAN, *La passione privata e il bene pubblico. Il conte Gregorio Stroganoff: collezionista, studioso, filantropo e mecenate a Roma fra Otto e Novecento*, in *Il collezionismo in Russia da Pietro I all'Unione Sovietica*, Atti del Convegno, (Napoli 2-4 febbraio 2006), a cura di L. Tonini, Artistic & Publishing Company, Gaeta 2009, pp. 89-113; V. KALPAKCIAN, *Персональное увлечение и общественное благо. Граф Г.С. Строганов – римский коллекционер, знаток искусства, меценат и общественный деятель конца XIX – начала XX в.*, in *Лазаревские чтения. МатериалЫ научной конференции 2009*, Издательство Московского университета, Mosca 2009, pp. 475-510; M. HILL, G. MEURER, M.J. RAVEN, *Rediscovering Grigory Stroganoff as a collector of Egyptian art*, in "Journal of the History of Collections", XIII, 2009, doi: 10.1093/jhc/fhp043, <http://jhc.oxfordjournals.org/content/early/2009/09/13/jhc.fhp043.full>; S. MORETTI, *Sulle tracce delle opere d'arte bizantina e medievale della collezione di Grigorij Sergeevič Stroganoff*, in *La Russie et l'Occident. Relations intellectuelles et artistiques*

au temps des révolutions russes, Actes du colloque, (Lausanne, 20-21 mars 2009), a cura di I. Foletti, Viella, Roma 2010, pp. 97-121; cfr. inoltre Stroganoff. *The Palace and Collections of a Russian Noble Family*, catalogo della mostra, (Portland, 19 febbraio-31 maggio 2000; Fort Worth, Texas, 2 luglio-1 ottobre 2000) a cura di P. Hunter-Stiebel, Portland Art Museum, Portland 2000 - Harry N. Abrams, New York 2000.

3 A. MUÑOZ, *La collezione...*, p. 86; ID., *Figure...*, p. 143; V. KALPAKCIAN, *Il palazzo romano...*, p. 190 e note 49-50 a p. 195.

4 Così era noto a Roma.

5 Sulla vicenda del testamento si veda S. MORETTI, *Sulle tracce...*, p. 110.

6 Per esempio, sedici pezzi vennero donati all'Hermitage, secondo la volontà dello stesso Stroganoff, espressa – a quanto riferisce Ludwig Pollak nelle sue preziose *Memorie* – su un semplice pezzetto di carta. Cfr. L. POLLAK, *Römische Memoiren...*, p. 228; e inoltre S. MORETTI, *Il collezionismo d'arte bizantina...*, p. 90 e relative note; V. KALPAKCIAN, *La passione privata...*, pp. 98-99 e relative note; S. MORETTI, *Sulle tracce...*, pp. 104, 106 e relative note.

7 V. KALPAKCIAN, *I due rilievi di Santa Maria del Monte nella collezione del conte Gregorio Stroganoff*, in *Opere insigni, e per la divotione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, Atti della giornata di studio, (Milano, 17 marzo 2005), a cura di M. Bascapè, F. Tasso, Silvana Editoriale, Milano 2005, pp. 87-91, in particolare p. 89.

8 Faccio il caso, "minore" ma significativo, di un avorio francese della metà del Trecento, rivestimento di specchio con la rappresentazione di Amore, oggi alla Walters Art Gallery di Baltimora, che risulta provenire dalla collezione romana del conte Dimitri Stroganoff e viene acquistato nel 1916 a New York da H. Wareham Harding alla vendita all'asta della collezione fiorentina di Elia Volpi (R.H. RANDALL in ID. ET ALII, *Masterpieces of Ivory from the Walters Art Gallery*, New York 1985, p. 226, nr. 332). Dimitri è probabilmente il diminutivo di Vladimir, nipote di Gregorio Stroganoff (cfr. S. MORETTI, *Sulle tracce...*, n. 2 a p. 114). Si veda, inoltre, V. KALPAKCIAN, *La passione privata...*, p. 100 e n. 125 a p. 107.

9 A Roma, Elena Petrovna Stolypin Scherbatoff sposò il principe Vadim Wolkonskij (cfr. V. KALPAKCIAN, *I due rilievi...*, n. 26 a p. 91).

10 Roma, Archivio Centrale dello Stato, Div. V, 4 Roma, 202, 20 aprile 1923.



Sul coinvolgimento della Ditta Sangiorgi nella dispersione della collezione Stroganoff ipotizzato in F. TASSO, *Tra Otto e Novecento, dalla chiesa al museo: la storia collezionistica dei rilievi del Maestro di Trognano*, in *Opere insigni...*, pp. 79-86, in particolare pp. 79, 83, si veda almeno V. KALPAKCIAN, *I due rilievi...*, p. 89 (con testimonianza però anche dell'amicizia che intercorreva tra Giuseppe Sangiorgi, padre del già nominato Giorgio, e il conte Stroganoff: *ibid.*, n. 21 a p. 91); e, in ultimo, S. MORETTI, *Sulle tracce...*

11 Nell'ampia bibliografia sullo storico dell'arte piemontese cito almeno G.C. SCIOLLA, *La critica d'arte del Novecento*, UTET Università, (1995), ed. cons. Torino 2006, pp. 153-159, 168-170, 331, 334; *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, ad vocem a cura di S. Facchinetti, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2005, pp. 668-676; S. BENASSAI, *Roberto Longhi. L'occhio del conoscitore*, in *L'occhio del critico. Storia dell'arte in Italia tra Otto e Novecento*, a cura di A. Masi, Postfazione di A. Bonito Oliva, Vallecchi, Firenze 2009, pp. 69-84; L. GALLO, «*Vita Artistica*» / «*Pinacotheca*» (1926-1932), Prefazione di G.C. Sciolla, CB Edizioni, Poggio a Caiano – Foligno 2010, p. 381, nota bibliografica 17.

12 Ricordo quella pubblicata il giorno dopo la discussione della tesi di laurea, il 28 dicembre 1911, su “La Voce” che andava a colpire i volumi separati delle *Vite* di Vasari curati da E. Calzini, I.B. Supino. Cfr. *Dizionario Biografico degli Italiani*, 65, ad vocem..., p. 9; e, da ultimo, S. FACCHINETTI, *Il primo articolo di Roberto Longhi per la «Voce»*, in *Per Giovanni Romano. Scritti di amici*, L'Artistica Editrice, Savigliano 2009, pp. 76-77.

13 Sull'importanza delle riviste d'arte per vari aspetti si veda G.C. SCIOLLA, *Per le riviste d'arte*, in *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, Atti del convegno, (Torino 3-5 ottobre 2002), a cura di Id., Skira, Milano 2003, pp. 7-9.

14 *Commenti. La dispersione della collezione Stroganoff*, in “Dedalo”, VI, 2, 1925-1926, pp. 479-480 (le citazioni sono tratte da p. 479).

15 *Ibid.*, p. 479.

16 Con questo nome si indicava la sede del Ministero (e quindi il Ministero stesso) della Pubblica Istruzione, allora collocato nell'edificio di un ex convento del XVI secolo.

17 *Commenti...*, p. 479. Sul prezioso arazzo, la cui ubicazione – a quanto mi è

dato sapere – è oggi ignota, si veda V. KALPAKCIAN, *La passione privata...*, p. 94 e note 50-51. Su alcuni avori Stroganoff si veda F. HERMANIN, *Alcuni avori del conte Stroganoff a Roma*, in “L'Arte”, 1, 1898, pp. 1-11; H. GRAEVEN, *Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung*, Nr. 1-80, *Aus Sammlungen in Italien*, Istituto Archeologico Germanico, Roma 1900, numeri 62-80 e pp. relative; A. MUÑOZ, *Pièces de choix...*, pp. 157-175, tavv. CXIV-CXXV; S. MORETTI, *Il collezionismo d'arte bizantina...*, pp. 91-92 e note 31, 33-34, 37-45; S. MORETTI, *Sulle tracce...*, *passim*. La collezione eburnea del conte russo comprendeva pezzi di diversa provenienza e datazione. Antonio Muñoz scrive di aver fatto il vano tentativo di far acquistare al Museo Vaticano «la sua [scilicet di Stroganoff] raccolta di tavolette d'avorio di soggetto sacro e profano dal secolo sesto al decimoquarto» (A. MUÑOZ, *Figure...*, pp. 141-142). Sull'attenzione rivolta alla produzione eburnea bizantina in questi anni e in particolare sulle pagine della rivista di Adolfo Venturi “L'Arte” si veda in questo numero di “teCLa” il contributo di Giovanni Gasbarri.

18 *Commenti...*, p. 480.

19 Si veda S. MORETTI, *Sulle tracce...*, p. 103 e nota 37 (con citazione dei documenti).

20 A. MUÑOZ, *Pièces de choix...*, p. 127, tav. XCVIII; S. MORETTI, *Il collezionismo d'arte bizantina...*, p. 93 e nota 60 a p. 99; P. CANNATA in *Tracce di pietra. La collezione dei marmi di Palazzo Venezia*, a cura di M.G. Barberini, Campisano, Roma 2008, pp. 277-278, numero 53; S. MORETTI, *Sulle tracce...*, p. 103 e nota 36.

21 Longhi stesso scriverà in seguito di una sua nota uscita su “Dedalo” nel 1925, che può ben identificarsi con questa. Cfr. più avanti.

22 *Commenti...*, p. 480.

23 *Ibid.*, p. 480.

24 *Ibid.*, p. 480. Il catalogo a cui ci si riferisce è quello pubblicato dall'Imprimerie de l'Unione Editrice (via Federico Cesi 45, Roma) con l'apparato illustrativo fornito dalla Casa Danesi di Roma (soprattutto fotoincisioni ma anche foto, e una fotocromo, tav. CL, per le placche a smalto di un reliquiario bizantino), che riporta una selezione delle opere medievali, rinascimentali e moderne appartenute al conte: A. MUÑOZ, *Pièces de choix...* Sul ruolo svolto dal proprietario nella pubblicazione, sul catalogo stesso e il suo corredo iconografico, sull'appunto di Longhi (un corretto uso dell'imponente pubblicazione avrebbe evitato errori e



dispersione): G. DE LORENZI, *Postilla sui cataloghi di collezione: il caso Stroganoff e altri*, in *Cataloghi di collezione d'arte nelle biblioteche fiorentine (1840-1940)*, a cura di EAD., Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa 1988 (Quaderni del Seminario di Storia della Critica d'Arte; 3), pp. XVII-XXIV. Sul contributo della figlia di Stroganoff alla pubblicazione del catalogo si veda A. MUÑOZ, *Figure...*, p. 149; V. KALPAKCIAN, *La passione...*, nota 118 a p. 107. L'amica e collega Vardui Kalpakcian ha rintracciato sulla vicenda documentazione inedita di cui darà presto conto.

25 *Commenti...*, p. 480.

26 Nei successivi contributi Longhi si scaglierà anche più chiaramente contro «la mancanza di competenza da parte degli uffici di esportazione e di coloro che ad essi soprintendono» (B. GHINER, *A dispetto dei santi. Ancora del disfacimento della collezione Stroganoff...*, p. 24).

27 *Commenti...*, p. 480.

28 Su Ojetti e la rivista si veda G. DE LORENZI, *1920: Ojetti, «Dedalo» e l'arte contemporanea*, in “Ricerche di Storia dell'Arte”, LXVII, 1999, pp. 5-22 (*Militanze a confronto: vicende di arte e critica nell'Italia del Ventennio*, a cura di M.G. Messina); EAD., *Ugo Ojetti critico d'arte: dal “Marzocco” a “Dedalo”*, Le Lettere, Firenze 2004, pp. 185-325. La rivista nel 1925 era pubblicata dalla Casa Editrice d'Arte Bestetti e Tumminelli (Milano-Roma); per le sue caratteristiche morfologiche si veda *Spigolature dal fondo Ojetti: immagini della rivista “Dedalo”*, a cura di M. Tamassa, Sillabe, Livorno 2008, pp. 8-9.

29 Sulla rivista, sull'attenzione prestata all'interno delle sue pagine a problemi urgenti, quali appunto lo smembramento della collezione Stroganoff (ma anche il commercio clandestino delle opere d'arte, la crisi del mercato, l'insegnamento artistico ecc.), si veda: G.C. SCIOLLA, *«Vita Artistica» e «Pinacotheca» (1926-1932): promemoria per una ricerca*, con un'Appendice di Laura Gallo, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del convegno, (Milano, 30 novembre-1 dicembre 2006), a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, V & P Vita e Pensiero, Milano 2007, pp. 391-455. E ora sull'intera vicenda critica della rivista, breve ma avvincente, si veda L. GALLO, *«Vita Artistica»...* Sui collaboratori della prima annata della rivista, tra cui Roberto Longhi (che si firma talvolta con pseudonimi: Pippo Spano, Bortolo Ghiner, Andrea Ronchi, Erminio Caratti), si veda: G.C. SCIOLLA, *«Vita Artistica»...*, p. 391 e l'Appendice di Laura Gallo, pp.

403-455; più di recente, L. GALLO, *«Vita Artistica»...*, *passim* e p. 21 per l'uso di Longhi di celarsi dietro altri nomi, uso che annovera precedenti illustri. Anche Vardui Kalpakcian ha dato conto in diversi contributi delle critiche sollevate da Longhi sull'argomento, cito almeno: V. KALPAKCIAN, *La statua di Atena dal palazzo Stroganoff e il gruppo scultoreo di Mirone Atena e Marsi*, in “Studi Romani”, LIV, 3-4, 2006, pp. 263-277, in particolare p. 276. La studiosa ha in preparazione una pubblicazione, con dati editi e inediti, sullo spoglio delle opere di palazzo Stroganoff.

30 Su Gramantieri e la sua direzione si veda L. GALLO, *«Vita Artistica»...*, pp. 7-11, 49, 377.

31 Su Cecchi e la sua direzione cfr. G.C. SCIOLLA, *La critica...*, pp. 162-163, 173-174; L. GALLO, *«Vita Artistica»...*, pp. 11 e sgg., 371. Il sottotitolo cambiava da “Cronache mensili d'arte” a “Studi di storia dell'Arte” dando subito conto del nuovo indirizzo della rivista, ora rivolta piuttosto allo studio e alla ricerca: *ibid.*, p. 8.

32 *Ibid.*, pp. 10-11.

33 G.C. SCIOLLA, *Prefazione*, in L. GALLO, *«Vita Artistica»...*, pp. 5-6, in particolare p. 5.

34 La rivista nel 1926 è pubblicata per le Edizioni di Vita Artistica, via Varrone, 9, Roma; sulle caratteristiche fisiche del periodico si veda L. GALLO, *«Vita Artistica»...*, p. 11 e nota 18.

35 B. GHINER, *‘A dispetto dei santi’. Il disfacimento della collezione Stroganoff*, in “Vita Artistica”, I, 1, 1926, pp. 12-13. Ristampato in R. LONGHI, *Saggi e Ricerche 1925-1928...*, tomo I, pp. 63-66, tomo II, tav. 37a. In tutto l'articolo il cognome del collezionista è riportato erroneamente così: “Stroganoff”.

36 L. GALLO, *«Vita Artistica»...*, pp. 9-10.

37 *Ibid.* Le lettere sono conservate presso il Centro di Ricerca e Tradizione Manoscritta di Autori Contemporanei dell'Università di Pavia, *Epistolario Longhi*, f. 298 (prima lettera senza data, da cui è tratta la prima citazione), f. 299 (seconda lettera del 12 gennaio 1926, nella quale si legge la seconda citazione).

38 Sulle vicende collezionistiche dell'avorio (oggi al Museum of Art di Cleveland) in questi anni (notifica d'importante interesse, vendita per Lire 80.000 alla Ditta Sangiorgi, esercizio del diritto di prelazione ecc.) si veda: S. MORETTI, *Sulle tracce...*, pp. 97-98, 101-103, 113 e *passim*.



- 39 B. GHINER, *'A dispetto dei santi'. Il disfacimento della collezione Stroganoff...*, p. 12.
- 40 Su Federico Hermanin si veda almeno S. ROLFI, *Appunti dall'archivio di un funzionario delle belle arti. Federico Hermanin da Cavallini a Caravaggio*, in "Bollettino d'arte", serie VI, LXXXV, 114, 2000, pp. 1-28; *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXI, *ad vocem* a cura di P. Nicita Misiani, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 2003, pp. 693-697; *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, *ad vocem* a cura di P. Nicita Misiani, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 304-316; L. GALLO, *«Vita Artistica»...*, pp. 379-380. Anche Hermanin pubblica un brevissimo intervento sulla prima annata di "Vita Artistica", che rivela il suo interesse per la grafica: F. HERMANIN, *Un disegno di Claudio Lorenese*, in "Vita Artistica", I, 2, 1926, p. 18.
- 41 Sulle vicende museali di Palazzo Venezia si veda P. NICITA, *Il Museo negato. Palazzo Venezia 1916-1930*, in "Bollettino d'arte", serie VI, LXXXV, 114, 2000, pp. 29-72; P. NICITA MISIANI, *Un Museo del Medioevo e del Rinascimento per Roma*, in *Tracce di pietra. La collezione dei marmi di Palazzo Venezia*, a cura di M.G. Barberini, Campisano, Roma 2008, pp. 61-88.
- 42 L. GALLO, *«Vita Artistica»...*, p. 10.
- 43 Tra i più recenti studi sul pittore genovese cito: M. AUSSERHOFER, *Archivnotizen zu Gioacchino Assereto und anderen genueser Malern des 17. Jahrhunderts*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXV, 2-3, 1991, pp. 337-356; EAD., *Genuesische Historienmalerei: Gioacchino Assereto und die Kreuzzüge*, *ibid.*, XLI, 1-2, 1997, pp. 119-143; EAD., *Archivalische Erkundungen über Gioacchino Assereto (1600-1650)*, *ibid.*, L, 1-2, 2006, pp. 159-196. L'Autrice ha in preparazione una monografia su Gioacchino Assereto.
- 44 B. GHINER, *'A dispetto dei santi'. Il disfacimento della collezione Stroganoff...*, p. 13. Potrebbe risalire a questi anni l'acquisto da parte di Longhi di un olio su tela con Sansone e Dalila attribuito proprio dallo stesso critico piemontese a Gioacchino Assereto. L'opera è oggi nella collezione Longhi, nella villa fiorentina Il Tasso, e fu esposta in occasione della mostra dedicata ai capolavori di quella raccolta, tenutasi ad Alba tra 2007 e 2008: M. NEWCOME in *La Collezione di Roberto Longhi dal Duecento a Caravaggio a Morandi*, catalogo della mostra (Alba 2007-2008), a cura di M. Gregori, G. Romano, L'Artistica Editrice, Savigliano 2007, p. 157, nr. 51. Senz'altro il pezzo era già di Longhi alla fine degli anni Venti (G. Delogu,

Quattro dipinti inediti dell'Assereto, in "Pinacotheca", I, 1928-1929, pp. 214-220, in particolare p. 220).

- 45 B. GHINER, *'A dispetto dei santi'. Il disfacimento della collezione Stroganoff...*, p. 13.
- 46 ID., *'A dispetto dei santi'. Ancora del disfacimento della collezione Stroganoff...*, pp. 23-26.
- 47 *Ibid.*, p. 23.
- 48 S. MORETTI, *Sulle tracce...*, pp. 113-114.
- 49 Cfr. qui nota 24.
- 50 A questo studioso dobbiamo, oltre al catalogo, alcuni ricordi del conte Stroganoff e della sua collezione (A. MUÑOZ, *La collezione...*; ID., *Figure...*). Muñoz frequentò, in quegli anni per lui giovanili, il nobile russo e il suo palazzo ricco di opere d'arte, ciò comportò senz'altro l'apertura verso un ambiente internazionale, russo in particolare, e un evidente interesse nei confronti dell'arte bizantina (S. MORETTI, *Gregorio Stroganoff. Il collezionismo russo e l'arte bizantina a Roma tra il XIX e il XX secolo*, in *Il collezionismo in Russia...*, pp. 115-129); d'altronde è documentata la sua gradita presenza al Consolato russo in occasione della stesura dell'inventario dei beni del conte dopo la sua morte (S. MORETTI, *Sulle tracce...*, p. 111). Sugli studi giovanili di Muñoz rivolti all'arte di Bisanzio si veda in questo numero di "teCLA" il contributo di G. Gasbarri (con ulteriori riferimenti bibliografici) e, da ultimo, A. IACOBINI, *La Sapienza bizantina: il contributo della storia dell'arte (1896-1970)*, in *Sapienza Bizantina. Un secolo di ricerche sulla civiltà di Bisanzio all'Università di Roma*, Atti della giornata di studi, (Roma, 10 ottobre 2008), a cura di A. Acconcia Longo, G. Cavallo, A. Guiglia, A. Iacobini, in corso di stampa. Anche Muñoz collaborò alla prima annata di "Vita Artistica" con un breve contributo dedicato al tempio della Fortuna Virile, di cui aveva curato il restauro: A. MUÑOZ, *Il Tempio della Fortuna Virile*, in "Vita Artistica", I, 1, 1926, pp. 10-12. L'anno prima lo studioso e funzionario statale aveva dato conto in una monografia dei lavori che avevano interessato l'edificio: A. MUÑOZ, *Il restauro del tempio della «Fortuna Virile»*, Società Editrice d'Arte Illustrata, Roma 1925. Cfr. L. GALLO, *«Vita Artistica»...*, pp. 10-11 (nota 15), 388-390, 407.
- 51 Su L. Pollak mi permetto di rimandare a S. MORETTI, *Roma bizantina. Opere d'arte dall'impero di Costantinopoli nelle collezioni romane*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2007, pp. 125-126, (n. 500), 137-138 (note 567-571, 574).



- 52 B. GHINER, *'A dispetto dei santi'. Ancora del disfacimento della collezione Stroganoff...*, p. 24.
- 53 *Ibid.*, p. 24. Cfr. qui nota 26.
- 54 *Ibid.*, p. 25.
- 55 La Società, fondata nel 1897, e tuttora esistente «a pour vocation d'enrichir les collections du musée du Louvre. Elle offre à tous les amateurs d'art un accès privilégié aux collections du musée et la fierté de participer à une oeuvre exemplaire de mécénat collectif. La Société des Amis du Louvre est une association privée indépendante du musée et reconnue d'utilité publique depuis 1898» (cfr. <http://www.amisdulouvre.fr/>).
- 56 B. GHINER, *'A dispetto dei santi'. Ancora del disfacimento della collezione Stroganoff...*, p. 25.
- 57 *Ibid.*, p. 26.
- 58 "Vita Artistica", I, 1, 1926, p. 1.
- 59 C. RICCI, *L'arte in Italia. I. Lombardia, Piemonte e Liguria*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche – Editore, Bergamo 1911, p. 71 e figura 136 a p. 67.
- 60 *Referendum*, in "Vita Artistica", I, 2, 1926, p. 17.
- 61 I suoi contributi si fanno via via più numerosi di quelli di Gramantieri: cfr. L. GALLO, *«Vita Artistica»...*, p. 9.
- 62 G.C. SCIOLLA, *Prefazione...*, p. 5.
- 63 *Risposte al referendum*, in "Vita Artistica", I, 3-4, 1926, pp. 37-39.
- 64 *Ibid.*, p. 37. Ristampato in R. LONGHI, *Saggi e Ricerche 1925-1928...*, tomo I, pp. 73-75. Si veda inoltre R. LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie italiane. R. Galleria Borghese*, Pinacotheca, Roma 1928. Ristampato in ID., *Saggi e Ricerche 1925-1928...*, tomo I, pp. 265-366 e tavv. relative nel tomo II, in particolare pp. 357, 366 e tav. 37b.
- 65 Da Fiocco in poi i firmatari delle risposte al referendum sono qualificati da titoli o notizie sulla loro attività e le loro pubblicazioni (che io riporto, come in questo caso, tra parentesi, dopo il nome).
- 66 Per questi collaboratori della rivista (escluso Molmenti, Toesca e Longhi per il quale si veda qui la nota 11) rimando alle note bio-bibliografiche in L. GALLO, *«Vita Artistica»...*, pp. 368, 374, 378, 404-406.
- 67 *Sugo del referendum*, in "Vita Artistica", I, 3-4, 1926, p. 40.
- 68 Pietro Fedele (1873-1943) fu Ministro della Pubblica Istruzione dal 5 gennaio 1925 al 9 luglio 1928.
- 69 Nel 1924 il duce pose l'Agenzia sotto il controllo del sansepolcrista Manlio Morgagni che la rese voce di governo in Italia e all'estero. Cfr. S. LEPRI, F. ARBITRIO, G. CULTRERA, *L'Agenzia Stefani da Cavour a Mussolini: informazione e potere in un secolo di storia italiana*, Le Monnier, Firenze 2001; R. CANOSA, *La voce del Duce. L'agenzia Stefani: l'arma segreta di Mussolini*, Mondadori, Milano 2002.
- 70 *Sugo del referendum...*, p. 40.
- 71 D'altronde lo studioso lituano aveva scritto una monografia sull'artista veneziano: B. BERENSON, *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*, G.P. Putnam's Sons, New York – London 1895 (e successive ristampe e traduzioni).
- 72 Sul rapporto Berenson-Duveen per il mercato dell'arte si veda C. SIMPSON, *The Partnership: the Secret Association of Bernard Berenson and Joseph Duveen*, The Bodley Head, London 1987; sul loro coinvolgimento con la collezione Stroganoff V. KALPAKCIAN, *I due rilievi...*, p. 89 e n. 18 a p. 91. Longhi si affrancherà progressivamente in maniera ostile nei confronti del conoscitore lituano, ma americano di adozione. Il carteggio tra i due è stato pubblicato in: F. BELLINI, *Lettere di Roberto Longhi a Bernard Berenson*, in "Prospettiva", LVII-LX, 1989-1990, pp. 457-467; B. BERENSON, R. LONGHI, *Lettere e scartafacci 1912-1957*, a cura di C. Garboli, C. Montagnani, Milano 1993.
- 73 B. GHINER, *'A dispetto dei santi'*, in "Vita Artistica", I, 3-4, 1926, p. 46.
- 74 R. LONGHI, *Saggi e Ricerche 1925-1928 ...*, tomo I, p. VIII.
- 75 Colasanti fu Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti dal 1922 al 1929.
- 76 Come nel caso dell'avorio bizantino dell'XI secolo, oggi a Cleveland, per il quale Colasanti – che in precedenza si era tanto battuto perché il pezzo non venisse venduto all'estero (S. MORETTI, *Sulle tracce...*, pp. 97-103) – firma una lettera (siglata anche dal Ministro) indirizzata alla Ditta Sangiorgi dichiarando «Questo Ministero, dopo accurato esame delle varie proposte avanzate da codesta Spett. Galleria, relative alla cessione allo Stato del busto di Alessandro Vittoria raffigurante il Doge Marino Grimani, è venuto nella determinazione di aderire in massima prima proposta formulata da codesta Ditta, e cioè: di accettare per le Collezioni dello Stato il suddetto busto del Vittoria e di consentire l'esportazione della placca d'avorio bizantina; del tondo robbiano, replica d'un altro esistente



all'Accademia di Firenze; del busto di papa, in bronzo, attribuito al Bernini, e di due santi in marmo di scuola romana del secolo XV, contro il pagamento della tassa d'esportazione di L. 20.000 sul prezzo complessivo attribuito ai suddetti oggetti [...]» (Roma, Archivio Centrale dello Stato, Div. V, 4 Roma, 202, 24 maggio 1924). Segue a questa un'altra missiva firmata dallo stesso Ministro della Pubblica Istruzione, Giovanni Gentile, per il Direttore del R. Ufficio di Esportazione d'antichità e oggetti d'arte perché si rilasci la licenza di esportazione per i pezzi (*ibid.*, 28 maggio 1924).

77 S. MORETTI, *Sulle tracce...*, pp. 101-102 e note 26, 30-31.

78 *Roma scopre un tesoro dalla pinacoteca ai depositi un museo che non ha più segreti*, a cura di K. Herrmann Fiore, Tipografia La Neograf, Sesto Ulteriano – San Giuliano Milanese (MI) 2006, p. 182 (così vi leggiamo: Inventario 569. Gioacchino Assereto, copia, *La presentazione al tempio*, olio su carta riportata su tela, cm. 110 x 74, databile secolo XVII – 1926 ceduto da Lord Duveen). Ringrazio il dott. Lorenzo Riccardi per l'indicazione bibliografica.

79 Si veda qui nota 17.

80 A proposito di strumenti, Longhi si occuperà in seguito dell'«uso dei mezzi di comunicazione di massa per la conoscenza e la valorizzazione dei beni culturali» cfr. G.C. SCIOLLA, *La critica...*, p. 334.





IL CATALOGO DELLA BIENNALE ARTE DI VENEZIA. FORME ESPRESSIVE, FORME DEL CONTENUTO

di Tiziana Migliore

The art of tomorrow will be a collective treasure
or it will not be art at all.

(Vasarely 1953)

Questo scritto apre uno spazio di riflessione su una lacuna visibile negli studi sulle grandi mostre periodiche d'arte contemporanea, ovvero il tema delle pubblicazioni cui esse danno luogo, costituendone la premessa e insieme il risultato. Nello specifico si intende esplorare, con strumenti semiotici, l'identità narrativa del catalogo della Biennale Arte di Venezia¹. Giunti alla 53^a edizione del più importante Salone internazionale d'arte contemporanea, si ritiene utile mettere a fuoco, a ritroso, i cambiamenti avvenuti nel

tempo, a livello formale e sostanziale. L'argomento è stimolante soprattutto in un'ottica epistemologica², perché palesa una continua attività di rfigurazione e modellizzazione dell'esperienza, nella tensione, che emerge sempre ed è ogni volta da negoziare, tra gerenza della mostra e gerenza del catalogo.

A tutt'oggi non esistono ricognizioni storiche né studi sistematici sul catalogo della Biennale arte di Venezia. La letteratura scientifica è limitata ad articoli su rivista o a contributi all'interno di ricerche più estese. È facile capire il perché. A una prima occhiata emerge un panorama frastagliato, drenato da mille rivoli, irto di contraddizioni e rispetto al quale fornire un ragguglio è riduttivo. Sorge il dubbio che si possa ancora parlare di "catalogo" per questo oggetto molto cambiato negli ultimi decenni e che difficilmente discretizza la mostra. È in lavorazione una monografia *ad hoc*, che



accolga i dovuti approfondimenti. In questa sede si tratterà di individuare i primi tratti salienti, sollevare dei problemi e formulare dei pronostici.

Si toccheranno questioni relative al catalogo in sé, nel suo formato, per come si è funzionalmente evoluto in termini di dimensioni e di maneggevolezza, e nel suo essere un prodotto unico che, negli anni, ha incentivato una filiera di tipologie aggiuntive o alternative (cataloghi particolari dei padiglioni, short guide, riviste), con conseguenze nella ridefinizione del suo status e della sua identità. Si guarderà alla *forma espressiva* del catalogo, secondo i “percorsi del gusto”, tenendo conto delle relazioni tra grafica e immagine, dell’uso del colore, dell’ambizione di mostrare una rilevanza estetica al passo coi tempi. Se ne indagheranno quindi alcuni *tratti semantici*, quali l’autoreferenzialità – il suo parlare di sé per propagandare la mostra³ – l’andirivieni tra localismo e internazionalismo, la specifica struttura di appello al lettore e, negli ultimi decenni, per la necessità del gioco d’anticipo, la sfasatura temporale rispetto alle opere esposte: suppliscono alla loro mancanza riproduzioni di progetti e disegni e fragranti fotografie di installazione. I tre punti indicati – catalogo come oggetto in sé, forma espressiva, tratti semantici – incroceranno indagini quali: I) la fortuna a fasi alterne delle pagine critiche; II) la costruzione del

“lettore”: strategie di coinvolgimento, dalla concezione dei testi fino alla grafica e all’uso delle immagini; III) i regimi differenti di discorso nelle scelte della direzione e poi del curatore: l’elenco, la tabella, il racconto; IV) le reazioni al titolo della mostra centrale, come motivo conduttore o slogan, a partire da quando le rassegne hanno assunto un carattere tematico (anni Settanta); V) le tracce in negativo, ossia l’ombra e il riflesso della “concorrenza”: dialogo con i cataloghi di mostre consimili e relazioni con l’editoria di settore sia periodica sia saggistica.

PRODROMI

Collezione e catalogo

Victor Stoichita (1993) stabilisce un rapporto di interdipendenza reciproca tra collezione, il *colligere*, atto che presuppone la selezione e la combinazione, e catalogo. Scrive:

nel caso di una collezione (di ogni collezione) ciò che la riflette e che in fin dei conti le conferisce coscienza di sé è il catalogo. Il catalogo è una specie di specchio: è, da un punto di vista intellettuale, qualcosa di più della collezione stessa e ha un grado di coesione e di coerenza che la collezione non può conseguire, se non nei sogni del collezionista. Il catalogo è il sogno di ogni collezione o, se si vuole, è la collezione come puro concetto⁴.

Lo storico dell'arte ritiene che questo rapporto fosse insito nell'"invenzione" di Vincenzo Borghini per lo studiolo di Francesco de' Medici a Firenze (1570-73): un sistema coerente di "luoghi" (gli armadi) e di "immagini" (i quadri che ne ornavano le ante). L'insieme di quadri forniva "un segno" delle cose che in essi erano conservate. Già lo studiolo funzionava dunque come una collezione non di dipinti, ma di *naturalia*, ordinati entro alcuni armadi, e con un sistema di quadri che li ricopriva e fungeva da catalogo allegorico della collezione. A detta di Borghini, bisognava «accomodare le storie ai luoghi e non i luoghi alle storie» e stare sempre attenti, distribuendo le immagini, a «non entrar in qualche gran lecceto et anche di non lasciare nulla vuoto»⁵.

Nel Nord Europa, il problema del "raccoltore" visivo della collezione è trattato a partire dal XV secolo, almeno in area tedesca. Adalgisa Lugli ricorda le grandi macchine-reliquiario con sportelli e scomparti riassunte magistralmente nelle incisioni degli *Heiligtumsbücher*, cataloghi a stampa in forma di unica tavola con didascalie⁶. Sono rivolti al pubblico che acquista le immagini sacre vendute intorno ai santuari e ne hanno la stessa funzione di "ricordo" devozionale. I grandi fogli, incisi dapprima su matrice lignea e più avanti su rame, nel XVI e XVII secolo, sono commemorativi di un evento particolare, come un pellegrinaggio o l'esposizione del

tesoro ai fedeli durante una festività. In quest'ultimo caso – afferma Lugli⁷ – assumono più che mai il carattere di un catalogo, con preciso intento didattico nello spiegare e documentare l'origine e il valore dei singoli pezzi.

Le prime collezioni, nel Cinquecento, risultano essere dispositivi di rappresentazione e prevedono già un *kata-logos*, per quanto ancora immateriale e invisibile, come logica di posti, strutturazione secondo un ordine. In origine, quindi, il catalogare appare consustanziale al collezionare, pratica che si discosta dall'accumulare indiscriminatamente. Il primo vero catalogo pervenuto è probabilmente quello di Antoine Agard di Arles, datato 1611 e intitolato *Discorso e ruolo di medaglie e altre antichità, sia pietre preziose, che incisioni, che rilievi, e altre pietre naturali mirabili, diverse antiche figure e statue in bronzo con statue in terracotta alla maniera egizia, e diverse rare antichità che sono state raccolte e si trovano ora indicate nel cabinet del signor Antoine Agard, mastro gioielliere e antiquario della città di Arles in Provenza*. I due termini di apertura fanno capire che gli oggetti sono dispiegati, concatenati ("discorso"), e riuniti non in maniera affastellata, ma secondo un ordine di importanza ("ruolo"). Agard aggiunge, sottolineando lo sforzo selettivo:



Restano (amico lettore) mille altre piacevolezze, non scritte per evitare una prolissità troppo grande, & pezzi rarissimi che col mio piccolo lavoro & ricerca io rinvento sovente per saziare la tua curiosità, se essa ti porta a venirmi a trovare, & a toccare con mano tutto quello che io ti ho segnalato⁸.

Un eccetera verbale – “mille altre” – salva da una lista infinita di oggetti, suscita interesse per la raccolta e rimanda al titolo in quanto definizione della capienza del catalogo⁹.

Antoine Furetière (1690) si cura di distinguere l’inventario, *Descrizione e enumerazione che si fa per iscritto dei mobili & delle carte che si trovano all’interno di una casa*, dal catalogo, *Elenco & memoria comprendente numerosi nomi di persone, oppure di libri disposti secondo un certo ordine*¹⁰. Stoichita osserva che, ad eccezione di questa più precisa occorrenza, la storia del collezionismo è caratterizzata da una grande difficoltà nell’espressione del concetto di “catalogo”. Nel XVII secolo si impiega il nome della collezione per designare il catalogo – *Kunstkammer, Gazophylacium, Thesaurus, Museum, Cabinet*. Poi, quando nasce la parola, si sente il bisogno di spiegarla: *Index sive catalogus, Catalogue & Description, Catalogus oder eine in ördentlichen Classen abgetheilte specification*¹¹. Lugli (1987) precisa che la più elementare forma di catalogo è l’inventario – obbedisce a criteri di registrazione

utilitaristica e documenta lo *status quo* dei materiali allorché non ha ancora un *rilievo programmatico*. A differenza dell’inventario, il catalogo è un’operazione difensiva da parte del collezionista: fissa il momento aureo della collezione prima della dispersione. Di qui «l’orgoglio di figurare insieme alla propria collezione» (molti cataloghi di musei si aprono con il ritratto del collezionista)¹².

Il fatto che nelle Fiandre del 1700 non vi sia traccia di cataloghi, ma emerga il genere dei “Cabinet d’amateur”, porta Stoichita¹³ a introdurre la categoria dei *quadri-cataloghi*: «non venivano esposti nella collezione. Erano dei regali da esporre altrove, dei quadri-cataloghi da destinarsi ad amici, colleghi, parenti. Erano immagini della collezione». L’esempio più prestigioso sono i dipinti di David Teniers II che riproducono la Galleria dell’arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles. Le opere ivi presentate sono facilmente riconoscibili, c’è un ingranaggio intertestuale tale per cui risultano raggruppate per sezioni (ritratti, paesaggi, scuola italiana) e su ciascuna cornice è riportato il nome dell’autore. In un Paese e in un’epoca dove l’impulso alla compravendita d’arte raggiunge uno sviluppo senza precedenti, il passo da questa congiuntura fondamentale al catalogo-libro è breve. Nel 1658 viene pubblicato, in latino, il *Theatrum Pictorium Davidis Teniers Antverpensis* (Anversa, Verdussen), un libro-catalogo con 264 incisioni che riproducono



i *pastiche* di Teniers dei capolavori italiani della collezione dell'arciduca. A ogni pagina corrisponde un dipinto, mentre nell'ultima è significativamente stampato l'interno di una galleria di quadri. Più tardi, nel *Prodromus Theatri Artis Pictoriae* (Vienna 1735) di Frans von Stampaert e Anton von Prenner, la pagina si presenterà come una parete interamente ricoperta di quadri. Un corrispettivo letterario del genere dei "Cabinet d'amateur" si diffonde in Europa con successo e annovera, tra gli altri, la *Galeria* di Giovan Battista Marino (1619), il *Cabinet* di George de Scudéry (1646), la galleria di Salástano in *El Criticón* di Baltasar Gracián (1651-53) e la galleria di *La Peinture* di Charles Perrault (1663).

Sarebbe interessante confrontare testualità letteraria e immagine sulla presentazione delle opere d'arte nei cataloghi e negli spazi espositivi, cominciando, per esempio, dal tema del rapporto pagina/parete che si instaura nel XVII secolo. Stoichita¹⁴ sottolinea che la "parete di quadri" è un fenomeno moderno: «Contrariamente all'affresco, che trasformava la parete in immagine, l'esposizione delle opere secondo i dettami di Anversa equivaleva a sostituire il muro dipinto con un tramezzo mobile». Si discuteva di problemi di intertestualità e contesto reale – illuminazione, materie, segnali di demarcazione,... – dall'interno del genere dei Cabinet. E la questione iconografica nell'allestimento era legata, almeno nella

teoria del cardinale Federico Borromeo (*Musaeum*, 1625), alla descrizione stessa del museo e alle associazioni che in questo modo potevano nascere.

«Accomodare le storie ai luoghi e non i luoghi alle storie». Il motto di Borghini¹⁵ porta inscritta, *in nuce*, la co-implicazione tra la mostra e il suo racconto e istituisce ai poli due istanze di osservazione, il visitatore e il lettore. È un'isotopia importante, se si considera il catalogo come un "semioforo"¹⁶, capace di indirizzare, dalla sua visibilità materiale, a contenuti ancora invisibili. Si comprende allora la lettura "visiva" che Lugli (1987) dà del catalogo quando si origina il problema della trasposizione dei materiali, già nel XVIII secolo:

Ci sono oggetti impossibili da rappresentare, come i noccioli scolpiti, il telaio per tessere la tela di ragno di Settala, il cammello d'avorio che passa per la cruna di un ago. La tavola iniziale è di sintesi, serve a richiamare la dispersione a unità. È prospetticamente orientata secondo un solo punto di vista, anzi è una scatola prospettica aperta sulla quarta parete o una specie di anamorfosi in cui il visitatore funziona come il cilindro di specchio¹⁷.

Esposizione e catalogo

Walter Benjamin ha acutamente osservato che l'epoca che ha visto moltiplicarsi le Esposizioni Universali ha anche visto

moltiplicarsi un certo tipo di pubblicazioni, i “libri-esposizioni”: «contemporanea ai panorami è una letteratura panoramatica: *Paris, ou Le Livre des Cent-et-Un* (1831-1834), *Les Français peints par eux-mêmes* (1841), *Le Diable à Paris* (1846), *La Grande Ville* (1844)»¹⁸. Libri come questi, precursori del catalogo, hanno a che fare con l'esposizione strutturalmente, e non soltanto per il loro contenuto o per pura coincidenza storica, aneddótica o metaforica¹⁹. Come segnala Philippe Hamon, il paragone letteratura-architettura si gioca su livelli di pertinenza differenti. E il termine “esposizione”, con la sua polisemia, fa da catalizzatore per esplorarli²⁰. Hamon mette in coda la definizione di Gustave Flaubert (*Dictionnaire des idées reçues*, 1850-1880) – «Esposizione: motivo di delirio del XIX secolo» – e vaglia alcune delle accezioni indicate nel Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIXème siècle*. Si sofferma sull'idea di “esposizione” come orientamento, posizione in rapporto ai punti cardinali. È un tratto costitutivo del catalogo in quanto guida per un utente, corredata di mappe, «esposizione di un corpo agli altri corpi degli attori sociali ed esposizione di un corpo agli agenti naturali»²¹. Secondariamente, c'è l'“esposizione” nel senso di una cerimonia che lascia vedere ai fedeli un oggetto che si vuole offrire alla loro venerazione, una reliquia, ad esempio. Trova fondamento nelle dinamiche collettive descritte da Adalgisa Lugli (1983) e sopra

ESPOSIZIONE: atto dell'esporre, del mettere in vista, dell'offrire agli sguardi del pubblico: L'ESPOSIZIONE *delle merci in vetrina* [...]. L'ESPOSIZIONE *universale del 1867*.

— Atto dell'abbandonare un bambino in un luogo pubblico.

[...]

— Orientamento, posizione, in rapporto ai punti cardinali: L'ESPOSIZIONE *a mezzogiorno è indispensabile per una serra calda*.

[...]

— *Letter*. Parte di un'opera letteraria nella quale si fa conoscere il soggetto dell'opera stessa, si espongono le diverse circostanze di cui si vuole liberare subito lo sviluppo dell'azione o delle idee.

[...].

— *Relig*. Cerimonia che consiste nel lasciar vedere per un certo tempo ai fedeli un oggetto che si vuole offrire alla loro venerazione: ESPOSIZIONE *delle reliquie*.

P. LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIXème siècle*

ESPOSIZIONE: Motivo di delirio del XIX secolo.

G. FLAUBERT, *Dictionnaire des idées reçues*

“Esposizione” in Philippe Hamon, *Esposizioni: letteratura e architettura nel XIX secolo*, CLUEB, Bologna 1995, p. 3

menzionate, la *ratio* delle quali è stata lucidamente spiegata da Julius von Schlosser:

a paragone degli antichi tesori dei templi, i tesori delle chiese presentano in maniera molto più marcata caratteri che saranno in seguito propri delle raccolte d'arte e di meraviglie, forse per il loro restar fedeli al senso favoloso del Medioevo, al costante interesse, proprio di quest'epoca, per l'importanza del contenuto e ancor di più per il meraviglioso, il singolare, l'inconsueto²².

Specialmente, però, Hamon mette a fuoco l'“esposizione” come aspetto della descrizione verbale. Nella tradizione letteraria, l'esposizione designa soprattutto la *parte inaugurale* di un'opera teatrale, in cui si tratta di «far conoscere i personaggi, chi parla, a chi si parla, di chi si parla, il luogo in cui si trovano, il tempo in cui comincia l'azione»²³. La scrittura-esposizione – continua Hamon²⁴ – mette in ordine (o in disordine, nei testi ironici), determinati insieme, e fa appello, nel lettore e nello scrittore, a una *competenza semiotica paradigmatica*: classificare, gerarchizzare, attualizzare lessici, stabilire equivalenze, imporre una delimitazione. Analogamente all'oggetto architettonico, che non è stereotomia della pietra, misurazione quantitativa di un'estensione, bensì costruzione di differenze qualitative e conseguenze “imperative”, l'esposizione

letteraria non è soltanto segnalazione di un tempo di lettura e di uno spazio metrico e tipografico, ma anche “misura” etica, sistema di valori, ideologia. «*Teatro statico* – luogo da guardare, da cui si guarda, in cui ci si guarda – ma anche *organizzatore di sfilate* (le processioni e gli spostamenti ritualizzati della vita sociale)»²⁵.

Con il catalogo l'esposizione diviene un genere letterario autonomo, che ne sussume funzioni e caratteristiche. Per studiarlo occorrerà tenere viva la connivenza tra i suoi “topoi” e i luoghi spaziali deputati alla produzione della mostra.

AUTORI DELLA PROPRIA AUTORITÀ

Le prime edizioni del catalogo della Biennale sono caratterizzate dalla volontà di legittimare le scelte del quadro dirigente del Salone e il lavoro dei membri della giuria, eletti dalla Presidenza. Le prefazioni di Riccardo Selvatico (1895) e poi di Filippo Grimani (1897-1914), ma soprattutto le relazioni del segretario generale Antonio Fradeletto (1895-1914), curatissime sotto il profilo informativo e documentario, annunciano e giustificano la presentazione di resoconti e tabelle sulle attività dei membri del comitato. Qualsiasi intervento relativo alla mostra, anche polemico, è registrato nel catalogo e perciò tenuto sotto controllo. Si veda l'edizione del 1899, dove il verdetto della giuria è seguito da un'avvincente lettera di motivazione a



Grimani. Qui i commissari esprimono pareri severi sulle opere. «Ci consenta di dirle che nel nostro esame ci siamo imbattuti in opere tali da rivelare nei loro autori una perfetta incoscienza dell'Arte e dell'altezza intellettuale dell'Esposizione veneziana»²⁶. Trasparenza e limpidezza producono una comunicazione *credibile*. Il catalogo del 1903 riporta perfino la trascrizione delle lettere di nomina, preliminari al mandato della giuria. E quattro anni dopo, nel 1907, spunta la prima “statistica dell'accettazione”²⁷. Da tutte queste tattiche, espresse in forma verbale, visiva o diagrammatica, filtrano i rapporti di forza della regia della Biennale. Anche l'indizione, nel 1897, del concorso per la critica d'arte consolida il suo ruolo di soggetto mandante e giudicante. Quell'anno vince Primo Levi, a motivo di una «critica colta e moderata», mentre Vittorio Pica ottiene il secondo premio, ex aequo con Ugo Ojetti, sulla linea delle «tendenze della critica militante»²⁸. Le prime pagine critiche compaiono però nel 1901, a firma di Ojetti su *Auguste Rodin*, di Pica su *Gaetano Previati*, di Primo Levi su *Domenico Morelli*. Preparato con largo anticipo, il catalogo funge in questi anni da *organon* efficace di affermazione e valorizzazione dell'ente. Viene da chiedersi, tuttavia, su che cosa vertano le scelte della dirigenza. Qual è il compito che la Biennale, per presentare se stessa, conta di raggiungere? Dichiarate fin dall'inizio e proclamate a gran voce nel 1901, tali

scelte riguardano espressamente «l'educazione dei nostri artisti», la didattica delle arti, un problema che Alessandro Stella formalizza nel 1912 e suscettibile di raccogliere a quel tempo un pieno di consensi nell'opinione pubblica²⁹.

Il formato del catalogo è quadrotto, e tale rimarrà fino al 1950, più per limiti tecnici di stampa che per ragioni stilistiche. Le edizioni degli anni dieci e venti includono, in sequenza: il regolamento, la prefazione del Presidente, la relazione del Segretario generale al Presidente, gli elenchi e le descrizioni delle sale, l'indice alfabetico degli artisti, le tavole, l'indice delle tavole. La quantità di liste fa riflettere sull'operazione di catalisi della mostra, per via di classi gerarchiche, necessarie ad articolare i diversi piani di contenuto. Una parte cospicua è destinata agli annunci pubblicitari, prevalentemente su servizi e attività commerciali regionali, ivi compresa la promozione di tariffe agevolate per i viaggi ferroviari a Venezia. Per tutti questi “dintorni” delle descrizioni Gérard Genette propone la definizione di *paratesto*. Il catalogo li somministra in misura superiore rispetto a un'opera letteraria, dato il suo uso ai fini della mostra:

un testo si presenta raramente nella sua nudità, senza il rinforzo e l'accompagnamento di un certo numero di produzioni, esse stesse verbali o non verbali, come un nome d'autore, un titolo, una prefazione, delle illustrazioni, delle quali non sempre è chiaro



se debbano essere considerate o meno come appartenenti ad esso, ma che comunque lo contornano e lo prolungano, per presentarlo, appunto, nel senso corrente del termine, ma anche nel suo senso più forte: per renderlo presente, per assicurare la sua presenza nel mondo, la sua “ricezione” e il suo consumo, in forma, oggi almeno, di libro. Questo accompagnamento, d’ampiezza e modalità variabili, costituisce ciò che ho battezzato il paratesto dell’opera³⁰.



Copertina del Catalogo della III Esposizione Internazionale d’Arte - La Biennale di Venezia, Carlo Ferrari, Venezia 1899

Diverso è lo statuto della copertina, che fin dall’inizio appare un “vestibolo” garante della qualità della mostra e a doppia focale: interna, che mira a rappresentare l’edizione, esemplificandola; esterna, volta a presentarla allo spettatore, con adeguati elementi di appeal, plastici, attraverso la lucentezza

della luce, ad esempio, o propriamente figurativi³¹.

Ma il catalogo, *bollettino* di notizie sulla mostra e *vetrina* dell’ente, riveste, dappprincipio, anche la funzione di *guida* agli spazi della Biennale. La mappa dei Giardini, presente dalla prima edizione, e le mappe dei padiglioni stranieri, aggiunte nel 1909, sono oggetto di esperimenti col colore già nel 1926, quando è presidente Giovanni Bordiga (1920-1926) e segretario Vittorio Pica (1920-1926). Un gesto pionieristico, se si pensa che, nell’apparato illustrativo, le prime tavole a colori appariranno solo nel 1962, per poi tornare mestamente al bianco e nero, almeno fino al 1978. L’innovazione è un sintomo dell’interesse per il *visitatore*, figura che non coincide a priori con quella del lettore.



Copertina del Catalogo della VI Esposizione Internazionale d’Arte - La Biennale di Venezia, Carlo Ferrari, Venezia 1905.

Nel '26, rispetto ai vincoli posti, è l'avanguardia italiana a smuovere le acque. Insoddisfatti del trattamento riservato loro nel catalogo, i futuristi pubblicano un volumetto monografico, curato da Enrico Prampolini e splendidamente illustrato, che svolge le funzioni di un *dossier* del padiglione futurista³². L'atto suona come una dichiarazione di indipendenza dall'*auctoritas* locale. Un passo avanti nella caratterizzazione del profilo critico del catalogo è garantito, invece, dalla personalità di Ugo Ojetti, membro del consiglio direttivo negli anni della gestione di Bordiga e Pica. In quelle date oneri e onori della stampa vanno alla casa editrice d'arte Bestetti & Tumminelli (Milano), che si ritaglia uno spazio in una nicchia di mercato dominata dalle edizioni Carlo Ferrari (Venezia). Per gli stessi tipi esce, nel 1922, la rassegna d'arte "Dedalo", diretta da Ojetti e con molta opportunità propagandata nel retro della prima pagina del catalogo.

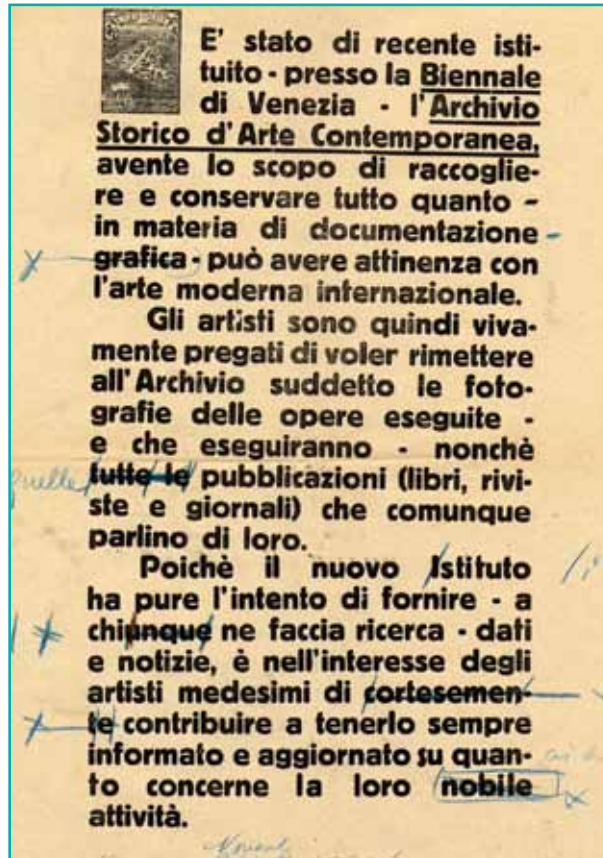
L'edizione del '30 appare più corposa, a motivo dell'investimento politico sulle arti promosso dal Governo Mussolini. A seguito del R.D.L. 13 gennaio 1930, la Biennale è infatti trasformata in ente autonomo e sottratta alla gestione del Comune di Venezia. Nella prefazione si legge che la Biennale di Venezia «consentirebbe un'opera ricostruttrice delle generazioni e la ripresa delle gloriose tradizioni

nazionali»³³. Spiccano due pubblicazioni supplementari al catalogo, che ne rievocano i trascorsi: un fascicolo su *I premi della Biennale di Venezia* (1930) e una storia della Biennale raccontata attraverso le sue statistiche: bilanci celebrativi con dati posti sotto gli occhi di tutti. Dalla focalizzazione esterna dei primi anni, verso un pubblico che bisognava informare, appassionare e convincere, si passa a una *focalizzazione interna*, caratterizzata da strategie di autoriflessività. Il catalogo comincia a sganciarsi dalla mostra in sé e a farsi strumento di rappresentanza dell'ente, biglietto da visita dell'attualità della Biennale, ma anche della sua memoria. L'artefice del cambiamento è il segretario Antonio Maraini (1928-1942), il quale rivela fin da subito elevate qualità dirigistiche³⁴. Nomina espressamente un curatore del catalogo, il poeta Domenico Varagnolo, che è anche direttore del neonato "Istituto documentario", oggi ASAC, Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale³⁵. La scelta è significativa, perché lega la missione dell'ufficio, di documentazione delle arti appunto, all'impostazione di criteri redazionali standard per il volume. Nel catalogo del '32 Varagnolo esplicita così le norme da seguire: «la segreteria dirama a ogni artista una *scheda* da riempire coi cenni biografici e artistici della propria carriera. Le schede vengono raccolte insieme alle foto e alle critiche della stampa»³⁶. È il *backstage* di un lavoro febbrile, che spiega perché le edizioni



degli anni Trenta siano così articolate, ricche di introduzioni alle varie sezioni, schede per ogni padiglione, tabelle delle opere esposte e degli artisti espositori. L'Istituto documentario diventa il punto vitale dell'intera organizzazione, sotto la spinta propulsiva di Maraini, che a Venezia aspira a creare un centro dove l'arte italiana possa trovare il suo perno e di qui irradiarsi.

Le nuove forme di documentazione influenzano e accrescono anche il valore economico dell'opera d'arte. Il catalogo, nel testimoniare la presenza alla mostra, partecipa alla sua costruzione e al suo successo. Funge da certificato, anzi da sigillo.



ASAC, Fondo storico, 1928, busta 02.

MADAMA RIVISTA.

L'ALTERITÀ DEL CATALOGO DELLA BIENNALE

Uscire dal torpore del dopoguerra non è arduo per il Salone veneziano, che con un direttivo eccezionale, composto dal presidente Giovanni Ponti (1948-1952; 1958-1960), dal segretario Rodolfo Pallucchini (1948-1958) e dal conservatore ASAC Umbro Apollonio (1950-1972), attua presto un programma di revisione storica e culturale del gusto. L'unico retaggio delle Biennali fasciste sono i concorsi per il manifesto e per il migliore saggio critico, ora sia italiano che straniero. Pallucchini dà respiro internazionale alla mostra e scommette sui presupposti dell'arte



Copertina del Catalogo della Mostra Quarant'anni della Biennale - La Biennale di Venezia, Premiate Officine Grafiche Carlo Ferrari, Venezia 1935.

astratta, che pensa l'opera non come rappresentazione di oggetti, ma come oggetto essa stessa. Già nel '48 l'illuminato segretario affianca perciò, alle molte retrospettive, un'antologica della collezione Peggy Guggenheim.

È ovvio che il pubblico non abituato si sentirà a disagio di fronte a modi espressivi inusitati, sganciati dalla rappresentazione figurativa. Ma si ricordi cosa è avvenuto con Modigliani: molta parte di quel pubblico che nel 1930 si mostrava inorridito dinanzi alle sue opere, oggi lo ama e lo comprende. L'artista è sempre un orologio in anticipo sul pubblico³⁷.

La *querelle* figurativo/astratto è un'occasione per tentare strategie di avvicinamento e costruire con il pubblico una comunicazione attiva. Parallelamente, Pallucchini avvia un confronto diretto con gli specialisti del



Copertina del Catalogo della XXIV Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, Edizioni Serenissima, Venezia 1948.

mondo dell'arte, uno scambio di idee che è anche alla base della cura critica del catalogo. Lo dimostra il fitto carteggio con Roberto Longhi. In una lettera datata 26 marzo 1948 il segretario scrive:

rimane la questione della prefazione all'Impressionismo [...]. Nel catalogo ufficiale della Biennale le tre paginette d'introduzione penserei di affidarle a qualche studioso francese (Cogniat, commissario per il padiglione francese, o Bazin?) e vi farei seguire una mezza paginetta per ogni singolo artista, paginetta che potrebbe essere compilata da uno studioso italiano e sul cui nome prego di dirmi il pensiero³⁸.

In primis, però, cresciuto il numero dei Paesi partecipanti, si avverte la necessità di tutelare il monopolio in campo editoriale. Le nazioni autogestiscono la loro presenza in Biennale, ma questa autogestione va disciplinata. Alla voce

“catalogo e fotografie” del regolamento del 1950 si legge:

La Biennale pubblica il catalogo ufficiale illustrato della mostra, catalogo che è l'unica pubblicazione di carattere ufficiale ammessa all'esposizione. Le nazioni straniere possono preparare per la diffusione, a scopo di propaganda, cataloghi particolari oppure studi riguardanti le varie sezioni, ma alla sola condizione che questi siano distribuiti gratuitamente. La presidenza della Biennale si riserva di affidare a competenti l'incarico di compilare, per il catalogo, studi relativi ad artisti espositori e a movimenti artistici che figurino nella mostra³⁹.

In questo centro regolatore di se stesso e che sorveglia ogni sua propaggine, deliberare sull'*elaborazione critica* della mostra è un diritto esclusivo del presidente.

La sensazione di un eccesso di autoreferenzialità e chiusura è respinta attraverso la nascita di una rivista, delegata a mantenere viva l'attenzione per la Biennale, diversificando l'offerta. È *La Biennale di Venezia*, periodico trimestrale di lusso, in carta patinata, con immagini anche a colori, un'impaginazione modernissima, suntuosi in francese, inglese e tedesco e pubblicità di gran classe⁴⁰. Risponde a una politica di ampliamento dei rapporti con l'esterno e soddisfa esigenze che il catalogo non può appagare. Innanzitutto permette una lettura della mostra *a posteriori*, ovviando a quello

che è un “deficit genetico” del catalogo⁴¹. Propaganda l'intero ente, nei settori di allora, cioè arti figurative, cinema, teatro e musica (opera e balletto). Fa poi pubblicità all'ufficio vendite, che in quegli anni funziona a pieno ritmo, e presenta collezioni d'arte contemporanea, di Peggy Guggenheim e di Giovanni Mattioli, per esempio. Promuove anche altre mostre, come la Biennale di San Paolo, 'documenta' di Kassel, la Quadriennale di Roma. Insomma, inaugura un lungo periodo di *studi sulla Biennale*, in cui spicca il coinvolgimento pieno e duraturo del mondo accademico. Il comitato scientifico è formato dai membri interni alla Biennale, ognuno dei quali cura le notizie del suo specifico settore. Significativa è la scelta del direttore responsabile. Ponti e Pallucchini affidano inizialmente l'incarico a Elio Zorzi, che in veste di capo ufficio stampa, garantisce alla rivista un taglio eminentemente informativo. Gli succede, nel '55, Apollonio, il quale, da un lato, rafforza gli aspetti documentativi sulla mostra, dall'altro dà spazio alla critica d'arte nazionale e internazionale e favorisce il confronto interdisciplinare⁴². Col tempo, tuttavia, l'andirivieni tra endogeno ed esogeno, finalizzato ad attrarre il maggior numero di lettori, sfocia in una postura ibrida della rivista, che, come fa notare Giovanni Bianchi (2003), non è specializzata tanto da coinvolgere critici e artisti e risulta troppo



cara per il grande pubblico. Nel tentativo di suscitare dall'interno il dibattito sulle arti⁴³, Apollonio restringe quindi i temi alla sfera teorica e riunisce gli aspetti comunicativi e di documentazione nel "Bollettino d'arte", che fonda nel 1957. È il terzo prodotto editoriale della Biennale, con notizie sulla programmazione delle iniziative del Salone, bibliografie ampie e riferimenti all'acquisizione di pubblicazioni. Una sorta di catalogo dell'ASAC.

Le dinamiche della rivista, chiusa alla fine del 1971, si ribattono considerevolmente sulla natura del catalogo, che dalla metà degli anni cinquanta cambia formato, ora rettangolare, offre i primi esempi di progetto grafico e vede un miglioramento nella qualità della carta. Brilla l'edizione del '56, che accoglie gli scritti di Daniel-Henri Kahnweiler su Juan Gris e di Cesare Brandi su Giacomo Manzù, come prefazioni alle retrospettive dei due artisti. Nel '58 la nuova normativa sulle pubblicazioni è una conferma dei risultati raggiunti dall'editoria Biennale e un indizio dell'inversione di rotta nel privilegio di vendita. Merito di Apollonio, che quell'anno diventa anche il curatore del catalogo. Sotto il titolo "catalogo e fotografie" del capitolo sulle norme si trova questa volta: «ciò non esclude la possibilità di pubblicazioni speciali, purché concordate in precedenza con la Biennale»⁴⁴. Il sentore della concorrenza suggerisce un compromesso tattico.

CORREGGERE IL TIRO.

KASSEL E LE PRIME MOSTRE A TEMA DELLA BIENNALE

Alla fine degli anni Cinquanta una rassegna fuori dagli schemi, com'è 'documenta' di Kassel, con un'autentica vocazione ideologica, inaspettatamente di successo, non può non comportare una ridefinizione degli scenari. La Biennale – scrive il neosegretario Gian Alberto Dell'Acqua (1960-1970) nel 1960 –

si avvia ormai ad abbandonare la sorpassata formula della Mostra-Salon, per configurarsi [...] quale confronto di persone artistiche, ciascuna presente in forza, sul piano internazionale [...]. Permane a Venezia – né potrebbe essere altrimenti, almeno per ora – la suddivisione tra le rappresentanze dei vari Paesi, abolita in una mostra recentissima quale "documenta 1959" di Kassel, ma quasi dovunque l'accento è posto su un aperto schieramento di valori individuali⁴⁵.

'documenta' rivoluziona il modo di trattare l'arte: la sottrae ai vincoli nazionalistici e la fa essere l'esito costruttivo di una vivace interrogazione culturale, a partire da una tesi o da una serie di problemi. La risposta a questo approccio non si fa attendere e spinge anzi gli alti funzionari della Biennale a un riposizionamento virtuoso. Nel '60 viene emanata la *Riforma sulla Commissione giudicatrice*, che l'ente veneziano rimette al voto dell'Associazione Internazionale Critici Arte. La giuria della mostra d'arte risulta ora



composta da sette esperti, due italiani e cinque stranieri, eletti dal Presidente sulla base di una rosa di nomi suggerita dai commissari stranieri. L'intento – afferma Pallucchini a chiare lettere – è di «far coincidere le scelte della commissione di esperti con il diagramma dello svolgimento del gusto, tracciato dal sismografo sensibilissimo qual è la Biennale. Diagramma tale da documentare un processo storico che nessun critico può arrestare o frenare»⁴⁶. In pratica, si accoglie la ventata di democratizzazione che 'documenta' porta e la si formalizza. Ma l'impianto della mostra resta storico, cronologico, tanto nella concezione quanto nel metodo. Sempre nel catalogo del 1962 un nuovo riferimento normativo articola la generica voce «pubblicazioni speciali», introdotta due anni prima:

La Biennale pubblica il catalogo illustrato dell'esposizione, catalogo che è l'unica pubblicazione ufficiale sulla mostra, ammessa alla vendita. I paesi partecipanti possono preparare, per la diffusione a scopo di propaganda, pubblicazioni particolari riguardanti le varie sezioni, a condizione che esse non contengano il catalogo numerato delle opere esposte.

Nessuna delle edizioni esterne alla Biennale può cioè assumere i tratti di una *guida*, ma solo perseguire fini propagandistici, palesemente condivisi. Sul piano del contenuto l'invariante del catalogo, acquisita negli anni e insuperabile, sembra essere l'*expertise* della costituzione

di una figura univoca, che riunisce i *ruoli attanziali del lettore e del visitatore*. Il volume iscrive al suo interno una pragmatica della comunicazione e in questo modo crea da sé il proprio contesto. Resta l'ambiguità sul divieto di commercializzazione. Il catalogo del '62 si distingue per l'elegante formato, alto, rettangolare e la grafica moderna, che rispecchia i parametri della sua nuova *immagine coordinata*. L'ente stringe una collaborazione con Massimo Vignelli e lo Studio Unimark, per un progetto esteso poi agli altri settori artistici⁴⁷.

Sei anni dopo, il consenso accordato dal pubblico alla formula di 'documenta' e la necessità di considerare le istanze dei giovani contestatari, rompono il fronte storicista. Werner Haftmann aveva posto a fondamento della mostra di Kassel la didattica delle arti: «it is devised with our young generation in mind, and the artists, poets and thinkers they follow, so that they may recognize what foundations have been laid for them, what inheritance they must nurture and what inheritance must be overcome»⁴⁸. È una prospettiva che Dell'Acqua assumerà solo nel 1968, presentando la XXXI Biennale come una «rassegna internazionale pianificata secondo un disegno critico preciso, suddivisa in vari capitoli corrispondenti ad altrettanti settori di ricerca, anche con propositi di chiarificazione didattica»⁴⁹. La visione è diversa, lontana dagli ideali formativi dello studioso





Copertina del Catalogo della XXXIV Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, Fantoni, Venezia 1968.

corrisponde di fatto alla volontà degli organizzatori: non si tratta cioè di un'etichetta allettante e men che meno di un emblema propagandistico; intende bensì fissare una situazione oggettiva che andava documentata»⁵⁰. Fin da subito il tema della mostra chiama a

tedesco. Fa capire, però, che ai vertici dell'ente veneziano si è finalmente disposti ad entrare in rapporto dialettico con le trasformazioni categoriali avvenute.

Cruciale è in questo senso l'edizione del 1970. Segna, infatti, l'inizio delle biennali a tema, con l'annuncio ambizioso di *Biennale/ricerca*: «l'intitolazione, con cui si è espresso il significato delle attività 1970 dell'ente,

sé esplicitazioni sulla natura e la valenza del titolo: etichetta, slogan o designazione attendibile? Apollonio sostiene la terza via e non indugia ad affermare che «la rassegna di quest'anno è sicuramente più problematica, assai meno “museografica”, maggiormente complessa per rapporti più flagranti con l'attualità e per interrogativi di meno facile risoluzione»⁵¹. Pulsa una vena sperimentale, che sulla base di un confronto tra metodologie rende la ricerca nelle arti commensurabile, per rigore, alla ricerca nel campo delle scienze naturali.

Il nuovo ordinamento dell'ente asseconda questa direzione. Mario Penelope, vicecommissario straordinario della XXXII mostra (1972), ne riporta un passo nella prefazione al catalogo:

L'Ente Biennale ha lo scopo di fornire, a livello internazionale, documentazione e comunicazione intorno alle arti, assicurando piena libertà di idee e di forme espressive [...]. Promuove in modo permanente iniziative idonee alla conoscenza, alla discussione e alla ricerca; offre condizioni atte a realizzare nuove forme di produzione artistica; agevola la partecipazione di ogni cetto sociale alla vita artistica e culturale. Alla Sottocommissione non spetta più solo di prescegliere gli artisti italiani da invitare, ma di studiare, proporre e realizzare il piano organico programmatico dell'intera manifestazione⁵².

Nell'ex Padiglione Italia i commissari, Renato Barilli, Francesco Arcangeli, Marco Valsecchi, propongono inizialmente un tema, *Opera e comportamento*, che poi diventa il filo conduttore di tutta la mostra. La tendenza a un titolo trasversale è forse all'origine delle manovre che porteranno all'«edizione più importante dall'anno dell'apertura, capace di esprimere una dimensione eristica, conflittuale, non circoscritta al solo “ring” della critica e degli autori, ma estesa all'opinione pubblica»⁵³. Incide nuovamente il modello di Kassel, con cui si riduce il divario. Qui, dal 1972, cioè dalla 'documenta 5', viene definita un'unica cornice tematica, all'interno della quale collocare le opere e che gli artisti scelti sono chiamati a rappresentare. La mostra è ora sotto l'egida di un *direttore artistico*, Harald Szeemann per la quinta edizione, il quale assume il ruolo di “segretario generale con pieni poteri”. Il catalogo appare in una veste del tutto nuova, come raccoglitore a schede che contiene il materiale informativo dell'evento e si apre a una progressività. Acquisisce i tratti distintivi di un oggetto diverso e in questo modo perde la natura del preconfezionato. La pietra di paragone è chiaramente la nota mostra curata da Szeemann alla Kunsthalle di Berna nel 1969, *When attitudes become form*. Oltre a inaugurare una concezione “prossimale” dello spazio espositivo, sinergico all'opera d'arte, la rassegna presenta,

al posto del catalogo, una rubrica suddivisa per categorie. I singoli artisti sono rintracciabili con un ordine alfabetico visibile all'esterno e la cura delle pagine è a carico loro. Lo strumento di conoscenza dell'arte diventa opera d'arte esso stesso⁵⁴. A metà degli anni Settanta, il presidente Carlo Ripa di Meana (1974-1978) e il segretario Floris Luigi Ammannati (1976-1978) nominano direttore del settore Arti visive e Architettura Vittorio Gregotti. La XXXVII Biennale è la prima mostra per sezioni, pensate per sviluppare e declinare un unico argomento, *Arte ambiente*. Il catalogo generale, in due tomi, accoglie e presenta le partecipazioni italiane e straniere, costruite sul medesimo tema, introduce e descrive le dieci mostre storico-critiche presenti, ma è soprattutto la prua di sei monografie autonome. Questi fascicoli, integrativi al catalogo, tornano però sui punti di snodo del programma. Ripa di Meana⁵⁵ li immagina come «volumi di approfondimento che i lettori potranno conoscere e usare anche ad evento concluso». Presentano la stessa griglia di impaginazione, uguale formato e un'immagine fotografica *ad hoc* per la copertina. Le illustrazioni sono intercalate ai testi. Testimoniano, non da ultimo, della fioritura di nuovi spazi espositivi, “collaterali” rispetto alla sede istituzionale dei Giardini. L'esperimento si ripete nel 1978, intorno al tema *Dalla natura all'arte e dall'arte*



alla natura, messo a punto da un collettivo internazionale. Achille Bonito Oliva, coordinatore della rassegna *Sei stazioni x arte natura*. *La natura dell'arte*, individua motivi e tipologie discorsive quali “Finestra/interno”, “L’iconosfera urbana”, “La convenzione della visione”⁵⁶. Il catalogo generale, edito da Electa, lascia l’impressione di una mostra poliedrica ma ordinata, intelligibile al visitatore, dove il titolo è un campanello indicatore delle interpretazioni possibili.

SBARAZZARSI DEI CONTENUTI.

CORNICI DI SENSO E TENUTA DEL CATALOGO

Le Biennali degli anni settanta hanno il vantaggio di una testualità forse ermetica, ma desiderosa di costruire un’episteme. Sono progettate come un modo di indagare l’esperienza: appaiono luoghi di formazione del senso, atti di significazione. Se supportano una varietà di tematiche, è però all’interno di una semantica specifica, che ne garantisce la coerenza. Non si tratta di una volontà circoscritta a una fase della storia. Reesa Greenberg, Bruce Ferguson e Sandy Nairne ammettono, a metà degli anni novanta, che le grandi rassegne sono i principali veicoli di disseminazione del sapere, usate come introduzione a specifici fenomeni. Recentemente, tuttavia, molte di esse appaiono inconsapevoli e acritiche, per un disinteresse verso la produzione di saperi⁵⁷. A un certo punto si è smesso di credere

che l’arte spinga a pensare. Cosa è accaduto? Se il significato di un cambiamento radicale nell’approccio all’arte è rimasto latente. Può l’analisi dei processi della mostra disimplicarlo?

Con la presidenza di Giuseppe Galasso (1980-1982), la segreteria di Sisto Dalla Palma (1980-1982) e la direzione artistica di Luigi Carluccio si ritorna al settore unico. La Biennale del 1980 cancella con un colpo di spugna il modello affermatosi. Priva di nutrimenti teorici, sposa la formula della retrospettiva e opta per la periodizzazione storica. Paradossalmente, viene sviluppato il tema dell’arte negli anni Settanta. Questo non impedisce ad Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann di ideare la sezione *Aperto*, offrendo anche ai giovani la possibilità di esporre. L’opacità delle idee è il piatto forte anche dell’edizione successiva; la XL Biennale, dove si scopre che il nuovo orientamento non è frutto dell’oblio, risponde a una consapevole strategia della vaghezza. Il catalogo fornisce documenti preziosi su processi altrimenti incomprensibili. Nel “prologo-commiato” di Sisto Dalla Palma si legge infatti:

Se è vero che in tante occasioni, in passato, veniva messo a fuoco programmaticamente un assunto tematico, a evidenziare tensioni progettuali, posizioni e correnti, in una parola le dominanti di una certa fase della ricerca artistica contemporanea, ora l’attenzione è volta alle superfici esterne della nebulosa. Si vuole ritrovare l’opera come nucleo della creatività artistica⁵⁸.



Un *alibi* per rendersi arbitri del gusto e non mediatori culturali, questa volta con la stessa velocità di Kassel, dove Rudi Fuchs, direttore della 'documenta 7' (1982), dichiara di volere liberare l'arte dalle «parodie sociali che la intrappolano». La mostra «non può essere vincolata da concetti, l'opera deve potersi manifestare senza impedimenti»⁵⁹. È una libertà che nuoce alla tenuta del catalogo. Quantomeno Jean Clair, chiamato a presentare la Biennale del 1982, ammette l'assurdità dell'allestimento, giustificandolo con il voler tener fede agli impegni e alle scelte di un defunto. La morte di Carluccio, nel pieno dei preparativi, aveva ingenerato precarietà e condizioni spiacevoli. Lo storico dell'arte precorre le possibili accuse:

è perché sono esistiti, in ogni epoca del passato, degli uomini che ritenevano avesse un senso rimanere fedeli ad un'iniziativa e tentare di portarla a compimento anche dopo la scomparsa di chi l'aveva ideata che è esistita una Storia [...]. Non prenderne in considerazione che l'assurdità ha sempre preannunciato l'avvento della barbarie, la scomparsa di ogni sentimento umano⁶⁰.

La *corporate image* dell'istituzione cambia solo nel 1984, quando il neo presidente Paolo Portoghesi (1984-1990) commissiona a due grafici dello Studio Tapiro il progetto per il nuovo marchio.



Copertina del Catalogo della XLI Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, Electa, Milano 1984.

La collaborazione attraverserà il centenario della Biennale e si concluderà nei primi anni del 2000. Portoghesi nomina direttore del settore arti visive Maurizio Calvesi e recupera l'uso delle mostre impostate su temi unitari. Ma la XLI Esposizione ha un titolo dalle vedute troppo larghe, *Arte e arti - Attualità e storia*, che difficilmente lascia il segno. Il catalogo generale, ora interamente

a colori e con un forte *appeal* nella grafica, tenta di restituire lo spirito della mostra, raccontandola anche attraverso schede esplicative che precedono le varie sezioni. La tenuta resta bassa. Si capisce, dall'analisi, che il volume sa essere un riflesso spietato del progetto espositivo a monte: in quel caso ne manifesta la debolezza

intrinseca. Molto più riuscita è la Biennale del 1986, dedicata al tema *Arte e scienza* e diretta dallo stesso Calvesi. Le sezioni, riportate nel catalogo e introdotte da schede dei relativi curatori – “Spazio”, “Arte e alchimia”, “Wunderkammer”⁶¹, “Arte e biologia”, “Colore”, “Tecnologia e informatica”, “La scienza per l’arte” – risultano questa volta isotopiche rispetto al titolo. Sono in grado, anzi, di integrare e arricchire la prospettiva sulla mostra. È una congiuntura positiva, ma purtroppo isolata.

Con gli anni, la trasformazione della mostra in una serie di eventi e l’attivazione di un esteso circuito di interessi rendono cogente il problema del ruolo del catalogo. Tempi e modi di preparazione del volume diventano inidonei a rispecchiare la manifestazione. Può questa difficoltà convertirsi in un vantaggio? E se il catalogo rinunciassse alla funzione di ordinamento gerarchico per stabilire altri programmi d’uso? La svolta sembra utopistica. L’impossibilità che il volume sia uno specchio della mostra è evidente nella Biennale del 1990, presieduta da Portoghesi con la segreteria di Raffaello Martelli (1990-1995) e diretta, per il settore arti visive, da Giovanni Carandente. Il titolo, *Dimensione futuro. L’artista e lo spazio*, allude alla fuoriuscita dell’opera dai limiti della cornice, verso occupazioni ambientali che definiscano nuovi processi di fruizione. Prevalgono sculture, installazioni, video e performance, forzatamente ridotti,

nell’economia del catalogo, a inquadrature singole. Angela Vettese (2000) denuncia lucidamente l’emergere di questo problema:

Le riproduzioni fotografiche delle opere del ventesimo secolo, e in particolare del secondo dopoguerra, possono essere considerate al massimo “prove indiziarie” dei loro soggetti [...]. L’affermarsi di un’arte prettamente ambientale, spesso basata sull’interazione diretta tra pubblico e opera, rende l’immagine fotografica un tradimento ipostatizzante dell’opera più che una sua riproduzione; lo stesso può dirsi per l’affermarsi della corrente ottico-cinetica, che ha posto il fulcro dell’opera nell’inganno percettivo e nel movimento indotto al corpo e all’occhio dell’osservatore, o per le forme d’arte processuale, come l’happening e la performance, attente ai metodi operativi più che ai risultati visivi⁶².

Nella difficoltà di distinguere un’alternativa, si prende la via più facile: l’aumento del numero di illustrazioni. L’ipertrofia di dati, che motiva la stabilizzazione di un formato ingombrante, da biblioteca, si ottiene a spese dell’esaustività sull’opera d’arte. Il catalogo, da questo punto di vista, diviene un modello di eclettismo: è tuttologico, ma non onnicomprensivo.

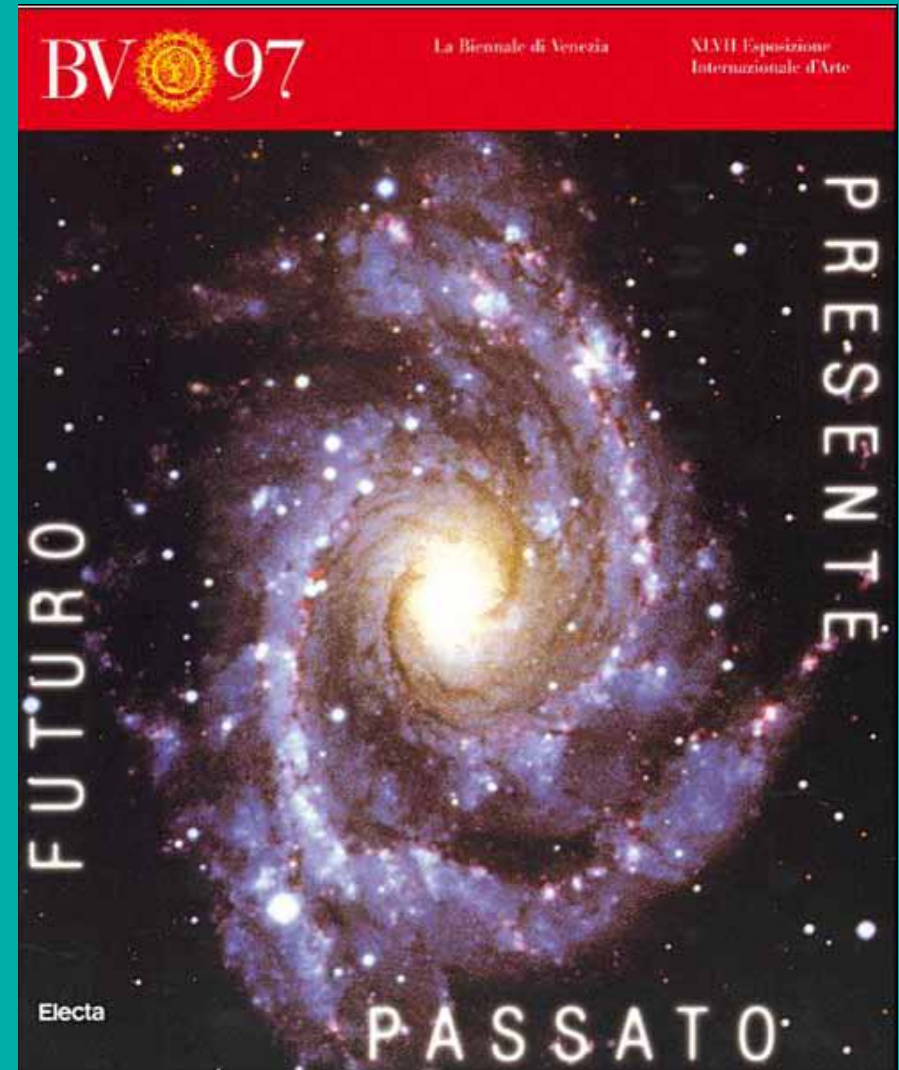
È la ragione per cui Catherine David, curatrice di ‘documenta X’ (1997), decide di abolirlo. Fa una scelta qualitativa. Immagina la ‘documenta’ come un complesso di tre parti equivalenti: la rassegna,



un forum a lungo termine tra artisti, architetti, scienziati e scrittori – *100 giorni per 100 ospiti* – e un’offerta editoriale sfaccettata. Commuta il catalogo con un oggetto di studio autonomo, *Das Buch Poilitics/Poetics*, pubblicato insieme a Jean-François Chevrier, che esce in anticipo rispetto alla mostra e raccoglie saggi sulla teoria critica della cultura occidentale dopo il 1945. Aggiunge una *short guide* e fascicoli stampati *in itinere* per relazionare sul forum di discussione⁶³. Quanto poi al progetto espositivo, la David evade dagli steccati del modello museale per articolare un *parcours* che attraversi Kassel e coinvolga cinque diversi spazi. Curiosamente, anche il tema di ‘documenta X’ è il futuro. All’accezione spaziale usata nella Biennale del 1990 si contrappone qui un’accezione temporale. Permane l’idea dell’approccio critico come prognosi, anche nel “looking back into the future” della David, che la formula della “retrospettiva” mette in atto. Ma qui il futuro è in linea diretta e comparativa con il passato: serve a rileggerlo, invertendo la freccia del tempo⁶⁴.

TRA LETTURA E VISITA. IL CATALOGO VENTURO

Il coordinamento delle attività espositive a fini editoriali è complicato dal fatto che, come a Kassel dal ‘72, anche la Biennale arriva a coincidere col pensiero di un curatore unico. Questi sovrintende ai progetti di più commissioni, operative ed esecutive. L’indagine



Copertina del Catalogo della della XLVII Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, Electa, Milano 1997.

approfondita sul “gigantismo” e i rivoli dell’arte è rimandata ad altra sede, per motivi di spazio. Qui si accennerà soltanto al processo di espansione e diramazione della Mostra, intrapreso da Bonito Oliva (1993), portato avanti da Germano Celant (1997) e che giunge a compimento con Harald Szeemann (1999-2001). Negli anni novanta il “Salone” si trasforma in un reticolo di eventi pulsanti nella città di Venezia. Per non soccombere sotto il peso delle informazioni, il catalogo fa allora un passo indietro sul compito di documentare e tenta di orientare razionalmente il percorso, connotandone le tappe. Da oggetto con funzione commemorativa, diventa una *protesi*. Un modo estremo per non smarrire la felice giunzione, distintiva del catalogo e inscritta al suo interno, tra *lettura e visita*? O anzi per arrivare a *sincronizzare* i due processi? Se l’obiettivo è questo, cade con decenni di ritardo rispetto al nune di questa soluzione nella storia del catalogo, che è *This is Tomorrow*, il volume della mostra del 1956 alla Whitechapel Gallery di Londra già citato. Lì l’indice coincide graficamente con la pianta della galleria e i vari capitoli sono opera del gruppo che ne ha realizzato l’allestimento. A Venezia la geografia verbale indicata da Bonito Oliva in *Punti cardinali dell’arte* (1993) diventa geografia visiva solo con il catalogo-dizionario a/z e l’immagine della via lattea in copertina di Celant (1997)⁶⁵. Questi trasferisce

astutamente la funzione documentativa del volume all’interno di un nuovo prodotto editoriale, *La Biennale di Venezia dal vivo*. È la prima *guida separata* nella storia della Mostra, un *vademecum* di facile lettura⁶⁶ che adombra il destino del catalogo. Infine le dimensioni individuate da Szeemann, *dAPERTutto* (1999)⁶⁷ e *Platea dell’umanità* (2001), costringeranno la linearità della pagina alla tabularizzazione.

La linea del gigantismo, ovvero il mare magnum di elementi disparati a discrezione di un solo direttore, ingenera nel tempo i seguenti problemi: I) come garantire un coordinamento esteso delle numerose mostre di ogni edizione Biennale; II) come evitare che i cataloghi, dovendole descrivere, diventino mastodontici pezzi da collezione, impossibili da trasportare. Paradossalmente, si chiede al catalogo di dimagrire mentre il curatore, assunto allo status di artista, rimpinza la mostra. Il numero delle opere *site-specific* e di natura installativa, in aumento e difficili da riprodurre, complica ulteriormente la situazione. Si corre il rischio di pubblicare immagini di repertorio, esemplificative dell’attività degli artisti, e disamine critiche puramente indiziarie. Viene in mente la frase di Andy Warhol, «Don’t pay any attention to what they write about you. Just measure it in inches», riportata sulla quarta di copertina della sua monografia “Giant” Size (Phaidon 2006), un librone più grande di un A3⁶⁸.



L'ultima Biennale veneziana, la cinquantatreesima, *Making Worlds*, è una presa di posizione teorica contro questo rischio, condotta dal curatore Daniel Birnbaum in complicità con il gruppo editoriale Marsilio⁶⁹. Partecipazioni nazionali ed eventi collaterali sono riportati nel secondo tomo. Nel primo, invece, trova posto la mostra del curatore. Qui risalta la differenza tra le schede delle opere e un inserto con i contributi teorico-filosofici di Birnbaum, Jochen Volz, Molly Nesbit, Sarat Maharaj, Édouard Glissant, inframmezzati da scritti di Yoko Ono, Philippe Parreno, Lygia Pape, Renata Lucas. Questa sezione, “temeraria” per lo stile, la cernita degli argomenti, l'impaginazione austera, su carta ruvida grigio chiara, occupa tutta la seconda metà del volume; separati dalla presentazione del presidente, Paolo Baratta, e dal testo introduttivo di Birnbaum, i saggi si rivolgono a un interlocutore d'élite, con la matita in mano, che abbia tempo e voglia di concentrarsi. È la sfera immersiva del visitatore. Sfortunatamente, lo Stockholm Design Lab (SDL), responsabile del progetto grafico, non ha saputo coniugare la preconizzazione di una nuova identità del catalogo con una rilegatura solida. L'oggetto, che pure sembra adatto a un tavolo da studio più che alla vetrina di una biblioteca, ricco di dettagli artigianali, si sfalda alla prima apertura⁷⁰. Per altro verso, il progetto di Birnbaum rende



Copertina del Catalogo della 53. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, Marsilio, Venezia 2009.

esplicita la divaricazione tra il catalogo e la guida breve. Lettore e visitatore sono ora ruoli distinti, non più sovrapponibili. In mancanza di inchieste mirate alla conoscenza del pubblico del Salone, si sfrutta al massimo la divergenza tra gli specialisti del settore e i visitatori da “max market”, ai quali si offre autonomia nel percorso, in un linguaggio elementare, privo di pretese. Il catalogo diventa un libro di filosofia, la guida un opuscolo informativo, spersonalizzato, agli antipodi rispetto alle strategie enunciazionali “in soggettiva” dell'esperimento di Celant (1997). Ma la guida passa, dalle trenta pagine di sette anni fa, alle cento di oggi⁷¹.

Allo stato attuale, il piano di offerta dell'editoria Biennale è carente.

Due prodotti così impostati sono insufficienti, anche se il catalogo trova specificazione nelle monografie dei padiglioni e degli eventi collaterali, in crescita esponenziale. La difficoltà di individuare altre tipologie per nuove nicchie di mercato deriva dal fatto che le generalità dei frequentatori della mostra ci sfuggono. Mancano monitoraggi che forniscano un identikit del visitatore o strategie di marketing che agiscano non solo per la semplice diffusione, ma *a priori*, per la costruzione di pubblici e l'estensione del progetto culturale in senso orizzontale. Non è un paradosso se cresce il numero dei visitatori, ma è in calo l'acquisto del catalogo. Qual è il rapporto tra pubblico dell'arte e pubblico comune?⁷². Sono passanti, turisti, alla maniera del personaggio interpretato da Alberto Sordi e sua moglie nella divertente sequenza di *Dove vai in vacanza?* (1978). La pessima formazione della scuola italiana, dove l'arte contemporanea non è compresa nei programmi, dà tutto il diritto di andare a visitare la Biennale impreparati, da semplici curiosi. Ma quel pubblico, quando si avvicina al mondo dell'arte, viene respinto:

Gli 8.550.000 visitatori non sanno per la maggior parte niente, non capiscono niente, non amano la pittura, non distinguono tra Grünewald e Caravaggio, non provano nessuna gioia, si annoiano mortalmente. Perché i milioni di visitatori non restano a casa giocando a scopone o a tresette, e non dormono nei loro letti?

Non c'è niente da fare. Oggi, se c'è un evento, tutti abbandonano la casa, la moglie, i figli, la parentela, attraversano l'Oceano Atlantico, per poi poter dire: "l'è c'ero anch'io"⁷³.

Pietro Citati disprezza queste categorie di visitatori, ma ha ragione a dire che per molti la Biennale è solo un evento. Il presidente in carica punta sulla didattica delle arti, con mediatori che descrivano i contenuti della mostra anche a chi, generalmente, non è interessato. Non basta. Bisognerebbe riservare più spazio alle rubriche d'arte contemporanea in tv, come si fa con la Biennale cinema, ad esempio. E rendere stabile quella che in passato rappresentava solo un'occasione, cioè la prassi di far commentare le opere o le tematiche della Mostra a figure esterne o alla frontiera con le discipline artistiche: scrittori, musicisti, scienziati, storici. Infine, andrebbe presa sul serio l'idea di commissionare ricerche etnografiche sul pubblico della Biennale. In un'epoca di concorrenza turbinosa – esistono oggi centododici Biennali internazionali – uno spaccato dei gusti e dei comportamenti dei visitatori aiuterebbe ad approntare efficacemente catalogo e guida, ma anche a intravedere generi più accattivanti.

Il gigantismo del catalogo, ridotto con Birnbaum sia nel formato che nel numero delle pagine, dipende certo dalle manie di



grandezza del curatore, ma è anche dovuto al difficile rapporto con le immagini. Per restituire un video, servono spesso fino a dieci illustrazioni. E anche la fotografia o la pittura richiedono angolazioni diverse. Si pone il problema di come rappresentare adeguatamente un'opera e il suo artista. Il catalogo andrebbe riconfigurato attraverso vie di implementazione multimediale⁷⁴. Non significa sostituire la carta, ma integrare informazioni che il volume, per sua natura, non fornisce: filmati, immagini, spezzoni, saggi critici, scritti sulle motivazioni dei premi. Si potrebbe pensare, più che al dvd o all'e-book, a un sito dedicato, utile a trasformare il catalogo in un testo aperto, accessibile e riattivabile dall'utente. Così, da una parte permarrebbe il cartaceo, ad assicurare una conservazione duratura; dall'altra, con i collegamenti appropriati e un forum di discussione, si delineerebbe un work in progress. L'ASAC, che per ogni edizione continua a raccogliere aggiornamenti di ogni tipo, potrebbe gestire il servizio, prolungando la vita delle opere e restituendo spirito di iniziativa alla figura del lettore, mediante un nuovo attante complesso, il visitatore/navigatore.

1 La ricerca riprende e sviluppa i temi discussi nella tavola rotonda omonima, da me coordinata in occasione della giornata di studi *Starting from Venice*, Venezia, Facoltà di Design & Arti, Iuav, 5 ottobre 2009. Erano presenti:

Emanuela Bassetti (Marsilio Editori), Giovanni Bianchi (Università Ca' Foscari di Venezia), Francesca Castellani (Iuav), Alessandro Dal Lago (Università di Genova), Serena Giordano (Università di Genova), Laura Leuzzi (Università di Roma La Sapienza), Mauro Perosin (Iuav), Laura Tonicello (Iuav).

2 «L'ordine è, a un tempo, ciò che si dà nelle cose in quanto loro legge interna, il reticolo segreto attraverso cui queste, in qualche modo, si guardano a vicenda, e ciò che non esiste se non attraverso la griglia d'uno sguardo, d'una attenzione, d'un linguaggio». M. FOUCAULT [1966], *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1970, p. 10.

3 Per una ricognizione complessiva sulla Biennale Arte di Venezia, benché ferma al suo centenario, e cioè al 1995, cfr. E. DI MARTINO, *La Biennale di Venezia: 1895-1995, cento anni di arte e cultura*, Mondadori, Milano 1995. Vedi anche AA.VV., *La Biennale di Venezia: le esposizioni internazionali d'arte, 1895-1995*, Electa, Milano 1996; A. DONAGGIO, *Biennale di Venezia. Un secolo di storia*, Giunti, Firenze 1995. Il clima in cui la mostra nasce e si sviluppa è ben illustrato da G. PEROCCO, *Le origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)*, Canova, Treviso 1972.

4 V. STOICHITA [1993], *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 1998, p.111.

5 Il testo di Borghini è riportato in K. FREY, *Der literarische Nachlass G. Vasaris*, George Müller, Monaco 1930, vol. II, pp. 255-299. Cfr. V. STOICHITA [1993], *L'invenzione del quadro...*, 1998, p. 108. Pietra miliare degli studi sulla museologia, a rapporto coi cataloghi antichi, è D. MURRAY, *Museums: Their History and Their Use*, 3 vols., James MacLehose Publication, Glasgow 1904. Sul mecenatismo e sul rapporto fra collezioni private e musei pubblici cfr. F. HASKELL [1963], *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiane nell'età barocca*, Allemandi, Torino 2000.

6 A. LUGLI [1983], *Naturalia et mirabilia: il collezionismo enciclopedico nelle "Wunderkammern" d'Europa*, Mazzotta, Milano 1990.

7 A. LUGLI [1983], *Naturalia et mirabilia...*, 1990, p. 30.

8 A. AGARD, *Discours et Roole des médailles et d'autrez antiquitez*, Paris 1611.

9 Sulla disposizione mereologica degli elementi in un insieme cfr. J.-F. BORDRON, "L'iconicité", in A. Hénault & A. Beyaert, a cura di, *Ateliers de sémiotique visuelle*, PUF, Paris 2004, pp. 121-150. Cfr. anche U. ECO, *Retorica della lista*, Bompiani, Milano 2009.

10 A. FURETIÈRE, *Dictionnaire Universel, contenant généralement tous les mots François*



tant vieux que moderns, & les Termes des toutes les Sciences et des Arts, Arnout & Reinier Leers, L'Aja-Rotterdam 1690.

11 Cfr. B. J. BASIGER, *The Kunst- und Wunderkammern. A Catalogue Raisonné of Collecting in Germany, France and England, 1565-1750*, Tesi di laurea, Pittsburgh 1970, Michigan, Ann Arbor 1979, vol. I, pp. 740-784.

12 Cfr. W. BENJAMIN [1937], *Eduard Fuchs. Il collezionista e lo storico*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Einaudi, Torino 1966, ed. 1986, pp. 79-123. Cfr. A. LUGLI, *Arte e meraviglia III*, testo inedito di una conferenza tenuta a Roma nell'ambito di un ciclo di incontri a cura di F. Menna, presso l'Associazione culturale Lavatoio Contumaciale il 23 gennaio 1987. Poi in A. LUGLI, *Wunderkammer*, Allemandi, Torino 1997, pp. 112-115.

13 V. STOICHITA [1993], *L'invenzione del quadro...*, 1998, p. 115.

14 *Ibid.*, p. 117.

15 Cfr. K. Frey, *Der Literarische Nachlaß Giorgio Vasaris*, 2 vols, Munich 1923-1930.

16 Krzysztof Pomian dà questa definizione dell'oggetto museale. Cfr. K. POMIAN [1987], *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII*, Il Saggiatore, Milano 1989. L'isotopia è l'effetto di continuità e di coerenza garantito, in un insieme significante, dalla ricorrenza di un elemento semantico, che è una sorta di filo rosso rintracciabile nell'immanenza della significazione. Cfr. T. MIGLIORE, "Lessico dei concetti", in T. Migliore, a cura di, *L'Archivio del Senso. Quaderno della 52. Edizione Internazionale Biennale Arte di Venezia*, Etal., Milano 2009b. Cfr. anche P. FABBRI, *La svolta semiotica*, Laterza, Bari-Roma 1998.

17 A. LUGLI, *Wunderkammer...*, 1997, pp. 114-115.

18 W. BENJAMIN [1927-1940], *Parigi. La capitale del XIX secolo*, in *Angelus novus*, trad. it. Einaudi, Torino, ed. 1981, p. 148.

19 È un intreccio attestato, anche in epoca barocca, dalla diffusione dei grossi Thesauri, compilazioni storiche che, con rigore scientifico, raccolgono, in immensi volumi in folio, una sovrabbondanza di notizie su collezioni di naturalia e artificialia. Cfr. J. VON SCHLOSSER [1908], *Raccolte d'arte e di meraviglie del tardo Rinascimento*, Sansoni, Firenze 1974, pp. 91-92.

20 PH. HAMON [1989], *Esposizioni: letteratura e architettura nel XIX secolo*, CLUEB, Bologna 1995.

21 *Ibid.*, p. 9. Si ricorderà in proposito il fortunato catalogo della mostra

This is Tomorrow, allestita alla Whitechapel Art Gallery di Londra nel 1956. Qui la suddivisione dei capitoli rispecchia le aree espositive e l'indice riproduce, in pianta, la vista della galleria, mappata con dei numeri stencil. A detta del curatore, Lawrence Alloway, «architetti e artisti insieme si sono occupati della manipolazione degli spazi e del controllo del volume. Ogni spazio è una complessa organizzazione visiva e ha un suo messaggio; ogni spazio è legato agli altri spazi in sequenza». L. ALLOWAY in AA.VV., *This is Tomorrow*, a cura di L. Alloway, R. Banham, D. Lewis, catalogo della mostra, August 8-September 9, Whitechapel Gallery, Londra, 1956.

22 J. VON SCHLOSSER, *Raccolte d'arte e di meraviglie...*, 1974, p. 27.

23 Cfr. *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, W. DUCKETT, a cura di, Didot, Paris, 1832-1851, in PH. HAMON, *Esposizioni: letteratura e architettura nel XIX secolo...*, 1995, pp. 131-132.

24 PH. HAMON [1989], *Esposizioni: letteratura e architettura nel XIX secolo*, CLUEB, Collana Lexis, Bologna 1995, p. 131.

25 *Ibid.*, p. 37.

26 Constantin Meunier, John Lavery, Fritz Thaulow a Filippo Grimani, 7 aprile 1899. In AA.VV., *Catalogo della III Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, 22 aprile - 31 ottobre*, Carlo Ferrari, Venezia 1899, p. 12.

27 «Si presentarono a giudizio 595 artisti, con 860 opere, delle quali 645 pitture, 109 sculture, 106 incisioni e disegni). Furono ammessi 148 artisti, con 212 opere, delle quali 118 pitture, 52 sculture e 42 fra disegni e cornici d'acqueforti. La percentuale delle opere ammesse è di poco più del 24%». In AA.VV., *Catalogo della VII Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, 22 aprile - 31 ottobre*, Carlo Ferrari, Venezia 1907, p. 21.

28 Cfr. R. BAZZONI, *60 anni della Biennale di Venezia*, Edizioni Cesare Lombroso, Venezia 1962, p. 57. Su questi temi cfr. anche N. BARBANTINI, *Biennali*, Il Tridente, Venezia 1945 e S. SALVAGNINI, *Il sistema delle arti in Italia 1919-1942*, Minerva, Bologna 2000.

29 A. STELLA, *Cronistoria della Esposizione Internazionale d'Arte della Città di Venezia 1895-1912*, Fabris, Venezia 1912. Cfr. L. ALLOWAY, *The Venice Biennale 1895-1968; From Salon to Goldfish Bowl*, New York Graphic Society, Greenwich - Connecticut 1968. La formazione degli artisti è un tema che, dopo l'abiura

delle avanguardie, tornerà a imporsi solo negli anni settanta. Vedi più avanti, § 3, “Correggere il tiro. Kassel e le prime mostre a tema della Biennale”. Per una riattualizzazione del problema cfr. N. GOODMAN, *Arte in teoria, Arte in azione*, a cura di P. Fabbri, Et-al, Milano 2010.

30 G. GENETTE [1987], *Soglie*, Einaudi, Torino 1989, p. 3.

31 Connotata rispetto alla mostra in sé o ai temi che tratta, la copertina merita un capitolo a parte nella monografia che si intende dedicare al catalogo.

32 Esce come supplemento della rivista “Le tre Venezie”. La stampa reagisce positivamente. «Il Dadaismo e il Futurismo celebrano l'indipendenza artistica e impegnano al concetto di cura critica; nasce e si sedimenta il carattere dell'animatore culturale, generalmente un artista che conosce i meccanismi della comunicazione e realizza avvenimenti che suscitano spesso clamore. Marinetti per il Futurismo, Duchamp e Tzara per il Dadaismo». Cfr. G. GALASSI, *Futuristi alla XV Biennale di Venezia*, Corriere Padano, 9 giugno 1926. Cfr. T. MIGLIORE, *Macchina di visione. Futuristi in Biennale*, in T. Migliore e B. Buscaroli, a cura di, *Macchina di visione. Futuristi in Biennale*, catalogo della Mostra Biennale-ASAC a Ca' Giustinian, Venezia, 7 giugno - 22 novembre 2009, Marsilio, Venezia 2009, pp. 25-141.

33 Pietro Orsi, Antonio Maraini e Romolo Bazzoni in AA.VV., *Catalogo della XVII Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia*, maggio-ottobre, Carlo Ferrari, Venezia 1930, p. 6.

34 Sulla gestione di Maraini cfr. G. TOMASELLA, *Biennali di Guerra. Arte e Propaganda negli Anni del Conflitto (1939-1944)*, Il Poligrafo, Padova 2001; M. De Sabbata, *Tra diplomazia e arte: le biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum Edizioni, Udine 2006.

35 L'Istituto nasce, come ricorda lo stesso Varagnolo, dalla ricerca infruttuosa di un dato informativo del passato. A ogni chiusura di edizione, Fradeletto aveva l'abitudine di presentare le sue dimissioni, che poi regolarmente ritirava su invito del sindaco Grimani. L'ufficio di segreteria si riteneva in diritto di ritirarsi anch'esso, cessando i lavori e poi riprendendo, ma da capo. Svolgere attività di conservazione, con queste premesse, era quasi impossibile. Quando Maraini assunse l'incarico, notò lo stato di primitività in cui versava l'ufficio organizzativo e ne decise il trasferimento, fuori da Ca' Farsetti, a Palazzo Ducale. Cfr. D. VARAGNOLO, *L'Archivio Storico d'arte contemporanea*, in AA.VV., *Catalogo della*

XVIII Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, maggio – ottobre, Carlo Ferrari, Venezia 1932, pp. 55-72.

36 *Ibid.*, pp. 55-57.

37 R. PALLUCCHINI, introduzione in AA.VV., *Catalogo della XXIV Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia*, maggio – settembre, Edizioni Serenissima, Venezia 1948, XIV.

38 R. PALLUCCHINI, Venezia, 26 marzo 1948, ai commissari. ASAC, velina dattiloscritta su quattro facciate, priva di firma. ASAC, AV 7, Lettere ai commissari. Cfr. M.C. BANDERA, *Le prime Biennali del dopoguerra. Il carteggio Longhi-Pallucchini (1948-1956)*, Charta, Milano 1999, p. 77.

39 G. PONTI e R. PALLUCCHINI in AA.VV., *Catalogo della XXIV Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia*, giugno – ottobre, Alfieri, Venezia 1950, p. 10.

40 Cfr. G. BIANCHI, *Riviste a Venezia negli anni cinquanta: “La Biennale” ed “Evento”* e G. DAL CANTON, *Riviste d'arte a Venezia negli anni sessanta: “La Biennale di venezia” e “La vernice”*, in G. C. Sciolla, a cura di, *Riviste d'arte fra Ottocento ed età contemporanea: forme, modelli e funzioni*, Atti del Convegno, Torino 3-5 ottobre 2002, Skira, Milano 2003, pp. 251-270 e pp. 271-281.

41 Per Pierre Rosenberg il fatto che il catalogo sia prodotto e pubblicato prima dell'arrivo delle opere – aspetto che contraddistingue il catalogo come genere «à part entière» - trasforma automaticamente l'esposizione in un banco di prova e di controllo delle ipotesi. Cfr. P. ROSENBERG, *L'apport des expositions et de leurs catalogues à l'histoire de l'art*, in “Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne”, 1989, 29, pp. 49-56.

42 Cfr. F. BERNABEI, *Lévi-Strauss e la critica delle arti figurative*, La Biennale di Venezia, 1969, nn. 64-65.

43 Una mossa opportuna. In quel periodo la stampa italiana ed estera stava intentando un “processo alla Biennale”, a causa di uno nuovo Statuto atteso dal 1945, in sostituzione di quello del 1938, e invece mai discusso in Parlamento. Si reclamava inoltre una rassegna selettiva che tenesse conto dei filoni artistici rappresentativi della contemporaneità. «Il proposito dovrebbe essere vagliare i contenuti dell'arte separandoli da ciò che è soltanto avventura personale». Cfr. M. BERNARDI, *Processo alla Biennale*, Corriere d'informazione, Milano, 19-20 novembre 1957.



44 R. PALLUCCHINI, in AA.VV., *Catalogo della XXIX Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia*, 14 giugno - 19 ottobre, Stamperia di Venezia, Venezia 1958, p. 12.

45 G.A. DALL'ACQUA, introduzione in AA.VV., *Catalogo della XXX Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia*, 18 giugno - 16 ottobre, Stamperia di Venezia, Venezia 1960, LXXI. 'documenta', l'esposizione d'arte quinquennale che si tiene a Kassel, in Germania, e che ha il suo fulcro espositivo nel Museum Friedericianum, è stata inaugurata da Arnold Bode nel 1955. Diventa istituzionale nel 1959, in occasione della seconda edizione, citata nel passo di Dall'Acqua. Per d2, Bode e Werner Haftmann, storico dell'arte e mente delle prime tre 'documenta', invitano a riflettere sul tema *Art after 1945*. La data non allude solo alla cesura politica, ma è uno spunto per approfondire l'indagine sul linguaggio dell'astrazione. Cfr. A. CESTELLI GUIDI, *La Documenta di Kassel. Percorsi dell'arte contemporanea*, Costa & Nolan, Milano 1997.

46 R. PALLUCCHINI, in AA.VV., *Catalogo della XXXI Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia*, 16 giugno - 7 ottobre, Stamperia di Venezia, Venezia 1962, p. 2. Pallucchini era stato nominato presidente della commissione per l'edizione del 1962. Cfr. anche R. PALLUCCHINI, *Significato e valore della Biennale nella vita artistica veneziana e italiana, in Venezia nell'Unità d'Italia*, Sansoni, Firenze 1962, pp. 157-188.

47 Cfr. L. TONICELLO, *La Biennale di Venezia 1962-2001. Quarant'anni di grafica per le arti*, Tesi di laurea, Iuav, Venezia 2008.

48 W. HAFTMANN, introduzione a, in A. Bode, a cura di, *documenta I. Kunst des XX. Jahrhunderts, Exhibition Catalogue*, Kassel, Museum Fridericianum, 1955, Prestel Verlag, Munich 1955.

49 G.A. DELL'ACQUA, introduzione in AA.VV., *Catalogo della XXXIV Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia*, 22 giugno - 20 ottobre, Fantoni, Venezia 1968, XXIII-XXIV.

50 U. APOLLONIO, in AA.VV., *Catalogo della XXXV Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia*, 24 giugno - 25 ottobre, Stamperia di Venezia, Venezia 1970, XV.

51 *Ibid.*, XVI.

52 M. PENELOPE, in AA.VV., *Catalogo della XXXVII Esposizione Internazionale*

d'Arte - La Biennale di Venezia, 1 giugno - 1 ottobre, Alfieri, Venezia 1972, XVII. Il nuovo Statuto sarà approvato in Parlamento il 26 luglio 1973. Cfr. anche W. DORIGO, *La contestazione delle manifestazioni artistiche e il problema della trasformazione della Biennale*, "Questitalia", 125-126, agosto-settembre 1968, pp. 69-101.

53 C. RIPA DI MEANA, in AA.VV., *Catalogo della XXXVII Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia*, 14 luglio - 10 ottobre, Alfieri, Venezia 1976, p. 9. Cfr. S. Giannattasio, *Si delinea il volto della Biennale*, "L'Avanti", 28 luglio 1976.

54 Anche il Solomon Guggenheim di New York si cimenta in un'attività di "parcellizzazione" del catalogo e di distribuzione delle tematiche e delle competenze. La mostra Guggenheim International Exhibition (1971), a cura di Thomas Messer, Diane Waldman e Edward Fry, è supportata da una serie di fascicoli sciolti, gestiti dagli artisti e raccolti in una scatola di cartone rivestita con una carta specchiante.

55 Cfr. C. RIPA DI MEANA, in AA.VV., *Catalogo della XXXVII Esposizione Internazionale d'Arte...*, 1976, p. 9.

56 Sulla differenza tra tipologia discorsiva, motivo, tema e genere cfr. T. MIGLIORE, *Lessico dei concetti*, op. cit., voci "genere", "motivo".

57 R. GREENBERG, B. FERGUSON, S. NAIRNE, a cura di, *Thinking About Exhibitions*, Routledge, New York 1996, pp. 1-2.

58 S. DALLA PALMA, in AA.VV., *Catalogo della XL Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia*, 13 giugno - 12 settembre, Electa, Milano 1982, p. 12.

59 Cfr. R. FUCHS, a cura di, 'documenta 7', catalogue (2 voll.), Kassel, vol. 1, XV, D.+V. Paul Dierichs GmbH & co., 1982 Kassel. Benjamin Buchloh ha pubblicato un articolo lucidissimo a riguardo. «È l'assenza di prospettiva, metodologica o storica, per non dire critica e politica, a conferire alla mostra l'impressione di fondo di un'obsolescenza pomposa e pretenziosa [...]. Si fa passare per liberalismo quella che è un'egemonia dell'esoterico, restaurata dalla cultura elitaria moderna» (p. 104). B. BUCHLOH, *Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas*, October, 22, Autumn, The MIT Press, Cambridge 1982, pp. 104-126.

60 J. CLAIR, in AA.VV., *Catalogo della XL Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia*, 13 giugno - 12 settembre, Electa, Milano 1982, p. 46.

61 Vedi il saggio introduttivo di A. Lugli, curatrice della mostra, in



Wunderkammer, *La Biennale di Venezia*, Electa, Milano 1986, pp. 9-28.

62 Cfr. Enciclopedia Treccani, *Esposizioni d'arte, ad vocem* a cura di A. Vettese, aggiornamento, 2000, p. 609. È una percezione che ha anche Francis Haskell, a proposito delle monografiche dei grandi maestri del passato. «Ciò che, per definizione, è “temporaneo” ottiene una parvenza di stabilità attraverso superbi ma ingannevoli cataloghi. Ingannevoli perché, dovendo necessariamente limitarsi ai prestiti del caso e non potendo rendere conto di tutte le rilevanti informazioni che emergono dalla mostra stessa, come anche dai contributi che nascono dalle conferenze connesse all'evento, questi cataloghi forniscono solo una visione incompleta e sbilanciata dei soggetti paventati nei loro titoli. Perciò devono forse scoraggiare al contempo il mercato editoriale, per via di promesse che pure erano in grado di mantenere». Cfr. F. HASKELL, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven & London, Yale University Press 2000, p. 2. Traduzioni nostre.

63 Cfr. C. DAVID & J.-F. CHEVREIR, a cura di, *Das Buch. Politics/Poetics*, Hatje Cantz, Verlag 1997b. Cfr. anche R. STORR, *Kassel Rock - interview with curator Catherine David*, ArtForum, May, 1997.

64 «Tra due artisti successivi X e Y, si attribuisce meccanicamente a X un'azione su Y, mentre, osservando attentamente, ci si accorge che è sempre il secondo elemento il vero motore dell'azione, che sceglie e attrae verso di sé il proprio precursore». Cfr. M. BAXANDALL [1985], *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino 2000, p. 114. Sull'argomento cfr. anche G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, Minuit, Paris 2000.

65 «Germano Celant a/z Futuro/presente/passato è un'esposizione che attraversa l'arte come fosse una galassia infinita e inafferrabile. Il libro cerca di riproporne una mappa cartacea che non aspira a definire, ma ad offrire alcuni punti di riferimento. Essi evidenziano alcune problematiche del nostro vissuto, indicando soggetti o elementi di illuminazione visuale e mentale. Al fine di costruire una mappa aperta, le definizioni si dispongono sulla pagina come punti-luce su uno stesso piano, così da permettere al lettore un viaggio libero nell'universo dell'arte» (XII). Cfr. G. CELANT, in *BV 97*, Catalogo della XLVII Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, 15 giugno - 9 novembre, a cura di G. Celant, Electa, Milano 1997.

66 Esce negli stessi giorni della *short guide* di Catherine David per 'documenta X', ma risente di un'appropriazione e di una personalizzazione distintivi. Pubblicata a qualche settimana dalla vernice della mostra, la guida di Celant contiene: le mappe, l'ubicazione degli artisti dalla A alla Z, un *close-up* sulla rassegna stampa del “giorno dopo”, i fotoreportage degli inviati de “Il Giornale dell'Arte”, un *dossier* sui premi, “Dove, come, quando e quanto. Chi comanda a Venezia”, e due curiosi articoli di Celant, in cui si intrecciano il punto di vista dello spettatore e quello del curatore, cioè “Una Biennale a cannocchiale rovesciato” e “L'ho fatta astronomica e titanica”.

67 Szeemann introduce la 48. Biennale con una sorta di manifesto, che indica cosa è d'APERTutto attraverso un elenco di termini, connessi o incrociabili, tra cui annovera, provocatoriamente, la «libertà dall'obbligo di prefazione» (XXI). Cfr. A. SZEEMANN, *D'APERTutto*, Catalogo della 48. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, 13 giugno - 7 novembre, a cura di H. Szeemann, Marsilio, Venezia 1999.

68 Un atteggiamento altrettanto sferzante e ironico verso la mole di cataloghi si ritrova nel progetto artistico di Wiener Gruppe per la Biennale di Venezia del 1997. All'interno del Padiglione austriaco, sotto l'egida del curatore Peter Weibel, il gruppo espone una pila di copie omaggio di un consistente catalogo che ne ricostruisce l'attività. Così il collettivo mutua le leggi del sistema dell'arte, presentandone i modi di fare, e le piega alle proprie necessità.

69 Nell'ideale di Birnbaum gli artisti invitati “fanno mondi”, concedono all'occhio modelli per pensare. Iniziano sempre da mondi già esistenti; a livello astratto, ne esemplificano alcune proprietà e rivelano sfaccettature inedite. «Il fare è un rifare” – scrive Nelson Goodman in *Ways of Worldmaking* – un libro ricco di osservazioni d'attualità che è stato fonte di ispirazione nella preparazione di questo progetto [...]. Il fare ruota intorno all'idea di costruire qualcosa che sia possibile condividere». Cfr. D. BIRNBAUM, *Fare mondi*. Catalogo della 49. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, 04 giugno - 22 novembre, a cura di D. Birnbaum e J. Volz, Marsilio, Venezia 2009, V.

70 Pierre Rosenberg sostiene che «un buon catalogo è tale quando lo si cita e utilizza anche dopo che l'esposizione ha chiuso i battenti». Cfr. P. ROSENBERG, “*L'apport des expositions et de leurs catalogues à l'histoire de l'art*”, op. cit., p. 53. È



dunque un oggetto “recalcitrante” anche per i grafici, perché si oppone a sperimentazioni che non ne colgano l'identità narrativa. Nel 2009, a questo scopo, Irene Bacchi e Daniela Venturini, insieme ai designer inglesi ÅBÅKE, hanno realizzato il laboratorio Iuav Cataloghi. Tutto il materiale informativo gratuito dei vari padiglioni è stato fotocopiato e impaginato in A3 per creare una versione alternativa al catalogo ufficiale, mirata a una raccolta di artisti, ma anche di grafiche. La deviazione, compiuta a partire dallo stato attuale dell’“originale”, permette una sua maggiore intelligibilità.

71 I numeri parlano. Tra mostra e librerie vengono vendute oggi circa 25.000 copie del catalogo, al prezzo di 50 euro la coppia, 30 euro il singolo tomo, di cui 1/3 in italiano, 2/3 in inglese, dai 10.000 ai 15.000 in mostra, 10.000 in libreria. La guida, che costa 5-10 euro, quasi un *souvenir* della visita, vende invece 50.000 copie. Sono cifre rese note da Emanuela Bassetti, direttore editoriale della Marsilio.

72 In proposito cfr. I. MONONI, *L'orientamento del gusto attraverso le Biennali*, La Rete, Milano 1958; AA.VV., *Venezia e la Biennale. I percorsi del gusto*. Catalogo della mostra di Palazzo Ducale e Museo di Ca' Pesaro, Fabbri Editori, Milano 1995.

73 P. CITATI *La Biennale di Venezia*, La Repubblica, 5 giugno 2009. Ringrazio Serena Giordano per avermi segnalato questo articolo nella giornata di *Starting from Venice*.

74 Cfr. A. VETTESE, *Artisti si diventa*, Carocci, Roma 1996.

*Le immagini di questo contributo sono pubblicate con la concessione dell'ASAC, Archivio Storico delle Arti contemporanee della Biennale di Venezia. Si ringrazia la direzione e il personale per la collaborazione.





LA MALATTIA DELL'ARTE, OVVERO AL DI LÀ DELLA BODY ART

di Francesco Paolo Campione

Ogni opera d'arte esibisce i sintomi di una qualche affezione... Sintomi fisici, giacché non diversamente dal resto dei viventi esse seguono il decadimento della materia di cui sono composte, e talora questo disfacimento resiste ai tentativi di porvi rimedio, fosse pure la più innovativa tecnica di restauro; e anche segni immateriali, poiché nella loro forma è racchiusa la sostanza psichica e spirituale di chi le ha concepite. Si direbbe che nemmeno la più “apollinea” fra le creazioni artistiche, nemmeno la più “impersonale” sia del tutto immune dai segni caratteristici dell'artefice, da ciò che in minore o maggiore misura vi ha trasferito il suo “fare”. L'aveva intuito, sebbene con una presa di posizione paradossale, Gilles Deleuze in quella specie di testamento intellettuale che è *Critique et Clinique*¹

a proposito della letteratura (il discorso potrebbe evidentemente estendersi all'ambito del visivo) la quale, per riacquistare una qualche efficacia rappresentativa o ampliare gli orizzonti a mondi possibili, dovrebbe essere in grado di condurre la lingua al delirio². Di più ancora in *Présentation de Sacher Masoch*³ in cui la tesi di fondo è che l'artefice (in questo caso lo scrittore austriaco “inventore” della eponima devianza) sia in realtà un grande sintomatologo, e che i sintomi che esibisce l'opera debbano essere intesi come «segni [che] rimandano a modi di vita, a possibilità di esistenza, [...] sintomi di una vita rigogliosa o sfinita»⁴. L'oggetto artistico, dunque, “soffre” come un organismo; di più: soffre dei medesimi sintomi di chi l'ha reso visibile. *A fortiori* se il *medium* rappresentativo è incarnato dall'artista stesso.



Quando, nel 1974, Lea Vergine pubblicava *Il corpo come linguaggio*⁵ la *body art* contava – almeno ufficialmente – pochi anni di vita. Almeno ufficialmente, poiché – come notava l'autrice stessa – le sue radici erano antiche⁶. Senza risalire a epoche antecedenti, o sconfinare nei territori dell'etnologia o della storia delle religioni, già nell'ambito dell'Espressionismo, del Dadaismo, del Surrealismo, il corpo era stato assunto a strumento espressivo capace di veicolare tutta una serie di stati psichici ed emozionali, non di rado patologici. Solo tuttavia con la liberazione dei costumi e, soprattutto, con il discredito in cui – nei vari livelli sociale, culturale, economico – era precipitata la nozione tradizionale di arte, la *body art* ha potuto affermarsi come frontiera estrema dell'arte, prima dell'inevitabile baratro. Si aggiunga a ciò il fatto che mezzo secolo di psicanalisi, come scopercchiando un vaso di Pandora, aveva liberato forze fin allora arcane, furie che adesso bisognava ostentare perché l'artista stesso non ne fosse la prima vittima. Perciò non è senza significato il fatto che Lea Vergine s'interrogò «se di “arte” si possa ancora parlare»⁷ a proposito della *body art*, un'arte nata nel solco stesso dell'ideologia borghese e che alla borghesia apertamente s'opponesse come antagonista.

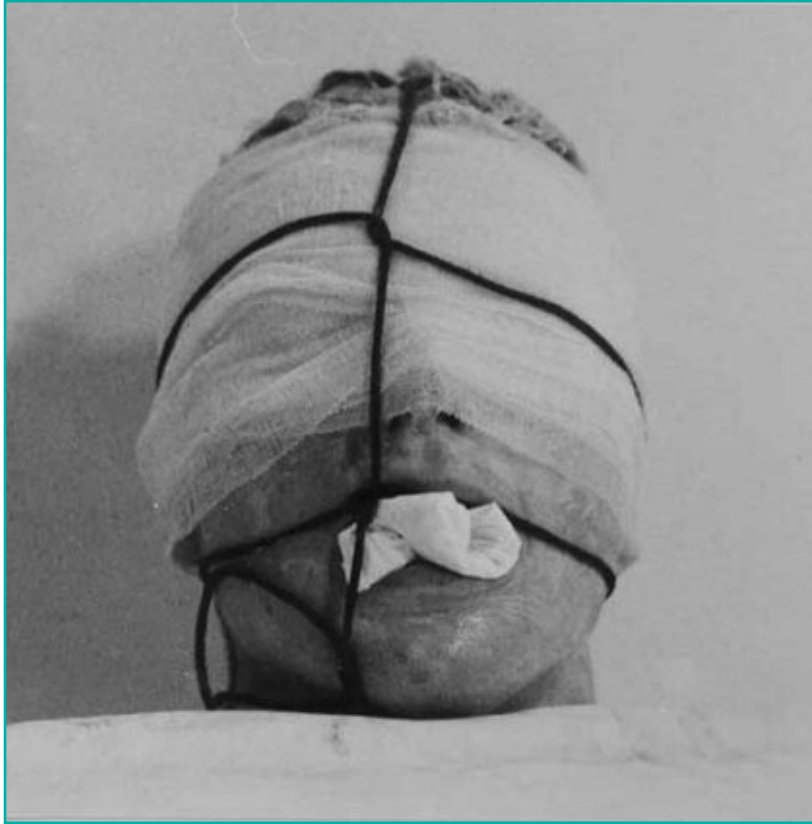
Di fatto la *performance*, che della *body* è l'epifania, è essa stessa

transeunte, simbolo di una forma artistica il cui statuto riposa nella irripetibilità: in nessun luogo come in essa *l'hic et nunc* trova la sua più compiuta esemplificazione.

L'esibizione non si dà se non nel momento in cui essa è ormai consegnata alla morte, né i frammenti fotografici, le riproduzioni video, finanche i grafici – che pure costituiscono

il necessario supporto alla sua documentazione – possono efficacemente surrogare la sua carica espressiva. La *body art* vuole che l'oggetto artistico perisca nella materializzazione stessa del fenomeno. Essa esige che la solitudine dell'artista, la sua timidezza esasperata in un feroce esibizionismo, siano ricomposte nella propensione al *voyeurismo* di chi ne fruisce. Un “contratto” avrebbe forse affermato lo stesso Deleuze, fra opera-artista e spettatore fondato sulla propensione di quest'ultimo – antica come l'uomo





Rudolph Swcharzkogler, *Aktion III*, 1965.

– al *sadismo*. Le radici di queste considerazioni sono lontane: si potrebbe ascendere persino a Du Bos e alle *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), uno dei testi capitali attraverso i quali l'estetica s'introduce alla modernità: «Si accorre in massa per

vedere uno dei più raccapriccianti spettacoli che gli uomini possano guardare; intendo dire il supplizio di un altro uomo che subisce il rigore della legge sul patibolo e che muore a causa di orribili tormenti: [...] l'attrattiva dell'emozione, per molte persone, è più forte delle riflessioni e dei consigli dell'esperienza»⁸.

Un'opera d'arte tradizionale esiste indipendentemente dalla presenza dell'osservatore. Per definizione, anzi, un capolavoro dell'antichità, un polittico gotico, un testo esemplare del Rinascimento *devono* (o *dovrebbero*) sopravvivere al di là del tempo, al di là del contesto di cui sono espressione. E dunque, per la sua fragilità, più un'opera è antica, più alla sua conservazione è nociva la presenza del fruitore, più il suo respiro ne sgretola la composizione chimica, ne attacca la struttura fisica. Per questo, nei musei, la *prossemica* della fruizione ha scavato uno iato sempre più profondo tra oggetto e soggetto. Il tempo attuale ha rovesciato quello che Herder aveva teorizzato allo scadere del Settecento: «Una statua mi può abbracciare, può farmi inginocchiare, fare che io diventi il suo amico e compagno di gioco, essa è *presente*, è *quid*»⁹. Tramontata la tattilità, la possibilità d'esperire attraverso il senso la materia dell'oggetto artistico (toccare una statua, ovvero la superficie accidentata di un quadro), è crollata la specificità di ciascuna delle arti: le opere sono tornate nel *sancta sanctorum* del museo, destinate a una visione esclusivamente a distanza.

Un'opera di *body art*, al contrario, è condivisione. «L'uomo – scrive Lea Vergine – è ossessionato dalla necessità di agire in funzione dell'altro, ossessionato dalla necessità di mostrarsi per poter *essere*»¹⁰. Così l'esibizione mette in scena, come in un gabinetto psicanalitico, ogni sorta di pulsione inconscia cosicché l'artista mostri allo spettatore ciò che egli stesso è, ne metta a nudo – con l'atto di denudarsi materialmente – tutte le sue infermità. Nella *body* il linguaggio della critica ha abdicato alla terminologia medica. In taluni casi persino a quello della criminologia. Sadismo e masochismo, nevrosi, propensioni distruttive, paranoia, isteria, culto dell'osceno, ostentazione di funzioni biologiche fin allora relegate nell'ambito del privato, autoerotismo: tutto è passibile di rappresentazione sulla scena della *performance*, tutto ciò che possa scuotere il presunto equilibrio dello spettatore.

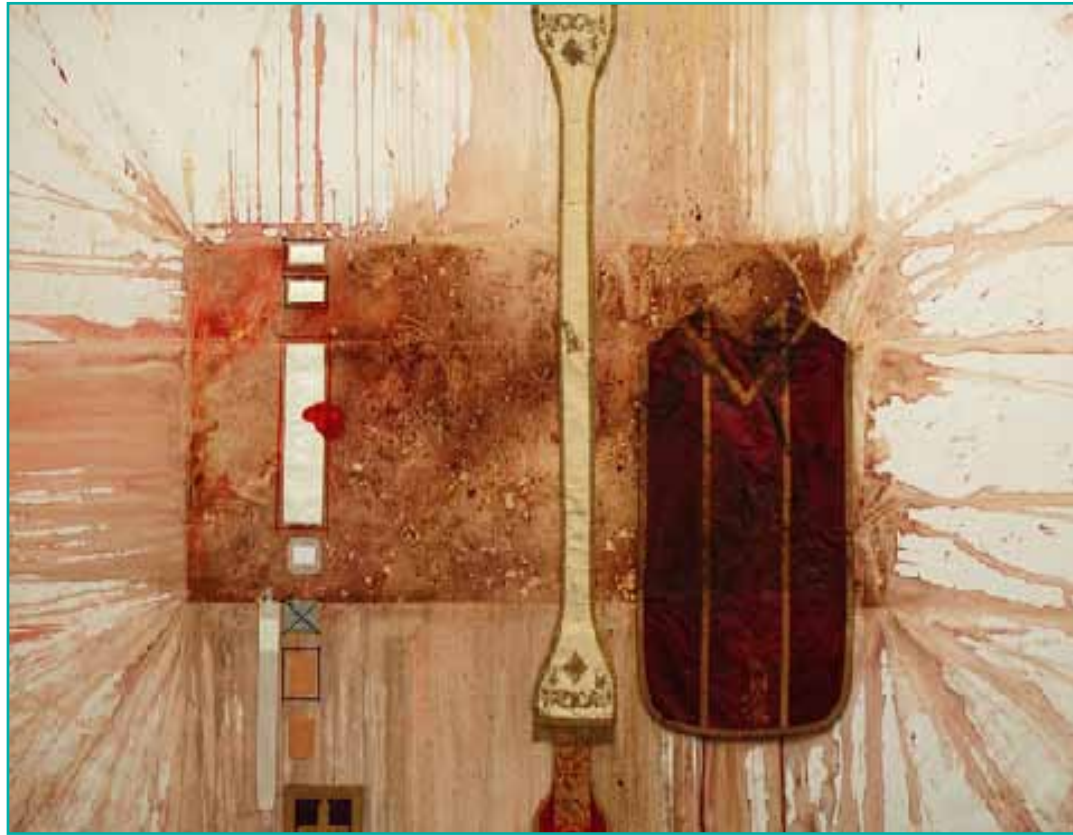
Lea Vergine allude più volte, nel breve giro delle pagine dell'introduzione, a Sade. Che la *body*, prim'ancora che nei progenitori d'inizio Novecento, avesse nel *Divino Marchese* il suo antesignano¹¹? È, ovviamente, un'esagerazione... Eppure in molte pagine dello scrittore settecentesco, che sappiamo peraltro riscoperto proprio nel seno del Surrealismo e dai surrealisti idolatrato per la sua carica eversiva¹², la costruzione del racconto è condotta come fosse la



Hermann Nitsch, *Performance 1965: 12ª azione*, dal *Teatro delle orge e dei misteri*.

descrizione di una *performance*. I libertini di Sade sono artisti del corpo e con il corpo. Nel corpo dell'altro, oltraggiato, vilipeso, spesso persino mangiato, essi figurano il proprio per darsi esistenza. Solo nella sofferenza della vittima essi possono affermare con rabbiosa determinazione la propria libertà, pur se ogni atto rappresenta un ulteriore restringimento delle catene della natura. Le brutalità ch'essi commettono su soggetti spesso descritti nelle forme più

seducenti della bellezza, tutta la gamma della degradazione attraverso cui discendono, le macchine di tortura che inventano e le composizioni erotiche che realizzano: tutto ha luogo nella manipolazione del corpo, nel rituale del sacrificio, nella convulsione orgiastica che fa rivivere gli strati primitivi dell'esperienza, ere lontanissime eppure non mai sepolte¹³.



Hermann Nitsch, *Bearbeitetes Relikt 123* (“Reliquie trattate”),
da *Aktion*, Bergenz 2007, materiali vari, 230 x 340 cm.

Così, quanto Sade aveva immaginato nei suoi romanzi rivive sulla scena della body, in Hermann Nitsch ad esempio: «Siamo sempre più attratti dalla nostra propria esperienza. – scrive l'artista nel presentare *Performance* 1965 nell'antologia di testi raccolti da Lea Vergine – Ogni opera d'arte non è altro che la mistica dell'essere. L'estetica che ci spinge fino all'orrore. L'estetica

dell'orrore»¹⁴. Nell'*Azionismo* viennese, che in quel momento rappresentava forse la più estrema epifania della *body art*, il recupero di pratiche ancestrali, la simulazione di sacrifici, la messa in scena di azioni violente nelle quali lo spettro mono-cromatico è rappresentato dal rosso, sono altrettanti moventi per un possibile sfogo catartico dello spettatore¹⁵. Quello che Aristotele aveva teorizzato oltre due millenni prima a proposito della tragedia, a proposito dei sentimenti di

terrore e dolore con i quali l'astante s'identifica nell'azione¹⁶, nel *Teatro delle orge e dei misteri* ora tornava attuale. Sbigottito al cospetto dell'azione violenta, e incapace di reagire affinché la catastrofe sia evitata, egli accetta quanto avviene sulla scena, quand'anche questo rappresenta il raccapriccio di un corpo mutilato, lo squartamento di



Otto Muehl, *Aktionsveranstaltung* (“Azione materiale”):
Degradazione di una Venere, 1963.

un animale sacrificale o il ribrezzo d’una pratica auto-aggressiva: la frenesia orgiastica, l’esaltazione galliambica del rito riportano alla luce ciò che la coscienza aveva tentato di soffocare. Rompere il meccanismo dell’auto-preservazione, su cui la teoria del Sublime a partire da Burke aveva affondato i suoi plinti¹⁷: così la *performance* violenta si propone di disarticolare il dispositivo della rimozione, di modo che la memoria di crimini di cui tutti siamo stati complici riemerge tormentosa: «Qui si canta la perversa malinconia del nulla – scrive Gianfranco Baruchello a proposito di *Perforce 1968* – ci si spartiscono le colpe della catastrofe»¹⁸. L’arte ora non può essere nulla se non pubblica autoaccusa. «Credo che niente abbia senso se non viene sacrificato, distrutto, smembrato, bruciato, trafitto, tormentato, molestato, torturato, massacrato, divorato, lacerato, tagliato, impiccato, pugnalato, distrutto o annientato. Dobbiamo batterci per distruggere l’umanità, per distruggere l’arte...»¹⁹: è una frase che parrebbe tolta di peso da *La Nouvelle Justine* o da *Le centoventi giornate di Sodoma* di Sade, romanzi entro i quali a ogni piè sospinto compaiono simili sentenze; è invece la dichiarazione di poetica di Otto Muehl a proposito di *Degradazione di una Venere*, azione del 1963 in cui – con scoperto riferimento allo scrittore francese – una donna viene gettata su un mucchio di rifiuti e il suo corpo dipinto e vilipeso con materie ignobili.



Marina Abramović, *Lips of Thomas (Star on Stomach)*, 1975.

Nell'arte del corpo, sia pure con esasperazioni che non di rado digradavano nel ridicolo, si realizzava quel meccanismo che – nell'ambito dell'antropologia criminale – un secolo prima Lombroso aveva registrato sotto la formula della “regressione atavica”²⁰. Come il criminale

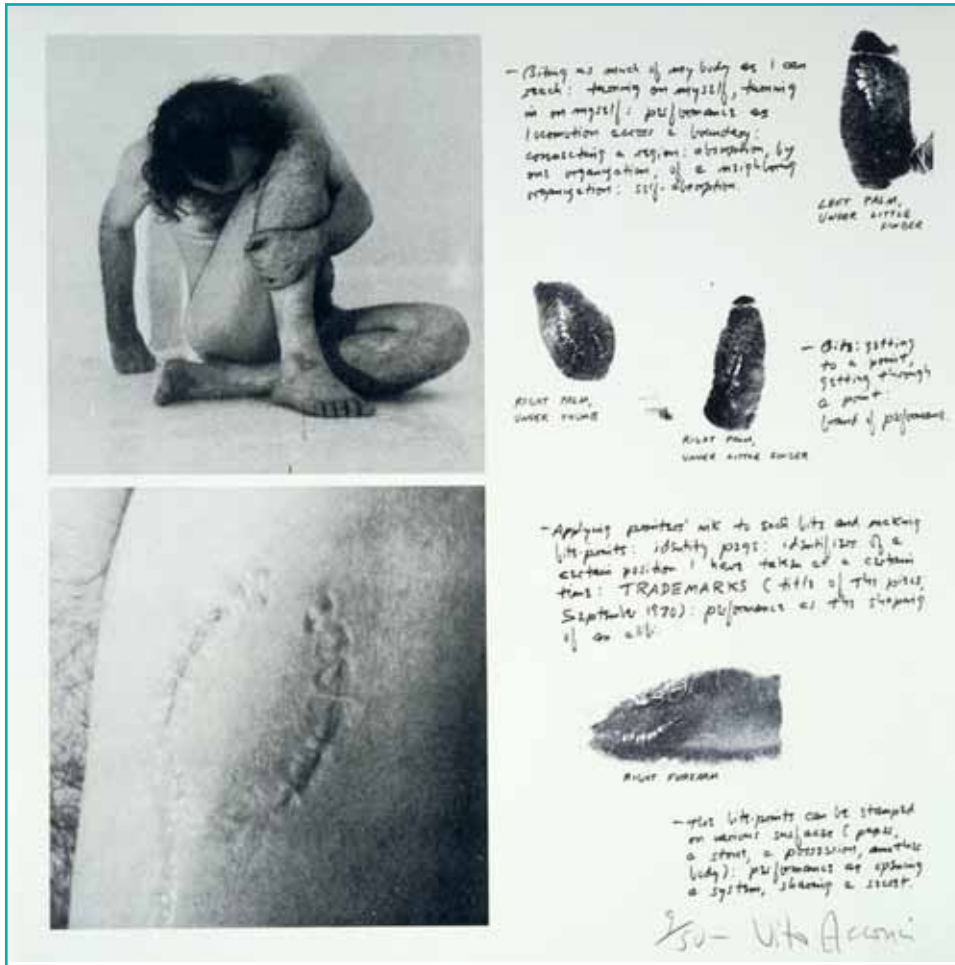
(Lombroso credeva che i delinquenti nascessero tali, come organismi geneticamente tarati) nel suo agire riporta all'attualità comportamenti caratteristici delle società primitive, che si riflettono finanche nel suo aspetto “australe”, nel suo corpo marchiato dalle stigmate della degenerazione, così l'artista sprigiona nella *performance* il delirio di comportamenti pre-razionali, la ferinità repressa da millenni di convenzioni, l'aggressività distruttiva che – diversamente – esploderebbe nel delitto. Nella *body* dunque insiste un palese dualismo: l'attività estetica da una parte, che sublima l'irrapresentabile e degrada il sacro; il piacere regressivo, dall'altro. Quello stesso «piacere intellettuale della regressione»²¹ di

cui Horkheimer e Adorno hanno parlato a proposito della *Juliette* di Sade, che fa rivivere modi d'agire che, in realtà, non hanno mai smesso di condurre un'esistenza nascosta. Comportamenti in cui naturale e proibito divengono in ultimo sinonimi. Ernst Kris, in ordine ai rapporti tra arte e psicanalisi, scrive che lo sbocco delle



Gina Pane, *Azione sentimentale*, 1974.

emozioni rimosse consente all'io di assicurare o di ristabilire un controllo su esigenze istintuali censurate²². L'arte assurge così al ruolo di possibile valvola di sfogo, diviene teatro sul quale mettere in scena le contraddizioni, abbattere i tabù, scuotere l'equilibrio



Vito Acconci, *Trademarks*, 1970.

omeostatico del riguardante. Le automutilazioni e la teatralizzazione del suicidio di Schwarzkogler, i tagli sulla pelle e le punture di Gina Pane, i morsi sui propri arti (usati poi come altrettanti “timbri”) e il pubblico autoerotismo di Vito Acconci, più recentemente i segni

“graffiati” sul corpo da Marina Abramović e le sconcertanti *Suspension* di Stelarc, se da un lato desacralizzano il concetto stesso di corpo, l'idea cristiana della sua intangibilità in quanto oggetto “indisponibile”, conducendo al limite del sopportabile il dolore fisico e la stessa fruizione della *pièce*, dall'altro esibiscono un nuovo concetto di *mimesis* entro il corpo stesso dell'arte. Nella sua declinazione estremizzante, la *body art* ha inteso riprodurre nell'atto della *performance* gli effetti di una condizione psicopatologica. La *performance* si è talora configurata nella epifania dell'isterico. Ma qual è il nesso che tiene insieme arte e isteria, nel particolare dominio della *body*, e soprattutto nella sua accezione più scandalosa?

Sin dai primi studi ottocenteschi, l'affezione isterica era stata descritta come la capacità patologica da parte dell'organismo di riprodurre, di *imitare* senza apparente causa organica, tutte le altre malattie²³. Nel corpo dell'isterica, e in special modo nella sua epidermide, gli studiosi inoltre notavano una quasi totale anestesia: anche le pratiche apparentemente più dolorose, come il trapassarne la pelle da parte a parte con uno spillone, il bucarne il seno o il ventre, nel corso degli esperimenti di laboratorio non procuravano nel paziente alcuna registrabile reazione algescica.





Stelarc (Stelios Arcadiou), *Sitting/Swaying: Event for Rock suspension*, Maki Gallery, Tokio 1980.

Georges Didi-Huberman, che alla questione dell'incarnazione nelle arti visive ha intitolato un testo esemplare²⁴, nel capitolo dedicato al tema del *corpo-cliché* ha affrontato il motivo della dermografia a partire dalle testimonianze mediche di Georges Dujardin-Beaumetz, di Toussainte Barthélémy, di Élie Châtelain, tutte risalenti agli ultimi anni del XIX secolo. In un ambito nosologico a metà tra la neurologia e la dermatologia, gli studiosi in questione avevano notato – nel corso di numerose sedute terapeutiche – che la pelle di alcuni soggetti

affetti da patologia isterica, quanto perdeva in *senso* (nella capacità in altre parole di avvertire il dolore) riacquistava in *sensibilità*: bastava che l'epidermide fosse sfiorata con le dita o con altro strumento a punta arrotondata, perché ne rimanesse un *segno*, uno stigma, quasi si trattasse di una tela, di un foglio di carta o meglio, di una pellicola fotografica. I segni corporei presentavano, nei soggetti sottoposti al trattamento, alcune costanti: il tratto si tingeva dapprima di rosso, poi il rosso trascolorava fino al bianco, e nella sua metamorfosi finale



Franko B., *I miss You*, Tate Modern Gallery, Londra 2005.

passava dalla profondità – attraverso la superficie – fino al rilievo. Nella forma del “grande dermografismo” il tratto sporgente giungeva persino a rilevarsi di sei millimetri, quasi in una forma di “ponfo figurato”. Didi-Huberman ha notato come la inusitatezza del fenomeno avesse scatenato nei medici una vera e propria mania descrittiva: il linguaggio medico (con un’operazione che pare l’uguale e il contrario rispetto alla critica della *body art*) mutuava il suo armamentario da quello delle arti figurative in un letterale esercizio



Il *corpo-cliché* descritto da Élie Châtelain in un articolo medico del 1891: sulla pelle della paziente, il medico appone le sue iniziali e la data.

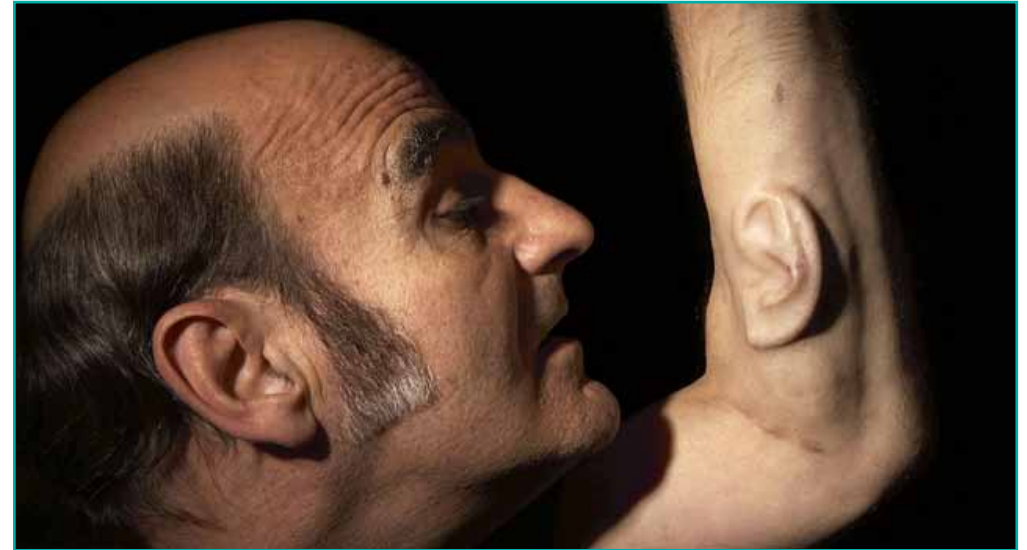
ecfrastico²⁵. Quasi si trattasse di un nuovo materiale, di un nuovo supporto espressivo, i medici testavano sul corpo isterico la permanenza del sintomo, che poteva variare da pochi minuti a diversi giorni. La mutevolezza del segno si esprimeva anche nella sua diversa cromia simultaneamente presente sulla pelle, cosicché in alcuni pazienti – in una variante del fenomeno che ancor più eccitava la curiosità e la propensione estetica degli studiosi – i *grammata* risultavano contemporaneamente bianchi e rossi, incavati e rilevati.

E così l’estremo dell’esperimento dermografico consiste in un’operazione in tutto artistica: nel 1891 Élie Châtelain “firma” il corpo di una delle sue pazienti affinché la foto che ritrae l’esperimento sia consegnata al museo della clinica²⁶. Un’operazione sconcertante, a ben guardare. Tanto più sconcertante, in quanto pare anticipare – di settant’anni – le analoghe *performance* di Piero Manzoni: le “firme” che tra il 1960 e il ‘61 l’artista cremonese pone sul corpo delle sue modelle, trasformandole per ciò stesso

in sculture viventi, corredate peraltro di documenti di autenticità e di talloncini che ne indicano la data di scadenza, contribuiscono a ridisegnare il tradizionale concetto di arte in un’ultima variazione biologica del *ready made*²⁷. Viene così a instaurarsi un curioso gioco di rimandi tra il corpo clinico e il corpo artistico: l’isteria trasforma il corpo in medium rappresentativo, capace di trattenere i segni che v’imprime il medico e di restituirli “dal di dentro” come sintomi di una latente affezione, e insieme come simulacri del segno artistico.



L'arte, d'altro canto, nella *performance* della *body* mima non di rado l'isteria, e nel corpo – nel gradiente che va dal semplice segno grafico al cruento inferire perché vi restino ferite esposte – riproduce i prodromi della malattia del mondo. «La sintomatologia è sempre un problema d'arte» scrive Deleuze, citato per altro dalla stessa Vergine. Nella *body* il sintomo è sempre un atto estetico: si tratti della sagoma di una stella che lacera la carne attorno all'ombelico di Marina Abramović, delle iscrizioni auto-degradanti ottenute con la stessa tecnica da Regina José Galindo o della malattia che divora Hannah Wilke, esibita nella performance *Intra Venus*; o ancora della cruenta messa in scena di uno stupro sfoggiata da Ana Mendieta, e del dissanguamento cui giunge Franko B.: i segni del corpo diventano denuncia, le piaghe – per usare ancora una volta un'espressione di Didi-Huberman, a proposito delle ferite al costato di Cristo nella pittura di Carlo Crivelli – “urlano” laddove l'artista resta muto di fronte allo scempio di sé. Nella *colonia penale* di Kafka una macchina-carnefice scrive sul corpo del condannato la sentenza capitale per una colpa che egli non conosce, e il condannato – dalla ferita che il meccanismo gli imprime con artistica e feroce eleganza – solo nell'ultimo istante della sua vita viene a sapere ciò che l'arte ha impresso sulla sua pelle. Verso la fine del racconto,



Stelarc (Stelios Arcadiou), *Performance*, 2007.

però, il meccanismo smette di funzionare, il segno diventa solo un colpo di grazia incapace di veicolare alcun significato. È un po' la metafora della *body*, sia pure astratta dal suo contesto: l'arte è insieme conoscenza e condanna, i segni del corpo sono prima di tutto le spie di un sapere perseguito oltre il limite del dolore, oltre il quale è solo la semplice provocazione.

Che senso hanno dunque, più recentemente rispetto alle prime esperienze della *body*, l'orecchio impiantato sull'avambraccio di Stelarc, un vero e proprio terzo organo dell'udito, o le protesi



Orlan e Pierre Zoville, Queste immagini rappresentano trasformazioni virtuali del volto della performer in maschere precolombiane Carillo Gil Museum, Città del Messico 1998.

al silicone che Madame Orlan²⁸ già a partire dalla fine degli anni Ottanta si fa introdurre nel viso? «Io ho sempre lavorato sul mio corpo come se fosse una materia da plasmare come io desideravo – afferma la Orlan in un'intervista – quel che mi interessa non è il risultato finale, mi interessa che il mio corpo sia diventato un luogo

di dibattito pubblico»²⁹. La sala operatoria, al posto della galleria d'arte, è il luogo in cui si modella un nuovo concetto di bellezza, in cui il corpo estende – nella dimensione del post-umano – la sua azione biologica. La rete di internet – con le estensioni *cyber* di Stelarc si può persino interagire in connessione remota – diviene l'*ou-topos*

della performance³⁰. Avviene così quell'ultima metamorfosi che pure rappresenta, con ogni probabilità, la messa in liquidazione della stessa *body art*: Il corpo comincia a scomparire dalla scena, almeno come entità fisica: in suo luogo compare un corpo diffuso. Gina Pane, ormai alla fine della sua carriera, sostituisce la sua presenza materiale con teche che –contenendo reliquie che richiamano al suo martirio – introducono un nuovo concetto di misticismo, una risacralizzazione laica del corpo che lo porta a essere ubiquamente presente. La Orlan, a ogni operazione chirurgica cui si sottopone, si fa asportare brandelli di pelle che conserva poi nei cosiddetti “reliquiari”, oggetto per altro di mercato. Il relitto della pratica cruenta prende infine il posto della esibizione dei suoi segni. I segni, dunque, cominciano a scomparire, o a essere sempre più imperscrutabili. Leggere i segni del corpo, leggere la *body art* significa sempre di più leggere una pagina bianca.

1 G. DELEUZE, *Critique et Clinique*, Collection “Paradoxe”, Les Éditions de Minuit, Paris 1993; trad. it. a cura di A. Panaro, Critica e Clinica, Raffaello Cortina, Roma 1996.

2 *Ibid.*, p. 16.

3 Id., *Présentation de Sacher Masoch. Le froid et le cruel*, Les Éditions de Minuit, Paris 1967; trad. it. a cura di G. De Col, Il freddo e il crudele, SE, Milano 1991.

4 Id., *Gilles Deleuze. Segni ed eventi. Intervista di Raymond Bellour e François Ewald*, in *Il secolo deleuziano*, a cura di S. Vaccaro, Mimesis, Milano 1997, p. 116.

5 L. VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Prearo Editore,

Milano 1976; nuova ed. Skira, Ginevra-Milano 1976.

6 *Ibid.*, p. 12: «Le radici di tutto questo sono antiche; ma volendo riferirsi a vicende del nostro stesso secolo, non si possono certo escludere in primo luogo quell'Espressionismo che ribolliva al di là del Reno, né il Dadaismo, il Surrealismo o Artaud col suo Teatro della Crudeltà (si guardi alle foto di Egon Schiele, all'acconciatura e alla tonsura di Marcel Duchamp e, più vicini a noi, agli stessi interventi di Piero Manzoni e Yves Klein...).»

7 *Ibid.*, p. 7.

8 J.-B. DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719); ed. it. *Riflessioni critiche sulla poesia e la pittura*, a cura di M. Mazzocut-Mis, P. Vincenzi, con prefazione di E. Franzini, Aesthetica, Palermo 2005, p. 40.

9 J.G. HERDER, *Der Plastik* (1778); trad. it. *Plastica*, a cura di S. Tedesco e D. Di Maio, Aesthetica, Palermo 2010, p. 39.

10 L. VERGINE, *Il corpo come linguaggio...*, p. 8.

11 Per le implicazioni “estetiche” delle teorie sadiane in ordine ad arte e crimine, mi permetto di rimandare a F. P. CAMPIONE, *Per un'estetica del crimine: da Sade a Lombroso*, in Premio Nuova Estetica, “Aesthetica Preprint - Supplementa”, 23, aprile 2009, pp. 65-90.

12 Tra gli artefici della riscoperta de Sade agli inizi del XX secolo, oltre a Guillaume Apollinaire (che ne 1909 aveva curato l'edizione de *L'Oeuvre du marquis de Sade* nella collana “Les Maitres de l'Amour”, coniando la formula fortunata di *Divino Marchese*), è necessario rammentare almeno André Breton. Nel *Secondo Manifesto* del Surrealismo, lo scrittore francese aveva di fatto identificato Sade quale progenitore del Movimento per la sua volontà di abbattere il tabù della morale tradizionale. Per la rivalutazione di Sade in seno al Surrealismo, cfr. I. MARGONI (a cura di), *Breton e il Surrealismo*, Mondadori, Milano 1976, p. 468.

13 Per queste considerazioni, è utile consultare M. MAZZOCUT-MIS, *Rappresentare il limite*, in Ead., *Il senso del limite. Il dolore, l'eccesso, l'osceno*, Le Monnier, Firenze-Milano 2009, pp. 134-81, soprattutto § V.

14 L. VERGINE, *Body art e storie simili...*, p. 176.

15 Per questi aspetti è utile consultare A. JULIUS, *Trasgressioni. I colpi proibiti dell'arte*, Bruno Mondadori, Milano 2003 (si veda soprattutto il paragrafo intitolato *La violazione dei tabù*, pp. 143-87).



16 ARISTOTELE, *Poetica*, 1448b 10: «Prova ne è quel che accade in pratica, giacché cose che vediamo con disgusto le guardiamo invece con piacere nelle immagini quanto più siano rese con esattezza, come ad esempio le forme delle bestie più ripugnanti e dei cadaveri»; 1453b 5-10: «Quanto poi a quelli che per mezzo della messa in scena procurano non il terrore, ma ciò che è soltanto mostruoso, questi non hanno niente a che fare con la tragedia».

17 E. BURKE, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of The Sublime and Beautiful*, 1757-1759; ed. it. *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, a cura di G. Sertoli, G. Miglietta, Palermo 2006, pp. 70-71: «Le passioni che riguardano l'autopreservazione si riferiscono per lo più al dolore e al pericolo. Le idee di dolore, malattia, morte, riempiono la mente di forti emozioni di orrore; ma le idee di vita e di salute, sebbene ci mettano in grado di provare piacere, non producono col semplice godimento altrettanta impressione. Le passioni quindi che riguardano la preservazione dell'individuo si riferiscono principalmente al dolore o al pericolosee sono le più forti di tutte le passioni».

18 L. VERGINE, *Body art e storie simili...*, p. 38.

19 *The Artist's Body*, a cura di T. Warr, con un saggio di A. Jones, Phaidon, London 2000, p. 92.

20 C. LOMBROSO, *L'uomo delinquente*, Hoepli, Milano 1876, p. XV.

21 M. HORKHEIMER, TH. W. ADORNO, *Excursus II. Juliette, o illuminismo e morale* (1944), in Id., *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. a cura di R. Solmi con introduz. di C. Galli, Torino, Einaudi, 2006⁴, pp. 87-125, qui p. 100 (cit. leggermente adattata).

22 E. KRIS, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte* (1952), trad. it. a cura di E. Fachinelli, Einaudi, Torino 1988, p. 54.

23 Tale definizione era stata formulata da Paul Briquet nella sua opera considerata fondativa della patologia isterica, il *Traité clinique et thérapeutique de l'hystérie*, Baillière, Paris 1859, pp. 161 e sgg.

24 G. DIDI-HUBERMAN, *L'immagine ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, Paris 2007; trad. it. a cura di M. GRAZIOLI, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, Bruno Mondadori, Milano 2008. Il capitolo in questione (pp. 211-37) è intitolato *Il sangue, il senso, la sentenza. Una breve storia del "corpo-cliché"*.

25 *Ibid.*, p. 217.

26 É. CHÂTELAIN, *Pseudo-urticaire dermatographique*, in "Journal des maladies cutanées et syphilitiques", III, 1891, pp. 547-55 (ivi, pp. 222 e 291, n. 47).

27 Per questo particolare aspetto della "produzione" di Piero Manzoni, cfr. G. CELANT, *Piero Manzoni. Catalogo generale*, Prearo, Milano 1975, p. 56; cfr. anche E. GRAZIOLI, *Piero Manzoni*, Bollati Boringhieri, Milano 2007, pp. 113-17 (*Le sculture viventi*).

28 Per Madame Orlan (Mireille Suzanne Francette Porte, Saint-Étienne, 1947), è utile consultare in ultimo *Orlan. A Hybrid Body of Artworks*, a cura di S. Donger, S. Sheperd, Routledge Editions, London 2010. Il sito <http://www.orlan.net/> offre una panoramica continuamente aggiornata della sua produzione artistica.

29 L'intervista, rilasciata il 10 maggio 1999, è consultabile su <http://www.repubblica.it/online/internet/Media-mente/orlan/orlan.html>

30 Per questi aspetti, cfr. R. MARCHESINI, *Post-Human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Milano 2002.

