

mazione, sui suoi punti di riferimento. Procede, in mancanza di documentazione, per induzioni e illazioni, ragionevoli tutte e accoglibili. L'area naturale è quella compresa fra Ferrara e Bologna e i modelli, direttamente conosciuti perché diffusi nelle chiese e oratori della zona, sono quelli noti, già a suo tempo indicati da Riccomini. Nulla di nuovo, se non la conferma di un quadro critico già mostrato e riconosciuto. Ferrara fa parte di questa area come ha bene dimostrato, sono pochi anni, Berenice Giovannucci Vigi. La presenza romana che è in tutte le legazioni si aggiunge ad arricchire una situazione vivace e articolata.

Molto opportuno è il tema della *vanitas* che Fausto Gozzi propone: *'Humana fragilitas' Il memento mori in Guercino e Tiazzi*. È forse un poco riduttivo restringere a un genere l'ampio discorso che Guercino fa in *Et in Arcadia ego*. La meditazione sul tema religioso della fugacità e fragilità della vita è popolare e allargata a tutta la società, basti pensare al pullulare di confraternite, alla letteratura religiosa, dal cardinale Bellarmino in poi, a quanto si discuteva nei Seminari. Il teschio è forma di immediata citazione, bastava e basta osservare la produzione incisoria per esserne avvertiti.

Antonella Mampieri, con un saggio puntuale e informato, traccia un esauriente panorama della *scultura devozionale a Bologna fra Sette e Ottocento*.

Complessivamente una operazione riuscita solo a metà. È stato troppo fiavole il tentativo di rivisitare un tempo e una produzione che andavano ricollocati all'interno di una religiosità diffusa e non invece isolati: si è cercata l'*opera d'arte* e si è tralasciato il contesto. Vanno segnalate alcune sciatterie che potevano essere evitate. Ad esempio la *Morte*, qui attribuita a Georg Petel, fig. 6b p. 172, non è di 'ubicazione ignota' ma è conservata, come quasi tutti sanno, a Baltimore, Walters Art Gallery. Spesso è stato citato Giovanni Ludovico Bianconi; sarebbe stato cosa utile per il lettore ricordare il saggio complessivo di Giovanna Perini di prefazione agli *Scritti tedeschi* apparso nel 1998. La bibliografia generale è sgangherata e di nessuna utilità: meglio era inserire tutte le voci citate nelle note; così viene a mancare, ad esempio, Marcello Oretti e viene inserito l'*Autunno del Medioevo* di Huizinga, qui molto laterale. L'aggiornamento bibliografico appare casuale. La scheda della criticamente importante *Pietà con San Francesco* non riporta l'immagine dell'insieme, che non esiste in catalogo ma solo nel CD di presentazione. Manca quindi una ricostruzione critica e attendibile del gruppo che, per una delle poche opere di grandi dimensioni del Tiazzi, è lacuna che non doveva essere. Le note biografiche ai singoli autori sono prive di bibliografia. Manca un indice dei nomi.

Vi è infine la bizzarra presenza di un 'diletante', Giuseppe Adani, certamente perso-

na rispettabile, il quale esibisce senza ritengo la sua sentimentalità. «Dedicheremo pertanto a questo tema particolare [la passione e la morte del Cristo] alcuni pensieri che nascono dalle relative figurazioni artistiche e che vogliono soprattutto penetrare nella realtà emotiva di noi creature, attraverso quella Creatura per eccellenza che è stata Maria la Madre di Dio.» (p. 121) Le forme della devozione vanno storicizzate e inserite in un insieme di relazioni. In un volume, che ha l'ambizione di porsi come presenza scientifica, appaiono incongrue affermazioni come questa, riferita alla *Pietà del Tura al Correr*: «L'immaginario mistico di Tura raccoglie fitti elementi storici, emotivi e simbolici di precipua rilevanza. Tra questi è palpitante il gesto di Maria, quasi tornata giovane mamma, nell'alzare verso di sé il braccio inerte di Gesù morto per un ultimo bacio.» (p. 129) Peccato.

[g. f.]

Giovanna Perini Folesani, *Sir Joshua Reynolds in Italia (1750-1752). Passaggio in Toscana. Il taccuino 201 a 10 del British Museum*, Leo S. Olschki editore, Firenze 2012, pp. 511, € 48,00.

«Il taccuino di schizzi 201 a 10 del Department of Prints and Drawings del British Museum a Londra, contiene appunti visivi e verbali di opere d'arte e luoghi visti principalmente in Toscana, e soprattutto a Firenze, nel maggio-giugno 1752.» (p. 5) «Il compito dichiarato della presente pubblicazione è quello di rendere noti, commentandoli, gli appunti visivi e verbali del taccuino 201 a 10 del British Museum, fornendo al contempo lo standard per l'edizione critica dei restanti nove e degli album principali, ormai imminente dopo oltre vent'anni di lavoro.» (p. 6)

Non è facile, nel ristretto spazio di una recensione, dare conto di un volume di una ricchezza e complessità, di una densità e abbondanza di proposte e di indicazioni che è raro incontrare riunite nella letteratura contemporanea. Il testo del taccuino, il commento al testo e la sua traduzione, le schede dei disegni rappresentano già un momento fondamentale per gli studiosi di Reynolds. Senza entrare nel dettaglio delle singole acquisizioni va notato che per ogni foglio e per ogni immagine la studiosa, con larghezza di riferimenti esaustiva quanto possibile, compie una analisi storico-critica mai prima d'ora eseguita con tale ricchezza e puntualità. Un modello del quale non si potrà non tenere conto per ogni successiva catalogazione e intervento.

Il testo dell'introduzione (pp. 1-169) ripercorre non solo la genesi del taccuino ma si allarga agli altri, alla complessiva attività del pittore, alla cultura figurativa, in senso lato, della metà del XVIII secolo. Sia consentita qualche sparsa e disorganica osservazione. Utile e dimostrata è l'ipotesi di una prima

presenza, forse breve, del pittore a Firenze antecedente a quella nota. Il taccuino testimonia una prevalenza di interesse per le opere toscane, ma non si limita a queste, così come negli altri ve ne sono egualmente tracce. La collezione di disegni che il pittore riunisce è strumentale al suo far pittura; è un deposito di immagini che viene attivato volta per volta a seconda delle occasioni e delle intenzioni. «La pittura di Reynolds è oculatamente retorica, alla stessa stregua dei suoi *Discorsi*: ed è fondata su una tecnica combinatoria che sa trovare per ogni occasione o esigenza il corretto riferimento topico formale.» (p. 30)

Molte sono le importanti indicazioni metodologiche che la studiosa fa emergere nel corso del suo discorso. Ci piace sottolineare quella che riguarda la 'somialianza' e la 'connoisseurship' per indicare un malvezzo, non solo ma soprattutto italiano, che si arroga giudizi inoppugnabili, basati su esperienza e 'misura nell'occhio'.

Gli strumenti forniti dalla semeiotica, i concetti di interdiscorsività e di intertestualità, le nozioni di ipo e infratestualità «dovrebbe consentire a chiunque una verifica oggettiva, non arbitraria, della eventuale somialianza tra due raffigurazioni... Non si tratta affatto di scientificizzare e matematizzare a tutti i costi la storia dell'arte, ma semmai di uscire da un'approssimazione dilettesca che distingue negativamente l'esercizio di lettura storico-artistica da quello di lettura storico-letteraria e fa apparire certe affermazioni degli storici dell'arte non più semplicemente patetiche o obsolete, ma addirittura grottesche, e dunque involontariamente comiche, ridicole – peggio screditanti – agli occhi degli altri investigatori delle scienze umane.» (pp. 44-45)

La dimostrazione, esemplare, dell'importanza delle 'variazioni', della 'somialianza' da un unico modello, per raggiungere risultati innovativi e non adagiarsi nella ripetitività, parte dal *Ritratto del Commodoro Keppel* per ritrovarsi in una lunga serie di ritratti, ultimo quello di *Emily Coote Contessa di Bellamont*.

«...abbiamo verificato come le modifiche di invenzione, sia pur minime, determinino un continuum di soluzioni inventive diverse che passano insensibilmente dal meno ovvio al più ovvio, dal più banale al meno banale, o viceversa, e addirittura da un modello artistico ad un altro.» (p. 54)

«Un altro elemento della 'novità' artistica consiste per Reynolds nella decontestualizzazione, o meglio ricontestualizzazione, dei gesti che si affianca strategicamente allo sfruttamento di artisti non troppo noti. (p. 77)»

A questo si unisce la preoccupazione di non utilizzare, soprattutto nei ritratti, immagini tratte da soggetti non corrispondenti. Ad esempio, alcuni disegni ritraggono cortigiane, da dipinti cinque-seicenteschi, non li riadopera come fonte perché, anche se improbabile, esiste il rischio che ne possa esse-

re riconosciuta la matrice sconveniente. Corrisponde ai recuperi che andava facendo la cultura del Settecento, ma è egualmente interessante la comparsa nei taccuini di disegni da quei 'primitivi' che solo allora si andavano faticosamente riconoscendo e che Reynolds registra e colloca nel suo deposito di immagini. Ad esempio, il *San Giovanni Evangelista* di Lorenzo Ghiberti, dalla porta nord del Battistero fiorentino, o gli affreschi trecenteschi perduti della Chiesa del Carmine a Firenze.

Larga parte del saggio introduttivo è dedicata al collegamento, ai giudizi, alle relazioni che il pittore aveva con gli artisti contemporanei, in particolare conterranei. I *Discorsi* vanno letti anche come una storia, certo non oggettiva, ma per questo ancora più interessante, della scuola di pittura inglese del Settecento. Dal giudizio su Hudson a quelli su Gainsborough, Ramsay e Hogarth, ad esempio.

Il taccuino sul quale la studiosa si è particolarmente soffermata «è uno dei più frequentati e, tutto sommato, meglio noti, il che però non vuol dire dei più studiati: la presente edizione infatti serve non solo a renderlo noto nella sua interessezza, ma anche a coglierne al meglio gli aspetti di ricchezza informativa e critica, rimasti sin qui in larga misura nascosti, e che riguardano tanto una migliore conoscenza dell'estensore, quanto del patrimonio artistico fiorentino nella sua dinamica storica. Va detto che permangono alcune (troppe) *cruces*, veri e propri *loci desperati* dello sforzo storico-ermeneutico, che non si è riusciti a sanare

neppure chiedendo l'aiuto dei colleghi del Polo Museale: il che non significa però che siano destinati a restare tali per sempre.» (pp. 127-128)

Molte altre sono le indicazioni e i percorsi che la studiosa propone nel suo affascinante itinerario, ad esempio il ruolo e l'interagire fra committenti e pittore. I risultati sono sempre innovativi e ricchi di aperture per nuove analisi.

Vanno infine ricordati i criteri di edizione che hanno restituito leggibilità al taccuino. La autrice ricorda, schematizzando, che erano aperte due opzioni: la riproduzione puntigliosa del testo oppure una normalizzazione che lascia al curatore l'onere della interpretazione. Così Giovanna Perini Folesani, con colta pragmaticità indica il criterio adottato: «L'idea che mi è stata inculcata da giovane è quella di fornire un testo tanto accurato, quanto leggibile, e la leggibilità si ottiene tramite la corretta valutazione del senso originario e il sostanziale rispetto dello stesso, pur nella sua traduzione, ove possibile, in forme leggermente ammodernate.» (p. 181)

Al termine non posso, purtroppo, non rilevare che vale ancora oggi il giudizio sulla «attuale, disperante situazione del mondo universitario occidentale, e italiano in particolare, impantanato in una didattica di livello elementare intellettualmente mortificante accoppiata a una esasperante burocratizzazione partorita dalle menti ottuse di amministratori incompetenti ed avallata da scelte politiche demagogiche.» (p. 473) Come Giovanna anche io ho avuto e ho la fortuna di una costante, imperiosa e spesso

critica, compagnia felina; so quanto possono e hanno dato presenze mai accondiscendenti, ma capaci di comprensione e vicinanza. Sono certo che è anche merito di Kitty, Molly e Minnie se il volume ha raggiunto tanti risultati.

[r. v.]

*Storia di Vercelli in età moderna e contemporanea*, a cura di Edoardo Tortarolo, UTET, Torino 2011, vv. I-II, pp. XIV-538, VIII-500, tavv. 38 a colori, € 24,00

Una trattazione al cui interno vari autori analizzano vicende e situazioni dalla fondazione della città sino al XX secolo. Di particolare interesse sono questi contributi: Patrizia Zambrano (a cura di), *Arte e storia a Vercelli nel Cinquecento*, I pp. 409-454; Massimiliano Caldera, Gelsomina Spione (a cura di), *La civiltà figurativa nel Seicento e nel Settecento*, I pp. 455-491; Cinzia Lacchia, Anna Rosso, *Collezionismo privato, collezionismo pubblico*, II pp. 227-248.

Una sezione dedicata al patrimonio figurativo e architettonico ridotta rispetto alla mole complessiva del lavoro, ma significativa e importante perché non solo restituisce lo stato degli studi, ma indica linee di lavoro e di ricerca, temi e prospettive.

Patrizia Zambrano, in apertura, ricorda le parole di Anna Maria Brizio, scritte nel 1935: «Poche città italiane hanno subito una distruzione del loro antico patrimonio architettonico paragonabile a quella di Vercelli... La distruzione cominciò nella seconda metà del Cinquecento, e si intensificò nel Settecento e sul principio dell'Ottocento.» (I pp. 409-410) Perdite e dispersioni che hanno toccato anche pittura e scultura e che sono continuate sino a tutto il secolo passato, nonostante voci vigorose si siano levate a contrastare una mancanza di attenzione che ha i suoi esempi più significativi nella demolizione della chiesa di Santa Maria del Carmine e del vecchio Ospedale (1965).

Molto opportunamente largo spazio viene dedicato alla organizzazione della devozione, alla presenza delle confraternite, dei conventi e delle parrocchie. Non sono solo committenze: importanti tuttavia, basti pensare agli incarichi che la confraternita di Santa Caterina affidò a Gaudenzio Ferrari e a Bernardino Lanino. La costruzione degli spazi e le modifiche, dedicati alle pratiche religiose, l'organizzazione delle cerimonie, in particolare le processioni, costruiscono un modo e una abitudine al vedere che si definisce fra Cinquecento e Seicento.

La stessa Zambrano sottolinea l'importanza dell'azione dei vescovi Guido Ferrero e Giovanni Francesco Bonomi i quali, seguendo l'esempio di San Carlo Borromeo, sollecitarono e controllarono l'adeguamento delle immagini alla precettistica tridentina e contribuirono al rinnovo del patrimonio figurativo della città.

Nei secoli successivi al XVI la rete di botte-



Joshua Reynolds, *taccuino c. 23r*. Londra, British Museum.