

Sussulti di un cosmo iridescente

di Massimiliano Rossi

Carlo Ossola

AUTUNNO DEL RINASCIMENTO

"IDEA DEL TEMPIO" DELL'ARTE NELL'ULTIMO CINQUECENTO

pp. 425, € 44,

Olschki, Firenze 2014

Non si può che esser lieti della riedizione, notevolmente ampliata e corredata da un'introduzione di Mario Praz, di un caposaldo della storia della letteratura artistica quale s'impose, già in un lontanissimo 1971, la tesi di laurea discussa da Carlo Ossola con Giovanni Getto. Con la sua scansione adamantina in due parti, *Dall'invenzione alla "dispositio"* e *Norma e forma (certa)*, a loro volta suddivise, a specchio, nei capitoli *Ut pictura poesis* (14 grafici) e *Bellezza e varietà* (5), *Invenzioni e capricci* (6) e *Arte e natura* (5), la trattazione procedeva scomponendo e ricombinando, con un piglio mirabile, assertivo e suadente, la trattatistica sulle arti della grande stagione postvasariana. Tra l'edizione dei *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma* (Laterza, 1960-1962) e quella, incipiente, degli *Scritti d'arte del Cinquecento* (Ricciardi, 1971-1977), entrambe dovute alle severe cure esgetiche di Paola Barocchi, Ossola si muoveva con diversa grazia tra i monoliti testuali di Armenini e Lomazzo, Paleotti e Raffaello Borghini, intaccando la temibile compagine a furia di citazioni, d'incastri e collazioni, da cui sprizzava la fisionomia estetica, gnoseologica, morale di un'intera epoca, quella, appunto, di un "autunno del Rinascimento" altro e distante da quel manierismo sulla cui esistenza allora si giurava.

Epoca di crisi, comunque, "nella quale la riflessione sull'arte ha avuto (...) notevole importanza", e su cui Ossola proiettava non solo l'autunnale, eponimo, Huizinga ma le tanto differenti ricostruzioni del maestro Getto e del Foucault ineludibile di *Les mots et les choses* (Gallimard, 1966) secondo conciliazioni arditamente credibili. Ne risultava a lui un'età umbratile di slittamenti, decomposizioni, frange del cosmo rinascimentale su cui il *Vertumno* arcimbaldesco, cantato da Gregorio Comanini nel 1591, si ergeva emblema meravigliosamente iridescente. Chiamando spesso in causa Tasso poeta e teorico di poetica, Ossola gli affidava il ruolo altissimo di difensore dell'ultimo equilibrio possibile tra arte e natura, uomo e mondo, simulacri icastici e fantastici, norma, appunto, e forma e gli affiancava, nella trincea di un comune umanesimo cristiano, la precettistica, pur sempre nobile, di Gabriele Paleotti. Nell'attuale edizione l'autore ha voluto incastonare il testo, sulle cui note qua e là è intervenuto, tra la bella e consonante recensione a caldo di Mario Praz (*Sotto il segno di Vertumno*, in "Il Tempo", 9 aprile 1971) e le proprie, odierne, *Conclusioni novelle*, un saggio del

1975, *Manierismo e barocco*, uno del 1991, *"Autunno del Rinascimento"*. Breve storia di un'idea; infine alcune *Meditazioni bibliografiche 1990-2013*, cioè "recensioni apparse ne 'Il Sole 24 ore' nell'anno di pubblicazione dei volumi medesimi e (...) qui riprese, con i necessari ritocchi, entro un ordine che segue la parabola letteraria del XVI secolo".

Nella seconda delle "meditazioni", intitolata a *Quattro maestri*, Ossola con sprezzo sovrano di più timorate collezioni di santini snocciola un altro rosario: Carlo Dionisotti, Eugenio Battisti, Jean Starobinski, Ezio Raimondi. È evidente che la prospettiva risulti, a quarant'anni di distanza, ribaltata su una diversa agenda critica, tanto è vero che "forse soltanto chi ha attraversato il Novecento delle avanguardie può davvero leggere il Cinquecento dei sogni". L'antico *Autunno* appare dunque riconfigurato quasi come una post-produzione di se stesso e, dunque, rileggendolo adesso e tutto di seguito, costretto nei ranghi di una storicizzazione mai banale ma talvolta così ellittica da togliere il fiato (in certi valichi

vertiginosi tra epoche e autori), è l'urgenza definitoria, che all'epoca sembrava indispensabile, a risultare sbiadita perché è la nozione stessa di Rinascimento che è saltata ed è Ossola medesimo a ricordarcelo ora in pagine di grande finezza dedicate a Warburg e Carducci e alla "rigenerazione" pagana pretesa dall'uno e negata dall'altro.

A proposito di "provvisoria delle forme e fugacità della vita", già nel 1971 l'autore individuava correttamente in Giovan Battista Armenini (*De' veri precetti della pittura*, 1586) il testimone lucido della "fine di una civiltà": col senno di poi l'accentuazione del carattere crepuscolare di questa produzione può risultare talora fuorviante. Negli anni ottanta del Cinquecento, anche nella precettistica figurativa è piuttosto diffusa e fortissima l'esigenza di un metodo tramite il quale siano raccolti

e ordinati i "fondamenti immutabili dell'arte", a uso dei "giovani studiosi della pittura" spaventati "dal convenir impararli con lunghezza di tempo e fatica quasi intollerabile". Ecco che il richiamo di Armenini alla "maggiore brevità" possibile, perseguita nel testo, sottolinea anche l'urgenza di far presto perché una tradizione che è stata eccezionale non rischi di "dare il crollo". È significativo che il trattatista impieghi l'immagine della selva, *topos* classico e paradigma dell'enciclopedismo cinquecentesco, per descrivere l'intreccio caotico di saperi e segreti dell'arte, dalla "quale con grandissimo studio ed industria", ha cercato di discernere precetti e regole, per "metterle insieme e farne raccolta in un luogo solo".

Il metodo è dunque di necessità ambivalente: è stato forgiato con fatica e dispiego di tempo da chi, provvidenzialmente, lo mette ora a disposizione come chiave d'accesso a una conoscenza resa sistematica e quindi fruibile velocemente e con facilità. Il "luogo solo" in cui è stata ricomposta la selva multiforme è comunque suddiviso in una topica esauriente ("E, passando più oltre, tratterò d'un regolato e bell'ordine di accomodar l'opere, secondo che ad ogni luogo si richiede"), necessaria per un corretto adeguamento del soggetto raffigurato all'ambiente, in base a una sistematica applicazione del criterio del "decoro". La stessa ansia tassonomica, su base mnemonica e combinatoria, che ispira sia il *Trattato* (1584) che l'*Idea del Tempio della Pittura* (1590) di Giovan Paolo Lomazzo, persegue più che la meticolosa destrutturazione del mondo la titanica ambizione a soddisfare un'esigenza che era stata prima di tutto di Leonardo, infatti: "Se tutti li effetti di natura avessino nome, s'astenderebbero inverso l'infinito, insieme colle infinite cose che sono in atto e che sono in potenza di natura" (Windsor, Royal Library, 19054v). Non solo dunque frammentazione e dissolvimento in quest'"Autunno" ma soprattutto conservazione del "Rinascimento" secondo una sua talvolta allucinata rifondazione tecnologica. ■

massimiliano.rossi@unisalento.it

M. Rossi insegna storia della critica d'arte all'Università del Salento



Ciò che appartiene a lui solo

di Federica Rovati

Vincent van Gogh

LETTERE

a cura di Cynthia Saltzman, pp. XLV-768, € 85, Einaudi, Torino 2013

Vincent van Gogh

SCRIVERE LA VITA 265 LETTERE E 110 SCHIZZI ORIGINALI (1872-1890)

a cura di Leo Jansen, Hans Luijten e Nienke Bakker pp. LXVI-1070, € 55, Donzelli, Roma 2013

Due diverse iniziative editoriali propongono in traduzione italiana le lettere di van Gogh: sono soltanto una scelta, com'è forse ovvio, dall'epistolario del pittore che è stato pubblicato alcuni anni fa dal Van Gogh Museum di Amsterdam in versione integrale, in sei volumi.

Non sono dichiarati i criteri di selezione, né si desumono dalla lettura dei documenti trascritti: un biglietto inviato alla famiglia dal giovane appena arrivato in collegio, un resoconto al fratello Theo con giudizi su pittori passati e recenti, una lettera al collega Bernard, densa di considerazioni sul mestiere della pittura, sono esempi sufficienti a dimostrare il valore discontinuo dei testi proposti, senza differenze sostanziali d'impostazione nei due volumi. Le lettere coprono infatti l'intero percorso biografico di van Gogh, dagli anni acerbi dell'adolescenza a quelli drammatici della maturità, attraverso le successive esperienze professionali: dall'impiego presso le filiali della ditta Goupil, a smerciare opere d'arte e riproduzioni, al proselitismo religioso presso le genti diseredate della Drenthe, fino alla vocazione esclusiva per la pittura nell'ultimo decennio di vita. Sono lettere di tenore diverso, alcune molto fragili, altre molto intense per la pregnanza dei contenuti e per la tensione della scrittura. Se questa disparità di livello contenutistico e formale è comprensibile, anzi apprezzabile, nell'edizione completa di un epistolario, in cui deve necessariamente riflettersi l'esistenza intera di un artista, anche nelle espressioni più banali, essa costituisce invece un disturbo all'interno di una rassegna antologica, in cui la scelta dei documenti dovrebbe essere impugnata con decisione per riflettere un progetto critico preciso.

I curatori dell'edizione Donzelli ripercorrono nell'introduzione la vita del pittore, rinviando il lettore al sito del Van Gogh Museum, che essi stessi hanno allestito, per le note critiche ai testi: scelta a dir poco bizzarra, che non soltanto obbliga a bilanciare faticosamente la lettura fra due strumenti di natura molto diversa, ma riduce il volume a un mero esercizio di traduzione; e scelta comunque assurda, nella misura in cui presuppone nel lettore la conoscenza della lingua inglese

adottata nel sito indicato, rendendo di conseguenza inutile la versione italiana. Se insomma uno studioso avesse necessità di consultare l'epistolario vangoghiano, dovrebbe obbligatoriamente rivolgersi all'edizione predisposta dal museo olandese, nella versione cartacea o in quella digitale, visto che quella italiana non lo esaurisce ed è ostentamente priva di valore critico.

L'edizione Einaudi, che non può vantare la tutela del Van Gogh Museum, non incorre nella stessa contraddizione, ma non si discosta in modo significativo dal caso precedente. La curatrice prende posizione contro la leggenda del pittore disperato e pazzo, e afferma l'esigenza di riportare la valutazione sul piano storico-artistico: la sequenza dei documenti non rispetta tuttavia la premessa, dalla quale dovrebbe



infatti discendere una selezione rigorosa, con una concentrazione prioritaria sulle questioni concrete del fare pittura, tra fonti vive e risorse tecniche, e una censura delle lettere esclusivamente funzionali alla ricostruzione del percorso biografico dell'artista. L'apparato delle note offre le identificazioni delle opere citate da van

Gogh, ma si ritrae da qualsiasi investimento critico sulle ragioni e sulle occasioni della loro presenza allo sguardo, o alla memoria, del pittore.

Non è facile immaginare i possibili destinatari dei due volumi: comunque, non gli storici dell'arte, i quali non vi troveranno tutto quello che possono pretendere da un'edizione critica, ma potranno forse incaponirsi a misurare la pertinenza delle traduzioni proposte, a confronto con quella meritoria ma ormai invecchiata del 1959, o con quella molto più cogente di un autoreo libricino con le lettere a Bernard, curato da Mimma Lambertini nel 2006. Queste e altre versioni italiane non vengono neppure segnalate nei volumi recenti; ed è un peccato, perché il paragone avrebbe potuto chiarire la necessità delle nuove traduzioni, per illuminare dall'interno la personalità di van Gogh attra-



verso i caratteri specifici della sua scrittura. Ciò che non funzionava nella versione storica del 1959, e ancora non convince nelle ultime, è l'eleganza delle soluzioni proposte, che falsificano l'originalità di un dettato spesso brusco, quando non annullano la paratassi eloquente di certi passaggi, finendo per attutire la singolarità

del pittore su un piano di normalità. Capovolgendo la considerazione posta in apertura del volume Donzelli, secondo la quale, nelle lettere come nelle opere, van Gogh "coglie desideri ed emozioni che appartengono a tutti noi", si è costretti ad auspicare una traduzione delle lettere che ci faccia capire, all'opposto, ciò che appartiene a lui solo. ■

federica.rovati@unito.it

F. Rovati insegna storia dell'arte contemporanea all'Università di Torino