
Storia dell'arte

[151-152]

Nuova Serie

1/2 | 2019

Storia dell'arte [151-152]
Nuova Serie 1/2 | 2019

DE LUCA EDITORI D'ARTE

THIS MAGAZINE IS INDEXED IN
BHA
Bibliography of the History of Art
A bibliographic service of the Getty Research Institut and the
Institut de l'Information Scientifique et Technique of the Centre National de la Recherche Scientifique
AND IN
ARTbibliographies Modern
A bibliographic service of Cambridge Scientific Abstracts

1/2 2019

Gennaio - Dicembre

Storia dell'arte. Nuova Serie
Rivista semestrale
Classe A (A.N.V.U.R.)
Iscrizione presso il registro stampa del Tribunale di Roma n. 153/2018 del 19 settembre 2018

Direttore: Alessandro Zuccari

Vicedirettore: Stefania Macioce

Comitato scientifico: Francesca Baldassari, Fabio Benzi, Lorenzo Canova, Elizabeth Cropper, Gail Feigenbaum, Camilla Fiore, Manuela Gianandrea, Helen Langdon, Annick Lemoine, Loredana Lorizzo, Massimo Moretti, Xavier F. Salomon, Antonella Sbrilli, Sebastian Schutze, Francesco Solinas, Victor Stoichita, Caterina Volpi

Coordinamento editoriale: Camilla Fiore, Massimo Moretti

Redazione: Anna Cavallaro, Stefano Colonna

Direttore responsabile: Valerio Eletti

La rivista si avvale di referees anonimi

Mail redazione: storiadellarterivista@gmail.com

Sito web: storiadellarterivista.it

Coordinamento editoriale: Antonella Sbrilli

Progetto grafico: webmaster: Paolo De Gasperis

Redazione: Patrizia Principi, Ilaria Sanetti, Francesco Spina, Giuseppe Valentini Malavolti

Edita da: DE LUCA EDITORI D'ARTE S.r.l.

Via di Novella, 22 - 00199 Roma - Tel. e Fax: +39 06 32.650.712

www.delucaeditori.com

Abbonamenti: De Luca Editori d'Arte

Abbonamento 2020: (spese postali incluse)

Italia € 124,00; Europa e Bacino Mediterraneo € 170,00; Paesi Extraeuropei € 200,00

Fascicolo in corso € 68,00 (più spese postali per Europa, Bacino Mediterraneo e Paesi Extraeuropei)

L'abbonamento comprende i due fascicoli dell'anno. Ogni cambiamento di indirizzo dovrà essere segnalato all'amministrazione della rivista, comunicando anche il vecchio indirizzo. Gli arretrati fino al 2018 avranno un prezzo maggiorato di € 25,00 più spese di spedizione.

Per la sottoscrizione degli abbonamenti è possibile pagare con bonifico bancario a:

De Luca editori d'arte s.r.l.

IBAN IT86L0200805075000400835718

Una volta effettuato il pagamento si richiede l'invio per mail a libreria@delucaeditori.com della ricevuta e di tutti i dati relativi sia alla fatturazione che alla spedizione

È possibile sottoscrivere l'abbonamento con carta di credito anche direttamente dal sito web: www.delucaeditori.com nella sezione relativa alla rivista

Stampa: Tipografia Monti
[gennaio 2020]

ISSN 0392-4513

ISBN 978-88-6557-467-6

Storia dell'arte

fondata da Giulio Carlo Argan

diretta da Alessandro Zuccari

INDICE

Alessandro Zuccari	<i>Cinquanta anni di "Storia dell'arte"</i>	7
"STORIA DELL'ARTE" 1969-2019		
Claudio Strinati	<i>Giulio Carlo Argan nel 1969</i>	13
Matteo Procaccini	<i>Argan e Rotondi: un'intervista sull'"Operazione Salvataggio"</i>	23
Carla Subrizi	<i>La Storia dell'arte di Giulio Carlo Argan</i>	47
Anna Cavallaro	<i>Il «gaio classicismo». Gli studi e le iniziative di Maurizio Calvesi e della sua scuola sul Quattrocento a Roma e nel Lazio</i>	59
Fabio Benzi	<i>La dialettica della «quarta dimensione» in pittura tra Futurismo e Cubismo</i>	69
Antonella Sbrilli	<i>La «ginnastica del linguaggio». Maurizio Calvesi dal sottile enigmismo giovanile all'iconologia della trasformazione</i>	81
Carlo Ossola	<i>«VEL AC SI veritas»</i>	89
Andrea Bacchi	<i>Intorno a Bernini. Due statue panneggiate del Barocco romano</i>	93
Pio Francesco Pistilli	<i>L'avvento del Medioevo. Angiola Maria Romanini e la rivista "Storia dell'arte" (1976-1983)</i>	111
Caterina Volpi	<i>Nemici per la pelle: Giovanni Benedetto Castiglione, Pier Francesco Mola, Salvator Rosa, Gian Lorenzo Bernini e la questione del dissenso</i>	121

STUDI E RISCOPERTE

Riccardo Gandolfi	<i>La biografia di Michelangelo da Caravaggio nelle Vite di Gaspare Celio</i>	137
Raffaella Morselli	<i>Indagini su una ritrovata Educazione della Vergine Maria del periodo italiano di Rubens</i>	153
Giulia Iseppi	<i>Guido Reni in S. Maria Maggiore a Roma. Nuovi documenti sulla Madonna col Bambino dormiente</i>	177
Antonio Iommelli	<i>Nuova luce su Giovanni Antonio e Luigi Scaramuccia, pittori perugini</i>	191
Laura Leuzzi	<i>Edimburgo - Roma 1967, connessioni italo-scozzesi sulle tracce della mostra Contemporary Italian Art alla Richard Demarco Gallery</i>	205

RECENSIONI

Massimo Moretti	Raffaella Morselli, <i>Tra Fiandre e Italia: Rubens 1600-1608. Regesto biografico-critico</i> , Roma, Viella 2018	216
Paolo Coen	Elisa Debenedetti (a cura di), <i>Johann Joachim Winckelmann (1777-1768) nel duplice anniversario</i> , "Studi sul Sette-cento romano", 34, Roma, Quasar 2018	218
Fabio Benzi	Paolo Baldacci e Gerd Roos, <i>Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico</i> , Torino, Allemandi 2019	221

Raffaella Morselli, *Tra Fiandre e Italia: Rubens 1600-1608. Regesto biografico-critico*, Roma, Viella 2018, pp. 356.

Non un mero elenco di notizie in ordine cronologico, e nemmeno una biografia di documenti, ma «un regesto biografico-critico che tenta di dare voce a tutte le persone con cui Rubens ha avuto a che fare in questi otto anni» e che ci mostra un artista nell'atto di comunicare «nelle tante lingue con cui colloquiava». Raffaella Morselli introduce con queste parole la sua ultima fatica editoriale, un lavoro sapientemente confezionato, senza fretta, maturato nel corso di una lunga gestazione per essere offerto alla consultazione della Comunità scientifica, un *cadeau* destinato a permanere nelle scrivanie degli specialisti dell'arte romana ed europea del Seicento.

I registi documentari sulle vite di artisti, o parti di esse, mantengono per chi li frequenta un'utilità e un fascino indiscutibili. Basti pensare al successo che continua ad avere la raccolta di documenti e fonti riguardanti il Merisi pubblicata la prima volta nel 2003 da Stefania Macioce, corretta e ampliata nel corso del quarto centenario della morte del pittore, nel 2010, per Ugo Bozzi editore. Un volume che gli studi caravaggeschi citano continuamente, come facilmente si può verificare scorrendo la produzione scientifica dedicata al pittore lombardo negli ultimi dieci anni.

La lettura consecutiva dei documenti trascritti e annotati con rigore scientifico è salutare e chiarificatrice per la mente dello storico dell'arte, stimola a nuove domande e suggerisce inediti percorsi di ricerca. Infine – lo dobbiamo ammettere – i registi provocano un certo compiacimento ossessivo, un piacere che nasce dalla sensazione

(forse illusoria) di entrare nella vita vera di un artista, seguendone pedantemente le tracce. Avviene poi, quasi sempre, che si rimanga ingiustamente delusi per un documento mancante o per qualche cosa sfuggito e impossibile da integrare nel tradizionale formato cartaceo. Potrebbe venire incontro a questa problematica la moderna tecnologia, il work in progress delle banche dati on line, onnipresenti nelle progettazioni scientifiche ma in realtà strumenti fragili, soggetti non di rado a mancati aggiornamenti o a più drastici abbandoni.

Nell'introduzione al suo regesto biografico-critico sugli anni italiani di Rubens (1600-1608), Raffaella Morselli avverte il lettore che l'elenco dei contatti avuti dal maestro di Anversa nel corso del soggiorno italiano non è definito, «altri ritrovamenti potranno aggiungersi in futuro». Fatte salve tali oneste considerazioni, la studiosa ha dato in realtà alle stampe non un semplice strumento di lavoro, encomiabile per metodologia e abbondanza dei materiali, ma il *suo* strumento di lavoro, nato dall'esigenza di riordinare tutti i documenti finora rintracciati sugli anni italiani di Rubens, presentandoli in forma rivista e corretta sia nella lingua originale che in traduzione, verificando e aggiornando per ciascuno di essi la collocazione archivistica.

Il lavoro rielabora secondo criteri uniformi le ricerche di Armand Baschet (1866, 1867, 1868), quelle confluite nel primo volume del *Codex Diplomaticus Rubenianus*, edito nel 1887 da Charles Ruelens e Max Rooses ed altre (tra le quali si ricordano le lettere pubblicate nel 1955 da Ruth Magurn, nel 1987 da Irene Cotta e in ultimo da Nils Büttner e Cecilia Paolini).

È la prima volta che tutte le fonti archivistiche relative al soggiorno italiano di Rubens vengono

sistematizzate e commentate. Molti dei documenti, scritti in latino o in antico fiammingo (per lo più nella variante brabantina), non avevano ancora avuto una traduzione italiana.

Il testo ci presenta un'ampia campionatura delle tipologie archivistiche: dalle lettere ai contratti notarili, dai brevi papali alle licenze pubbliche inerenti Pietro Paolo e i suoi congiunti.

L'autrice ci consente dunque di entrare nella cucina dello storico dell'arte invitandoci tra le sue carte, per condividerne il metodo e il risultato. Come noto, la passione della studiosa per la ricostruzione dei network, delle reti amicali e parentali degli artisti, dei loro molteplici rapporti con la committenza è la naturale continuazione di una metodologia collaudata su imprese ancora maggiori, come quella dedicata ai documenti Gonzaga alla fine degli anni Novanta del secolo scorso. È proprio dallo studio dei rapporti tra il duca Vincenzo Gonzaga e Rubens, dalla sua entrata nei ruoli della corte di Mantova, nel fatidico 1600, che ha preso avvio la ricerca.

Un saggio di apertura di Raffaella Morselli è dedicato interamente alla rete di amicizie intrecciate dall'artista nei suoi anni italiani, definita acutamente il «sistema Rubens» o «l'enorme scacchiera». Si segnala l'interessante messa a punto sui rapporti con il cardinale Giacomo Serra e il suo entourage nonché la capacità di ritrovare e spiegare al lettore le connessioni tra una commissione e l'altra, tra un protettore e l'altro, mettendo il luce quelle figure che consentirono a Rubens un'ascesa repentina come pittore di corte ma anche come artista indipendente (tra queste oltre il duca di Mantova si ricorda l'Arciduca Alberto II e la consorte Isabella d'Asburgo, Infanta di Spagna e di Portogallo).

Il volume della Morselli ospita uno studio di Cecilia Paolini in cui si esaminano le fonti coeve dirette e indirette, testimoni della fortuna critica di Rubens in Italia, paese nel quale vengono compilate le prime biografie da Giulio Mancini, Giovanni Baglione, Giovan Pietro Bellori. Nel lungo saggio della Paolini non vengono tralasciate le testimonianze di Vincenzo Giustiniani, del francese Rogier de Piles, di Sandrart (che conobbe Rubens a Utrecht nel 1626) e del nipote

Filippo Rubens, estensore della *Vita Petri Pauli Rubenio*, scritta in latino e pubblicata per la prima volta in traduzione italiana in appendice al saggio. La Paolini analizza inoltre i rapporti di committenza e di amicizia con figure chiave della politica e dell'amministrazione italiana e fiamminga che furono alla base della fortunata carriera di Pietro Paolo già durante gli anni italiani.

Il regesto centrale è diviso per anni, dal 1600 fino al 1608, con l'aggiunta di documenti che arrivano fino al 1612 laddove siano inerenti alle committenze italiane (si vedano ad esempio i pagamenti per le magnifiche pale della chiesa della Vallicella). Ad introduzione di ogni anno, una scheda commenta i documenti che seguono, segnalando per ciascuno le fonti bibliografiche più recenti.

Concludono il volume due fondamentali ausili alla ricerca: gli indici dei nomi e gli indici dei luoghi non nella forma consueta, ma dotati ciascuno di un commento che riassume brevemente i rapporti di interdipendenza con il pittore di Anversa.

Si tratta, in definitiva, di una lettura fondamentale per chi voglia comprendere - tutta d'un fiato - la sfaccettata personalità di Rubens, la sua attività di artista, le sue doti diplomatiche, le sue strategie di affermazione, il suo spirito imprenditoriale: un modello per gli artisti della generazione successiva che troverà compimento nel pieno barocco con la poliedrica figura di Gian Lorenzo Bernini.

Massimo Moretti

Elisa Debenedetti (a cura di), *Johann Joachim Winckelmann (1777-1768) nel duplice anniversario*, “Studi sul Settecento romano”, 34, Roma, Quasar 2018.

Il 2018 rappresenta per un anno meritevole di nota per Johann Joachim Winckelmann. Esso segna difatti il duecentocinquantenario anniversario della morte, avvenuta a Trieste l'8 giugno 1768. Per celebrarne la memoria, a distanza ormai di un quarto di millennio, le due nazioni-madre dell'archeologo, la Germania e l'Italia, hanno organizzato un congruo numero di iniziative, molte delle quali obiettivamente rimarchevoli¹. Nella categoria ricade anche uno degli *Studi sul Settecento romano* a cura di Elisa Debenedetti². In linea con l'alta qualità della collana degli *Studi*, i saggi del volume analizzano contesti importanti dello studioso, approfondendone così la conoscenza complessiva. Dritto ai primi anni romani mira per esempio Steffi Roettgen. Anni che furono certamente venati di un entusiasmo genuino. Winckelmann, «finalmente giunto ne la capitale del mondo» – ma certo: l'espressione vale anche nel suo caso, sebbene naturalmente appartenga a Goethe – si lasciò travolgere o almeno coinvolgere da una fitta serie di impegni. Ecco allora i sopralluoghi ai mille angoli della città, finora solo studiata e sognata, con al posto d'onore naturalmente i musei e ancor più i prediletti Musei Capitolini. E sempre allora ecco le conversazioni con gli esponenti della colonia artistica locale, da Mengs e Charles-Louis Clérisseau al danese Johannes Wiedewelt. I giorni, le ore parevano troppo stretti o troppo pochi per tutte le attività ch'egli aveva in mente. L'entusiasmo in ogni modo si trovò a fare i conti con una serie di obiettive difficoltà. Winckelmann, come sottolinea in altra sede Andreas S. Steiner – era all'epoca null'altro se non un «giovane studente squattrinato, figlio unico di un umile calzolaio che, dalle nebbie della Sassonia [era giunto] nella Roma barocca»³. Si spiega così la ricerca continua di soldi, nella forma di uno stipendio fisso o di un qualsiasi altro sostentamento. Il saggio della Roettgen riprende le fila di Carl Justi⁴, tuttora un riferimento imprescindibile, per analiz-

zare di nuovo i cinque cardinali – vale la pena di richiamarli: Alberico Archinto, Domenico Passionei, Alessandro Albani, Giuseppe Spinelli e Giovanni Francesco Stoppani – che in quel momento lo protessero e lo aiutarono, sia pure a titolo e anche in tempi differenti. Non si trattò solo di lunghe attese nelle anticamere dei prelati. Quando si pensa alla sua nomina a Commissario alle Antichità e Belle Arti sembra giusto tenere conto anche di quest'aspetto, ovvero dell'aspetto economico, così come fra l'altro documentano diverse lettere dello stesso archeologo⁵.

Avere a che fare con Winckelmann non era sempre o necessariamente qualcosa di facile. Nel suo epistolario abbondano le affermazioni d'insofferenza nei riguardi delle persone colpevoli a suo avviso di sottrarlo agli studi e di fargli così perdere tempo. Nel volume curato da Elisa Debenedetti sia Federica Papi, sia Martin Disselkamp mettono sul piatto il tema del rapporto fra l'archeologo e la società delle arti, in particolare con la società del Grand Tour. I due saggi, sia pure basati su materiali, percorsi e obiettivi molto distanti, quando letti insieme aiutano a sfatare parecchi luoghi comuni. Disselkamp, in particolare, affronta un progetto dell'archeologo tedesco che alla fine sarebbe rimasto privo di esito editoriale, relativo a un libro di viaggio per quanti avessero l'intenzione di dirigersi a Roma e di visitarla. Seguendo sempre il filo del ragionamento di Disselkamp, il precedente diretto di Winckelmann fu *De l'utilité des voyages ou l'avantage que la recherche des antiquités procure aux sçavans* uscito in prima istanza nel 1686 a firma dell'antiquario francese Charles-César Baudelot de Dairval e poi ripubblicato fino al 1727⁶. Non serve quasi ricordare che all'altezza di Winckelmann sul tema del viaggio si fosse ormai accumulata una letteratura assai cospicua⁷. Il fenomeno era dipeso da vari fattori, incluso naturalmente l'ampliamento dell'interesse per questa particolare attività. Ma il vero punto di Baudelot de Dairval, come del resto di Winckelmann, non risiedeva comunque nel viaggio in sé, quanto piuttosto nel viaggio a Roma, luogo per eccellenza dello studio e dell'osservazione dal vivo delle rovine e di molte, importanti collezioni classi-

che. Per questo motivo già dal tardo cinquecento aveva preso quota, tra l'altro, un preciso filone della letteratura erudita, con libri quasi sempre ordinati in base alla topografia dei sette colli, appunto. Così, mentre in precedenza il viaggio era stato caratteristica per lo più di pellegrini, diplomatici e mercanti, fra il tardo diciassettesimo secolo e ancor più nel diciottesimo secolo assunse il profilo di un'esperienza capace di accomunare geografie culturali, strati sociali e professioni molto più ampi e numerosi, dai rampolli dell'aristocrazia europea a scrittori, artisti e musicisti. Il libro progettato da Winckelmann, così come ricostruito da Disselkamp, intendeva stabilire una linea di demarcazione netta in particolare con le guide britanniche, le quali, com'è noto, prendevano in considerazione soprattutto gli aspetti pratici e i pericoli del viaggio: il che includeva il cibo e la prostituzione. Nell'idea di Winckelmann, il viaggio a Roma doveva invece ricalcare la sua stessa esperienza, ovvero diventare una sorta di rivelazione in termini sentimentali ed estetici.

Il saggio di Claudio Strinati è infine centrato sulla dimensione emotiva e psicologica che almeno in qualche misura condizionò il comportamento di Winckelmann, così come emerge nella ritrattistica interiore ed esteriore. Già negli ultimi anni Strinati si è dedicato a operazioni in qualche modo analoghe, volte cioè ad ampliare le sue abituali tracciate d'indagine, basati fondamentalmente sui metodi e gli strumenti della *connoisseurship* e sostenuti da una rimarchevole sensibilità nei riguardi dei linguaggi artistici. *Il mestiere dell'artista*, uscito nel 2016 per Sellerio⁸ è in questo senso un libro significativo e assieme fortunato, che amplia e perfeziona un discorso portato avanti dallo storico *Nati sotto Saturno* della coppia Rudolph e Margot Wittkower⁹ e, per il solo Medioevo, da *Artifex bonus* di Enrico Castelnuovo¹⁰. Nel libro curato dalla Debenedetti Strinati converte l'arsenale di strumenti critici e lo mette al servizio di un libro diverso e si spera prossimo a venire, dedicato anziché ai pittori agli storici dell'arte e al loro mestiere. Due aspetti, due modi di vivere l'arte che almeno da Ghiberti e da Vasari in poi non di rado si sovrapposero o comunque

partirono dallo stesso ceppo, si nutrono dello stesso latte. Anche Winckelmann, del resto, avvertì questa duplice attrazione. «Dio e la natura volevano fare di me un pittore, un grande pittore e a dispetto di entrambi dovevo diventare un prete – dichiarò in due missive degli anni cinquanta. Ormai prete e pittore in me sono guastati. Tutto il mio cuore però inclina alla conoscenza della pittura e delle antichità, che devo consolidare perfezionando il disegno. Se avessi ancora il fuoco, o meglio il vigore che ho consumato nello studio intenso, progredirei nell'arte»¹¹. Strinati impiega a mo' di grimaldello due fra i principali *Ritratti* ai quali è affidato il volto dell'archeologo di Stendhal, l'uno di Anton von Maron, l'altro di Anton Raphael Mengs. La prima tela, oggi nel castello di Weimar, venne conclusa con l'iscrizione «Antonius Maron fecit Romae 1768», pochi mesi prima cioè della morte dell'archeologo¹². A colpire, di primo acchito, è il contrasto fra la ricchezza del turbante e della veste da camera rosso cremisi, bordata di pelliccia, e il volto magro, quasi emaciato. Fu in contrasto ricercato e anzi descritto minuziosamente dallo stesso Winckelmann qualche tempo prima che Maron ponesse mano alla tela: «In testa, invece del copricapo – così una lettera del 2 aprile 1767 – verrà posta una fascia in seta drappeggiata, che finisce sciolta. Indosso la mia pelliccia bianca di lupo russo rivestita di cremisi»¹³. Lo studioso, colto nel redigere un appunto su l'*Antinoo* «è ancora giovane e bello – nota Strinati – ma ormai le speranze sono tramontate e la sua parabola si chiude precocemente». Il *Ritratto* di Mengs ora al Metropolitan Museum di New York è invece un ritratto postumo: la sua datazione corrente cade fra il 1777 e il 1779, anno della morte di Mengs, circa dieci anni dopo i fatti di Trieste. Winckelmann vi appare come sorpreso alla propria scrivania, mentre per l'ennesima volta sta studiando l'*Iliade* di Omero: di qui il vestito estremamente semplice, una camicia in lino bianco aperta sul collo. «Più bello di lui, eppure come lui»: così lo descrisse il primo proprietario, José Nicolás de Azara, ambasciatore spagnolo a Roma. Una tela che, così ancora Strinati, «manifesta una evidente vita interiore fervidissima ma è come un po'

spaventato, incerto». Dall'analisi dello studioso italiano emerge un profilo psicologico esile, dominato, anzi tormentato dalla paura di vivere: un profilo insomma tutt'affatto diverso dall'energia e dalla sicurezza, almeno apparenti, emanate dai ritratti di Giovanni Battista Piranesi.

Paolo Coen

- ¹ BALESTRIERI, FACCHIN 2018; CORNINI 2018.
² DEBENEDETTI 2018.
³ Riprendo qui la recensione di STEINER 2018.
⁴ JUSTI 1983.
⁵ COEN 2019, pp. 15-30.
⁶ BAUDELLOT DE DAIRVALS 1686.
⁷ LEED 1991; SCARPI 1992; SPEAKE 2003.
⁸ STRINATI 2014.
⁹ WITTKOWER, WITTKOWER 1968.
¹⁰ CASTELNUOVO 2004.
¹¹ Si vedano le due lettere, l'una scritta il 6 gennaio 1753 a H.D. Berendis, l'altra a J.G. Wille il 27 gennaio 1758 in FANCELLI, SERRA 2016, I, rispettivamente p. 188, n. 76, p. 274, n. 111.
¹² Il contributo fondamentale sul quadro rimane TUTSCH 1995, in particolare p. 50 s. Cfr. inoltre SCHMITTMANN 2013, pp. 236-246; CESAREO 2014, pp. 49-50; PRISCO 2017, pp. 58-83, in particolare 73-77.
¹³ FANCELLI-RASPI SERRA 2016, III, n. 735, p. 305.

Bibliografia

- BAUDELLOT DE DAIRVALS 1686
C.C. Baudelot de Dairvals, *De l'utilité des voyages et de l'avantage que la recherche des antiquités procure aux sçavans*, 2 voll., Paris 1686.
BALESTRIERI - FACCHIN 2018
Arte e cultura fra classicismo e lumi: omaggio a Winckelmann, a cura di C.R. Balestrieri, C. Facchin, Milano 2018.
CASTELNUOVO 2004
Artifex bonus: il mondo dell'artista medievale, a cura di E. Castelnovo, Roma 2004.
CESAREO 2014
A. Cesareo, *Studi su Anton von Maron*, Roma 2014.
COEN 2019
P. Coen, *Fra tutela e mercato: Johann Joachim Winckelmann Commissario alle Antichità e Belle Arti*, in *Kunstmarkt und Kunstbetrieb in Rom (1750-1850)*, a cura di H. Putz, A. Fronhöfer, Berlin-Boston 2019, pp. 15-30.
CORNINI 2018
Winckelmann: masterpieces throughout the Vatican

Museums: Celebrations for the 250th Anniversary of J. J. Winckelmann's Death, cat. della mostra (Città del Vaticano 2018-2019), a cura di G. Cornini, Claudia Valeri, Città del Vaticano 2018.

DEBENEDETTI 2018
Johann Joachim Winckelmann (1777-1768) nel duplice anniversario, a cura di E. Debenedetti, Roma 2018 (Studi sul Settecento romano, 34).

FANCELLI - RASPI SERRA 2016
Johann Joachim Winckelmann. Lettere, a cura di M. Fancelli, J. Raspi Serra, 3 voll., Roma 2016.

JUSTI 1983
C. Justi, *Winckelmann und seine Zeitgenossen* (1943), prefazione di Ludwig Curtius, rist. anastatica, Hildesheim 1983.

LEED 1991
E.J. Leed, *The mind of the traveler: from Gilgamesh to global tourism*, New York 1991 (trad. it. Bologna 1992).

PRISCO 2017
Gabriella Prisco, *Sulle tracce di un turbante, ovvero Winckelmann e gli inganni del desiderio*, "Studiolo", 2017, pp. 58-83.

SCARPI 1992
P. Scarpi, *La fuga e il ritorno. Storia e mitologia dei viaggi*, Venezia 1992.

SCHMITTMANN 2013
I. Schmittmann, *Anton von Maron (1731-1808): Leben und Werk*, München 2013.

STRINATI 2014
Claudio Strinati, *Il mestiere dell'artista. Dal Trecento al Seicento*, Palermo 2014.

SPEAKE 2003
The literature of travel and exploration: an encyclopedia, a cura di J. Speake, 3 voll., New York 2003.

STEINER 2018
A.S. Steiner, Recensione di *Winckelmann e il suo tempo* a cura di Friedrich-Wilhelm von Hase, «Archeo», 307, 2018.

TUTSCH 1995
C. Tutsch, "Man muss mit Ihnen, wie mit seinem Freund, bekannt geworden seyn...". Zum Bildnis Johann Joachim Winckelmanns von Anton von Maron, Mainz 1995.

WITTKOWER - WITTKOWER 1968
R. Wittkower, M. Wittkower, *Nati sotto Saturno. La figura dell'artista dall'Antichità alla Rivoluzione francese*, Torino 1968.

Paolo Baldacci e Gerd Roos, *Catalogo Ragionato dell'opera di Giorgio de Chirico*, vol. I, fasc. I, Torino, Allemandi 2019

Il volume ha la pretesa di ricollocare “filologicamente” l'opera immensa di de Chirico. Per il momento non fa che riproporre, sotto una veste diversa, quanto già raccolto in un vecchio volume di P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La Metafisica* (Mondadori, Milano 1997), che sostanzialmente ricalcava a sua volta, ampliandoli, *La Metafisica. Museo documentario*, cat. mostra a cura di M. Calvesi (presidente), E. Coen, G. Dalla Chiesa, Ferrara 1981, e il volume di M. Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di de Chirico 1908-1924*, Rizzoli, Milano 1984. Tuttavia, basandosi su una riscoperta corrispondenza tra de Chirico e l'amico tedesco Fritz Gartz, l'autore interpretava allora in maniera scorretta – mal comprendendone i tranelli cronologici e paleografici - la nascita della Metafisica, spostandola al 1909 anziché al 1910 (accusando di conseguenza de Chirico di mentire, e con metodo, fin dagli esordi); ma soprattutto, come (peraltro incomprensibile) conseguenza di ciò, giungeva ad affermare che la Metafisica fu un'invenzione collettiva di de Chirico e Savinio. Sebbene quei dati, contestatigli in numerosi articoli scientifici, siano stati emendati da lui stesso nel presente lavoro grazie anche a nuove evidenze documentarie, riportando di fatto la questione allo stato *ante quem*, quella vecchia interpretazione bizzarramente non cambia, e gli autori esercitano funambolici esercizi sofisticati per giustificarla, essendo stata generata solo dall'errata lettura di quell'epistolario.

Nella breve prefazione e nella bibliografia, il nome di Maurizio Calvesi, autore di numerosi e fondamentali studi sulla Metafisica, come di altri, è epurato. Anzi, la bibliografia di un catalogo di presunzione “filologica”, si arresta al 1955. Il testo introduttivo è senza note, sicché le acquisizioni critiche di decenni di studi sono obliterate in una melina priva di riscontri. Affermazioni arbitrarie sono mescolate a dati oggettivi, così da rendere impossibile a un lettore generico il discernimento tra l'opinabile e il filologicamente attendibile. Qualche esempio: “*L'enigma del-*

l'oracolo e L'enigma di un pomeriggio d'autunno [...] sappiamo che della seconda Giorgio ebbe la rivelazione a Firenze in ottobre durante il ritorno da Roma [...] Riguardo alla data di esecuzione, invece, l'unica cosa certa è che all'inizio di dicembre del 1909 i due quadri erano già terminati” (p. 18). In realtà “l'unica cosa certa” è quanto affermato da de Chirico stesso, cioè che l'esecuzione avvenne durante il lungo soggiorno fiorentino del 1910, tra la fine dell'estate e l'autunno. La data 1909 scaturiva come si è detto dall'errata lettura delle lettere a Gartz, ma l'evidenza degli errori non induce oggi al ravvedimento filologico. Anzi, una prova ulteriore sembra poter essere un'anodina lettera del 15 dicembre 1909 alla Biennale di Venezia, nella quale de Chirico chiede di poter partecipare all'esposizione. Per gli autori “La lettera [...] indica che qualche tempo prima del 15 dicembre i due Enigmi erano già terminati” (p. 40). Tuttavia il pittore non cita alcun quadro in tale lettera, e in quel momento dipingeva invece secondo il suo nuovo stile böckliniano. Emerge insomma una ingiustificata manipolazione della storia. Su questo palinsesto si innestano altre mistificazioni: un disegno di Alberto Savinio, che echeggia un dipinto di Giorgio de Chirico, di cui abbiamo una descrizione precisa di de Pisis che lo riferisce al periodo ferrarese (di cui era testimone quotidiano: cfr. F. De Pisis, *La cosiddetta “Arte Metafisica”*, in “Emporium”, XLIV, 11, novembre 1938, p. 257), nonché la testimonianza diretta dei proprietari, amici di Savinio, che lo riferiva egli stesso al 1918, viene spostato al 1909-1910 per giustificare una collaborazione tra i fratelli nell'invenzione della Metafisica. Tutto ciò senza un minimo dato oggettivo, ma solo per “sensazione”. Penso che tutto ciò parrà incredibile al lettore di questa recensione. Invece è tutto vero, e non è il peggio. Costretti ad ammettere la corretta datazione delle sopracitate lettere a Gartz, gli autori sono obbligati a grottesche contorsioni per tenere il loro punto. Quando de Chirico finalmente parla esplicitamente dei suoi nuovi quadri metafisici, il 26 dicembre 1910 (data corretta della missiva, scoperta da Paolo Picozza – Presidente della Fondazione de Chirico, che era stata dagli

stessi autori erroneamente anticipata al dicembre 1909, ora costretti ad ammetterne la collocazione cronologica corretta grazie al timbro postale ritrovato), essi affermano testualmente: “La frase ‘in questa estate ho dipinto i quadri più profondi [...]’ si spiega in quanto essa indica l’intera fase creativa iniziata nell’autunno 1909 e proseguita in primavera e in estate con la seconda versione de *L’enigma del pomeriggio d’autunno* e con disegni e progetti che per l’autore avevano concettualmente la stessa importanza di un’opera finita” (p. 52). Si noti che per fraintendere ciò che de Chirico ha chiaramente scritto (cioè che era arrivato a comporre i primi quadri metafisici proprio alla fine dell’estate 1910, come sempre egli ha affermato e come è confermato dalla lettera citata), si arriva a fraintendere la chiarissima allocuzione “in questa estate” inventando di sana pianta una fantomatica seconda versione del quadro fondante della Metafisica, ridipinta a distanza di un anno. Per non parlare di “disegni” e di “progetti” citati, di cui non esistono tracce storiche e documentarie.

Questo argomento ci porta ad analizzare le schede del catalogo, seconda parte del libro. Già ho avuto occasione di notare come nel libro di Baldacci del 1997 provenienze supposte venissero mescolate a dati certi¹. Ora (pp. 170-171), si crea una scheda apposita per un’opera immaginaria. Si prende come pretesto il fatto che nel 1921, alla Galleria Arte di Milano, de Chirico espose alcune “opere giovanili 1908-1915”, tra cui due versioni de *La meditazione del pomeriggio*. Posto che spesso l’artista cambiava (pressoché ad ogni esposizione) il titolo dei suoi dipinti, invece d’interrogarsi su quali potessero essere questi due dipinti (il cui titolo è comunque cambiato per entrambi), si crea ad arte un doppione, una copia del primo quadro metafisico, *L’enigma di un pomeriggio d’autunno*. Due anni dopo, alla Biennale romana del 1923, de Chirico raggrupperà nuovamente dipinti molto diversi per dimensione ed esecuzione (ma di tema analogo) sotto un unico titolo (e con il medesimo sistema – 1° e 2° versione: *La partenza dell’avventuriero*; nella stessa mostra il caso si ripete con *Oreste e Elettra*, che indica invece due dipinti diversi, ma sen-

za distinzione di versione nel titolo). Ciò sembra far parte della libertà di ciascun artista. Gli autori del libro invece ritengono (senza apparente ragione) che debba trattarsi di due dipinti pressoché uguali. Ma entrando nelle provenienze dei dipinti, notiamo che quella che a mio parere plausibilmente (per soggetto e tema), può considerarsi la versione parallela esposta nel 1921, *L’énigme de l’arrivée et de l’après-midi* (inizio 1912), è stata da loro espressamente esclusa dal dibattito con un espediente privo di riferimenti, ma dato come oggettivo: a p. 158, alla voce “Storia” del quadro, leggiamo “Studio dell’artista, Parigi; acquistato da Paul Guillaume [probabilmente già nel 1914-1915]. Galerie Paul Guillaume, Parigi; acquistato da Marie Peignot [Mme André Peignot] in data sconosciuta [probabilmente già nel 1914-1915, in ogni caso prima del novembre 1920]. Collezione Marie Peignot [ancora nel 1945, come risulta dalla prima pubblicazione del quadro sulla rivista “Vrille” nel 1945], Parigi”, ecc. Sottolineiamo che non vi è alcuna prova che l’opera sia stata acquistata da Guillaume, e che benché si ammetta nella scheda che la signora Peignot abbia acquistato il dipinto in “data sconosciuta”, questa data diviene però “in ogni caso prima del novembre 1920”, cioè certa. Perché? Perché così non avrebbe potuto essere esposto a Milano nel gennaio-febbraio 1921 con il titolo *La meditazione del pomeriggio*. Senza contare che Guillaume non acquistò da de Chirico i quadri della prima fase della Metafisica, che infatti rimasero di sua proprietà fino agli anni venti e talvolta oltre; e inoltre che la pubblicazione di Savinio del 1945 su “Vrille” potrebbe indicare che fu forse proprio de Chirico a cederlo alla signora Peignot probabilmente verso la metà degli anni venti²: ma questa è una supposizione, ed è qui data come tale, mentre la supposizione degli autori diviene certezza.

Oltre ad alcune amenità (a p. 96, la chiave che in *Serenata* è apposta alla stele di Giano diviene la “chiave che apre le porte del tempo”, mentre basta leggere il romanzo di de Chirico *Ebdòmero* per scoprirne il classico significato fallico, proprio in un passo in cui si parafrasa liberamente quel dipinto: “si vedeva scolpita l’immagine di

Giano il bicefalo sormontata da un membro virile”), in fondo innocue, ad appropriazioni di scoperte altrui passate sotto silenzio, segnaliamo che tutte le opere “böckliniane”, invece di essere correttamente datate alla seconda metà del 1909, sono scalate senza alcuna motivazione dal 1908, addirittura attribuendogli un mese di esecuzione preciso. Perché? Non è dato saperlo: le motivazioni sono le elucubrazioni presenti nell’introduzione, che si basano su pure supposizioni, ignorando metodicamente i dati filologici certi che emergono pur chiaramente dagli scritti di Giorgio de Chirico: senza contraddizioni.

Fabio Benzi

¹ Cfr. F. Benzi, *Giorgio de Chirico. La vita e l’opera*, La Nave di Teseo, Milano 2019, p. 19: “poco attendibili sono nel libro le ricostruzioni filologiche dei singoli quadri, che mescolano dati reali e supposti, creando il terreno per future, dubbie immissioni”.

² Cfr. lettera di de Chirico a Pierre Roy, Roma, Roma, 20 giugno 1925, nel quale in chiusura scrive: “I miei rispetti alla signora Peignot, che è stata così gentile con me”, in *Giorgio de Chirico. Lettere 1909-1929*, a cura di E. Pontiggia, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2018, pp. 341-342.