

Predella journal of visual arts, n°33, 2013 - www.predella.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - editors@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa / Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Direttore scientifico aggiunto / *Scholarly Associate Editor:* Fabio Marcelli

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:*

Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Annamaria Ducci, Simona Menci, Linda Pisani, Riccardo Venturi

Coordinatore della redazione / *Editorial Coordinator:* Giovanni Luca Delogu

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Main partner & web publisher: Sistema Museo - www.sistemamuseo.it

Web design: *Arianna Pulzonetti*, Sistema Museo, pulzonetti@sistemamuseo.it

Programming & system administration: *Matteo Bordoni*, www.musacomunicazione.it

Predella Monografie - ISSN: 1827-4927 - ISBN: 978-88-6019-678-1

Editore: Felici Editore - www.felicieditore.it

Direttore responsabile / *Managing Editor:* Barbara Baroni

Direttore editoriale / *Publisher:* Fabrizio Felici

Grafica e impaginazione / *Design and layout:* Mara Moretti, InQuota.it, www.inquota.it

Grafica di copertina / *Cover art:* Giuseppe Andrea L'Abbate

Accogliendo con piacere l'invito di Mattia Vinco, riporto qui il contenuto riveduto e arricchito di una missiva indirizzata tempo fa dallo scrivente al comparto scuola della Zanichelli Editore.

Argomento: alcune considerazioni in merito al diffusissimo manuale di storia dell'arte pubblicato dalla storica casa bolognese, il cosiddetto *Cricco - Di Teodoro. Versione gialla*. Con ciò rispondo pure al suggerimento di due studiosi come Tomaso Montanari e Andrea de Marchi che mi avevano spronato a condividere la questione in sede pubblica, affinché non restasse chiusa nel confronto, sia pur civilissimo, fra me e la direzione editoriale della Zanichelli. Lo faccio non senza qualche timore, giacché chi scrive è solo un insegnante di storia dell'arte delle superiori, che però ha sempre preso sul serio il proprio compito. Poco importa poi che l'insegnamento non mi abbia mai impedito di condurre in parallelo una costante attività di ricerca, in ambito universitario e non, poiché per quel che avevo da dire un particolare curriculum non era indispensabile.

Chiunque infatti credo possa rimanere a dir poco sconcertato di fronte al livello imbarazzante della gran parte dei testi di quel manuale.

Me l'ero ritrovato in adozione dall'anno scorso e a prima vista, a parte qualche pesante lacuna, l'eccellente veste grafica e l'ottima qualità delle immagini me lo avevano fatto apprezzare. Poi però mi è caduto l'occhio su un brano di testo: van Eyck e i suoi *Coniugi Arnolfini*. E sono rimasto di stucco. Così ho voluto procedere ad altre campionature, non esaustive, non sistematiche: l'esito si è rivelato sconcertante.

Mi chiedo come un marchio tanto prestigioso abbia potuto dar corso, in un Paese dalla più che illustre tradizione storico-artistica come il nostro, alla pubblicazione di uno strumento i cui testi non è azzardato definire scandalosi. E la questione, a mio parere, va molto oltre i limiti fisiologici di un libro di testo, poiché il vero e proprio caos concettuale e lessicale che governa quello in esame genera altrettanto caos in chi legge, ovvero gli studenti, e mette in discussione drammaticamente la natura stessa della nostra disciplina e il suo insegnamento, vanificando di fatto ogni sforzo teso a un approccio serio e proficuo. Con tutto quel che ne consegue. Quando Montanari, nel suo ultimo libro (*Le pietre e il popolo*, Roma 2013), parla del patrimonio storico-artistico come di un formidabile strumento di cittadinanza, di identità, di

uguaglianza, presuppone da parte del cittadino una consapevolezza e una capacità di lettura del patrimonio stesso che passa solo attraverso l'educazione, la conoscenza e dunque l'insegnamento di una storia dell'arte degna di questo nome.

Dalle campionature suddette è emersa invece con ineluttabile regolarità l'assenza di qualsivoglia contenuto critico serio, di strumenti veri di lettura e di interpretazione, persino di categorie storiche e di principi metodologici basilari. In pratica, l'assenza della storia dell'arte.

Per quanto riguarda la pittura e la scultura (e non che all'architettura vada molto meglio), l'unico criterio dirimente che ricorre di stagione in stagione, di autore in autore, almeno fino alle avanguardie, è in sostanza una presunta attinenza o meno dell'opera d'arte a un'immutabile, vaga e astorica nozione di realtà; cioè il più avvilente 'sembra vero' oppure no, con conseguente e implicito giudizio di valore. Giudizio espresso, qualunque sia l'oggetto in esame, sulla base di categorie generiche fisse, come prospettiva, volume, chiaroscuro, espressione... Ma non si creda che ciò conduca, se non altro, a un'intelligente lettura formale, punto di partenza di ogni seria disamina critica, perché di fatto tutto si riduce sempre - in assenza di una qualunque nozione di 'forma' - a un'interminabile 'descrizione', banale, insopportabilmente analitica, ma molto più spesso fuorviante, perché ora scioccamente psicologica, ora sentimentale e/o moraleggiante, manco si trattasse del racconto noiosissimo di cose ed eventi reali, o di un rapporto della polizia scientifica sul luogo del delitto.

Ma come se non bastasse, tutto ciò è espresso, e non è certo il difetto meno grave, in un italiano deplorabile: farraginoso nella costruzione, quasi sempre improprio, prolisso, ridondante di aggettivi che paiono scelti a caso, a volte perfino scorretto e quindi sovente incomprensibile; quasi che la maggior preoccupazione degli autori sia stata quella di tirarla in lungo su questioni di nessuna importanza e scrivere 'difficile', in barba - fra l'altro - alle finalità didattiche. Lo stile, insomma, di chi non sa che dire e arrampicandosi sugli specchi sceglie perifrasi 'alte' per spiegare l'ovvio, con abuso di parentesi, virgolette e corsivi.

Per non parlare poi di quegli apparati grafici privi di senso spacciati per "lettura guidata", che forzano continuamente l'evidenza delle forme per farle corrispondere a piramidi, triangoli, quadrati e quant'altro, o dei cosiddetti "schemi identificativi", che aiutano il lettore a distinguere - non scherzo - una Madonna dal bambino e gli angeli da un trono. L'apice è raggiunto quando persino la descrizione riesce oggettivamente errata, perché smentita non da una conoscenza approfondita delle opere ma solo dal confronto con la loro immagine riprodotta. Almeno per chiunque abbia «gli occhi in testa», come direbbe da Ponte (*Nozze di Figaro*).

Gli esempi sono infiniti. E perché non si creda che si tratti di qualche raro incidente, essendo in realtà un problema di fondo, ne propongo una selezione, stigmatizzando

qua e là singoli passi, fermo restando però che ciò che dovrebbe esserci non c'è praticamente mai e che solo scorrendo per intero un paragrafo ci si rende veramente conto del vuoto. A volte si ride, più spesso si piange.

Exempla

Frontoni di Egina, vol. 1, p. 163.

Le figure «per la prima volta sono messe in relazione le une con le altre [...] In altre parole, via via che ci si allontana dal centro verso gli angoli alla base del triangolo, i personaggi si dispongono in differenti pose adattandosi alla forma del frontone. Essi, infatti, se li immaginiamo affiancati ed eretti vengono realizzati [risulteranno?] tutti della stessa altezza». A parte la farraginosità del discorso e lo stupro della sintassi, tutto ciò vorrebbe significare l'abolizione delle differenze di scala nelle sculture frontonali, la qual cosa fa dei frontoni di Egina una pietra miliare verso il naturalismo classico? Non sembra, e in ogni caso non lo si capisce. Fra l'altro, non compare il benché minimo accenno al permanere, nei volti, della stilizzazione arcaica.

Zeus di Capo Artemisio, vol. 1, p. 172.

Nello stile severo il bronzo – si dice – è preferito al marmo in quanto «permetteva una più grande libertà compositiva e, grazie alla sua maggiore resistenza, evitava l'uso dei sostegni esterni». Il bronzo più resistente del marmo? In che senso? Non c'entra forse l'invenzione della tecnica a cera persa che, lasciando cava la statua, la rendeva più leggera permettendo così la massima estensione degli arti? Impossibile col marmo, più pesante, non meno resistente. E lasciamo stare, per carità, la questione dei sostegni che si riscontrano solo dopo, e non prima, come nelle assai più tarde copie romane in marmo da quegli originali, appunto, bronzei. Poi, naturalmente, nemmeno la più piccola considerazione sul trionfale dominio dello spazio che da quella invenzione consegue e che lo *Zeus/Poseidone* in oggetto incarna al massimo grado, con tutto ciò che ne deriva. Anzi, un velato appunto allo scultore perché «né l'atteggiamento del volto – impassibile – né la muscolatura rivelano la tensione dell'azione». Che un'espressione d'arte sia significativa in sé, per come è fatta, e non in quanto corrispondente o meno a un arbitrario criterio di 'correttezza' degli autori, non affiora mai.

Architettura gotica, vol. 2, p. 586 e sgg.

Si parte dal solito frusto concetto dell'«accentuato verticalismo», per poi affermare che «sono però le innovazioni tecniche [cosa si intende con 'tecniche'?

strutturali?] quelle che, più di ogni altro elemento formale e di distribuzione degli spazi e della loro destinazione [sembra si parli di un ipermercato], costituiscono i caratteri dell'architettura gotica», come se nuovi principi architettonici (altra cosa dalla tecnica) non si materializzassero in nuove forme. Come se forma e funzione nel gotico di Francia non fossero per l'appunto tutt'uno. Segue un banale elenco degli elementi 'caratteristici': tipo l'arco a sesto acuto (che infatti non ha la stessa 'forma' di quello a tutto sesto), o l'arco rampante «che sostituisce o si aggiunge al contrafforte». Sostituisce? Ma senza il contrafforte l'arco rampante cadrebbe nel vuoto. Oppure: l'«esiguo spessore delle mura», invece che il progressivo annullamento della parete sostituita da finestre, e così via. Ogni elemento è poi analizzato a sé, senza far emergere il discendere coerente di ogni aspetto, di ogni soluzione strutturale-formale del nuovo linguaggio - a partire dalla forte sopraelevazione della navata centrale sulle altre - dalla necessità di immettere luce nella casa di Dio. L'abate Suger compare solo molto più avanti come colui che «ristrutturò» [vien da dire con gran disappunto dei vicini] la sua chiesa, Saint-Denis, «seguendo per primo le nuove tecniche [?] costruttive che abbiamo appena chiamato gotiche». E quindi esistevano già? E come le aveva reperite? In rete?

Nella Sainte-Chapelle «le pareti ... si trasformano in pura luce perché composte [sostituite?] quasi da sole vetrate» realizzando l'«annullamento della materia [massa?] muraria a favore della trasparenza». Che modo deplorabile per dire che le pareti sono eliminate totalmente, e non quasi, in favore delle enormi finestre che si aprono fino alle volte fra un pilastro e l'altro, lasciando quindi solo lo scheletro strutturale. E meno male che gli autori sono due storici dell'architettura.

Annunciazione e Visitazione di Reims, vol. 2, p. 621.

«Come già per le statue del Portale dei Re a Chartres, anche questa volta si è in presenza di sculture su piedistalli poste di fronte a delle colonnine. Ma queste [le colonnine? le statue?] sembrano quasi inesistenti, tanto l'osservatore è catturato dalle due storie narrate... Infatti le statue-colonna di Chartres non erano in relazione le une con le altre... queste invece di Reims...». E quindi si tratterebbe in entrambi i casi di statue-colonna? E la differenza starebbe nell'intento narrativo? (in effetti, l'unico che sta a cuore agli autori). Ma quelle di Reims non sono affatto statue-colonna! Alla faccia dell'epocale affrancamento della scultura gotica, rispetto a quella romanica, dall'architettura, alla faccia del ritorno al tutto tondo, e del recupero della dimensione naturalistica che si afferma in una nuova statuaria monumentale. E a proposito dell'Annunciazione: «i volti dei sacri personaggi sono idealizzati – quindi convenzionali – e quasi enigmatici» [!]. Idealizzato (che non è certo l'aggettivo più adatto per un esempio gotico) uguale convenzionale? Canova perciò sarebbe tutto convenzionale... Ma le parole hanno un senso?

Maestro di Naumburg, vol. 2, p. 622.

Ciclo dei donatori della cattedrale di Naumburg: a *Uta e Ekkeard*, «due benefattori della cattedrale, vissuti un secolo prima, il Maestro di Naumburg [corsivo] dette le fattezze di due suoi contemporanei [mah]. In tal modo egli riuscì a suggerire anche il carattere dei personaggi [non vedo il nesso] che, in quanto benefattori [i suoi due amici contemporanei erano benefattori?], venivano additati quali esempi per i fedeli». Davvero il nesso logico mi sfugge. Segue un'interminabile quanto inutile descrizione di cosa Uta, «ancora una fanciulla» [non mi pare e soprattutto è ininfluente], faccia con le proprie mani, per concludere così: «Infine, i volti vividi e i gesti estremamente naturali sembrano animare le statue [il solito 'sembra vero'] nonostante l'aspetto di Ute [e perché? non c'è nessuno scarto stilistico fra questa figura e le altre], che appare come una regina uscita dalle fiabe». Un modo piuttosto dozzinale e antistorico per dire, casomai, che da immagini come questa discende l'immaginario moderno della fiaba, dai romantici fino a Walt Disney. Un vero orrore infine, la chiusa, se non altro per l'italiano terribile: «Proprio questa caratteristica di "immaginata" o "costruita", piuttosto che di "ritratta" [una caratteristica di ritratta?], ne definisce [di Uta] il potere attrattivo nei confronti dell'osservatore». Invece di questo tipico esempio di contorsione verbale senza costruito, un semplice "la rende seducente" sarebbe stato gradito, ma fa il paio con lo sproposito sgrammaticato che precede.

Cimabue, vol. 2, pp. 643, 646-647.

La *Croce* di Arezzo (fig. 1): «...i colori sono dosati con sapiente effetto di chiaro-scuro [?]. Essi infatti modellano con forza [?] la figura conferendole un volume [?] e una maestosità solenni». E in merito al volto: «...il colore digrada al fine di mettere plasticamente in evidenza il modellato». Volume? modellato? Siamo sicuri che si stia parlando di quella sorta di lamina di bronzo sbalzato sottoposta a feroci stilizzazioni grafiche? Così facendo peraltro va a farsi friggere lo scarto epocale che la successiva Croce fiorentina registra, nella quale, sì, la forma è definita per via di passaggi pittorici continui e modulati.

E poi l'uso scriteriato e reiterato del termine 'prospettiva' per Cimabue! Nessuna spiegazione per quelle che vengono definite striature d'oro sui panni, simulazione dell'oreficeria a smalto, ma il solito schema grafico che consenta di individuare, nella *Maestà* di Santa Trinita, la Madonna, il Bambino, gli angeli, il trono... E ancora: «La continuità ideale [linguistica?] con la formazione [tradizione?] romanico-bizantina di Cimabue comunque rimane evidente [nel] diffuso utilizzo dell'oro, per lo sfondo e per le aureole». Una vera assurdità, poiché da tale affermazione si dovrebbe dedurre che anche Giotto, Simone Martini, i Lorenzetti, Vitale, insomma tutto il Trecento, tutto il Gotico Internazionale, e anche gran parte del Quattrocento rinascimentale conservano retaggi bizantini...

Giotto, vol. 2, pp. 694 *et passim*.

Nella *Croce* di Santa Maria Novella il ventre appare rigonfio «come si poteva riscontrare spesso nei condannati a una morte atroce e violenta». Forse che il rilassamento dei muscoli non sopraggiunge comunque, anche in chi muore soavemente nel proprio letto? Pure per Giotto l'uso allegro di 'prospettiva', e soprattutto la fuorviante definizione di 'cielo' per i fondi blu lapislazzulo degli affreschi; fondi astratti, mistici, che compaiono sempre e comunque, che la storia sia ambientata all'aperto come al chiuso (vedi *Presepe di Greccio* (fig. 2), di solito portato a esempio). Di fatto l'equivalente, nella pittura murale, del fondo oro nelle tavole.

Per rinforzare il sublime concetto, un riferimento che grida vendetta: «negli affreschi, poi, i cieli di Giotto sono di un azzurro intenso, come nelle pitture compendiarie pompeiane». Infine, «gli elementi caratteristici» di Giotto sarebbero «il chiaroscuro, la prospettiva e la composizione». Dell'inaccettabile uso del termine 'prospettiva' ho già detto, quanto al resto, sarebbe come affermare che lo specifico, che so, di Manzoni consiste nel far uso di sostantivi, aggettivi e predicati verbali.

Trecento post-giottesco, vol. 2, pp. 704-729.

Esempio di lacune ingiustificate in un'impresa che consta di ben cinque volumi e più di duemila pagine: neppure un cenno, infatti, ad artisti della portata di Vitale, Tommaso da Modena, Giovanni da Milano, Giusto de' Menabuoi. Forse per lasciare spazio agli 'schemi identificativi' e alle 'letture guidate'?

Masaccio, vol. 3, pp. 812-827.

«Personaggi efficacemente realistici [...] resi credibili dalla perfetta aderenza delle loro espressioni alla situazione che stanno vivendo». «Ciò dimostra il raggiungimento di una totale padronanza delle tecniche scientifiche di rappresentazione della realtà» [?]. Affermazione concettualmente un po' oscura, dalla quale però emerge una certezza: abbiamo stabilito una volta per tutte che Masaccio è un 'realista', per di più 'scientifico'... e abbiamo stabilito anche, nell'ordine, il fine dell'arte, la sua progressività, e la conseguente insipienza di tutti quanti hanno preceduto il buon Masaccio. Non credo occorran altri commenti. Se un tale aberrante principio fosse applicato al mondo delle lettere, la poesia ne risulterebbe tagliata fuori a priori, e in generale quasi tutto, da Omero fino al provvidenziale arrivo di Zola.

L'appartenenza del Trittico di San Giovenale alla mano del pittore sarebbe provata dal coordinamento spaziale dei tre scomparti. Se è per questo, già Pietro Lorenzetti nella *Natività della Vergine*, un secolo prima, aveva sperimentato la stessa idea. Il Bambino sarebbe impegnato a «succhiarsi» le dita intinte nel vino, simbolo del sangue di Cristo. E dove sarebbe il vino? In realtà teneva nell'altra

mano un grappolo d'uva oggi scomparso. Come nel Polittico di Pisa. E in entrambi i casi si insiste sulla «spontaneità del gesto», «impensabile» prima di Masaccio. Falso. Avendo dunque stabilito che Masaccio è realista, non si dà conto, nel polittico pisano, né del fondo oro né della sproporzione gerarchica. La madre avrebbe un aspetto «stanco e segnato» [...] «È evidente, quindi, che il giovane Masaccio ... abbia come [Donatello] preferito ispirarsi alla copia dal vero, piuttosto che ai modelli di bottega». Ma che significa?! Già il senso letterale sfugge. Casomai 'ricorrere alla copia dal vero' oppure 'ispirarsi al vero', non alla sua copia (fatta da chi? da un altro? da lui stesso?). Ma, al di là di ciò, è il concetto che non sta in piedi: non occorre certo lo studio dal vero per conferire a una figura un'espressione, e poi lo studio dal modello non sarebbe appunto 'dal vero'? I modelli non sono 'veri'? Tant'è che le due locuzioni, studio dal vero o dal modello, sono equivalenti. O si vuol per caso suggerire che Masaccio e Donatello sono come Caravaggio?

Angelico, vol. 3, p. 828.

Sottotitolo hitchcockiano: «L'uomo che sapeva dipingere i santi»... Se ne deduce che tutti gli altri non abbiano mai saputo farlo. Sullo sfondo della *Deposizione* per Santa Trinita, una città murata, «forse Cortona». Forse è Gerusalemme?... Magari era il caso di dire: «una Gerusalemme che ricorda Cortona».

Van Eyck, vol. 3, pp. 991-992.

Perché van Eyck e van der Weyden così avanti, dopo Antonello e dopo Bellini? Ma il meglio riguarda *I coniugi Arnolfini*: esempio fulgido di descrizione acritica, prolissa, noiosa e spesso erronea. «L'ambiente che accoglie i due benestanti mercanti lucchesi [...] è molto accogliente»: un ridicolo pleonasma che non significa nulla, mentre era il caso semmai di sottolineare la celebrazione dell'agiatezza borghese e dell'intimità domestica. Segue l'enumerazione di tutto quanto compare nel dipinto, contrassegnato da numeri che fanno riferimento a un indispensabile "schema identificativo degli oggetti", che però comprende anche persone e animali... come se fosse un problema riconoscere lei da lui, o il letto dal cane... Praticamente nulla sul loro significato simbolico, nulla sulla singolarità della firma che dà il senso all'immagine. Ma una sequela di annotazioni inutili e/o grottesche: «...il soffitto a travi di legno. Anche [?] il pavimento è a listoni di legno», e vai coi numeri che rimandano ossessivi allo schema, tante volte non si sapesse cos'è un soffitto e cosa un pavimento. «L'Arnolfini, dalla grande testa [sembra la descrizione di un pesce], ha lievi sopracciglia biondo-rossastre e le ciglia non evidenti». Precisazioni preziose, utilissime, acute. E via di questo passo, fino ad altre palesi idiozie. «Mobile intarsiato» è detto lo schienale - visibilmente scolpito e non intarsiato - dello scranno che

spunta dietro al letto, mentre la donna, trasformata in un'afgana, avrebbe «un velo bianco [che] le copre il volto» (fig. 3). Le copre il volto? Poi, per dire che lui le prende la mano, «Giovanni tiene il palmo della propria mano contro il dorso di quella della giovane consorte, e quella mano egli sembra voler mostrare». Ma come si fa a scrivere così? Dopo varie malposte osservazioni sulla "prospettiva" della stanza, naturalmente 'scorretta' (al diavolo l'opposizione spazio empirico fiammingo/spazio prospettico italiano), la perla finale: alle due figure riflesse nello specchio e che dunque stanno al cospetto della coppia, ma che secondo il testo «stanno entrando», ovvero i testimoni di questa promessa di nozze in immagine, «Giovanni Arnolfini rivolge un gesto di saluto, sollevando la mano destra». La mano sollevata nel giuramento si trasforma in una sorta di "dammi il cinque". E poi nient'altro. Nulla sulla verità miracolosa della luce naturale, prerogativa fiamminga per eccellenza (questa sì che sembra vera!), insieme fenomenica e mistica, resa possibile dall'utilizzo (o reinvenzione) della pittura a olio, nulla sull'ottica lenticolare che ne consegue e che dà vita a un suggestivo e lucido microcosmo borghese, contesto di simboli.

Maestro di Flémalle, vol. 3, p. 992.

«Robert Campin [in corsivo], da tempo identificato nel cosiddetto Maestro di Flémalle [in corsivo], una personalità artistica mai esistita [sic!]». Intanto sarà il contrario: il cosiddetto Maestro di Flémalle, da tempo identificato in Robert Campin; ma poi è questo il modo («personalità artistica mai esistita») di spiegare il concetto di 'nome di convenzione' in riferimento a una personalità anonima, non certo inesistente, alla quale in un secondo tempo il procedere della ricerca ha fornito un'identità anagrafica? Viene il sospetto che gli autori ignorino cosa sia un nome di convenzione.

Mantegna, vol. 3, p. 952.

A proposito dell'*Orazione nell'orto* di Londra. Per la Gerusalemme sulla collina, invece di insistere, dando un senso alla cosa, sulla citazione di monumenti dell'antica Roma, solo elencata fra le altre fonti, si nomina l'Arena di Verona: *lectio inutilmente difficilior* per quello che più semplicemente parrebbe il Colosseo. Ma soprattutto: «Le mura, chiaramente restaurate [?], sono [...] un riferimento erudito ai passi biblici che narrano delle loro numerose distruzioni e riparazioni. Questa attenzione per gli interventi di restauro [sic!], oltre che per i monumenti dell'antichità [en passant]» stante – si dice – la recente pubblicazione del *De re aedificatoria* di Alberti, il cui *Libro Decimo* tratta il restauro degli edifici, «colloca Mantegna [...] in una posizione di avanguardia nei confronti della cultura del tempo». Ma che senso ha? Questo amore per il restauro

doveva aver preso vent'anni prima, e quindi prima che l'Alberti si mettesse a scrivere il suo trattato, anche, per dire, l'Angelico, visto che nella sua *Deposizione* per Santa Trinita le mura di Gerusalemme appaiono integre... (ma forse perché quella era Cortona). E come si giustifica l'accumulo di rovine nel *San Sebastiano* del Louvre, 1480 circa? E che fine fa quest'affascinante teoria quando poco più oltre nel testo si afferma senza batter ciglio che nell'*Orazione* per San Zeno, successiva all'altra di un paio d'anni, «le mura di Gerusalemme si presentano ancora rovinate»? Si vede che al pittore era passato presto l'entusiasmo per queste tematiche così all'avanguardia.

Leonardo, vol. 3, pp. 1037-1038.

Inevitabile sbrodolata sul 'sorriso' della *Gioconda*, ma quel che è peggio, pure la solenne fesseria – non ci si crede – dello sguardo che «sembra seguire chiunque la guardi e comunque esso si sposti». A parte quel 'comunque' invece di 'ovunque'... ancora questa storia! Che vale per ogni volto il cui sguardo sia normale al piano di proiezione. E poi, non paghi, due elaborazioni fotografiche la cui didascalia recita: «Evidenziazione delle diverse parti della Monna Lisa»; in una si stacca la figura, nell'altra lo sfondo! Ma a che serve? E poi, un vero sberleffo al povero Leonardo che aveva fatto di tutto per fondere l'una nell'altro.

Raffaello, vol. 3, p. 1053.

Nel *Ritratto di Bindo Altoviti*, «l'artista porta a compimento la ricerca sulla figura vista da tergo». Da tergo... Più oltre il concetto si precisa in un senso, direi, precubista, perché il giovane sarebbe «visto di spalle e di tre quarti» (contemporaneamente?) «mentre volge indietro [?] la testa», percorrendo invece, in questo caso, *Lesorcista*.

Giorgione, vol. 3, p. 1100.

Il tonalismo giorgionesco sarebbe «una complessa rielaborazione della tradizione veneta del colore, appresa soprattutto da Bellini e Mantegna [Mantegna?] e di quella fiorentina del disegno». Il colore tonale è una rielaborazione del disegno fiorentino?! Nella pala di Castelfranco, le cortine di tessuto rosso sarebbero un «parapetto» (di due metri?) senza «alcuna caratterizzazione di tipo architettonico» (ci credo), mentre il Bambino appare «rappresentato con grande realismo»...

Tiziano, vol. 3, pp. 1108-1109.

A caso, l'*Assunta* dei Frari. Non una parola sull'evidente innesto delle novità romane, che fa di quest'opera uno spartiacque nel percorso di Tiziano: per il modulo muscolato e monumentale delle figure (Michelangelo), per gli articolatissimi

nessi sintattici dell'azione (Raffaello). E invece amenità come: la luce sfolgorante che circonda la figura dell'Eterno «comporta due importanti effetti pittorici [?]: innanzitutto attenua i contorni, rendendo la scena simile a una sorta di visione soprannaturale...». E cosa dovrebbe essere? E infine, non una sola parola, di nuovo, su un altro aspetto chiave: la novità iconografica che trasforma un dogma in uno spettacolare evento percepito dagli apostoli, dettaglio non suffragato dalle scritte; novità dalla quale discende una lunghissima tradizione iconografica che la Chiesa tollera, nonostante l'arbitrio (e con l'eccezione della parentesi controriformistica), per il suo forte impatto persuasivo.

Andrea del Sarto, vol. 3, pp. 1142-1143.

In merito alla *Madonna delle arpie*: «l'accentuato naturalismo dei personaggi [sic] trae evidente spunto dalla complessa plasticità michelangiolesca!» Se ne deduce che Michelangelo, il più acceso fautore dell'Idea, un vero integralista neoplatonico, che avrebbe volentieri dato fuoco a tutta la pittura fiamminga, sia in realtà un campione di naturalismo. Non occorre sottolineare le conseguenze, nel povero studente, di un simile terremoto concettuale, storico e critico.

Rosso Fiorentino, vol. 3, pp. 1152-1153.

La *Deposizione* di Rosso a Volterra (pittore rubricato senza mezzi termini fra i manieristi) si ispirerebbe a un «omonimo» dipinto di Lippi e Perugino (quello per l'*Annunziata* fiorentina). Omonimo... Ma se ne distacca «nella forma e nella posizione della croce». Fantastico! Segue solita descrizione demenziale, tutta in chiave psicologica: «se la parte inferiore ... è dunque pacatamente [?] dedicata al dolore e alla sua rappresentazione psicologica [cosa sarà la rappresentazione psicologica del dolore?] la parte superiore è piena di concitata animazione». «Alla mortale immobilità del corpo di Gesù [sai com'è] si contrappone la vocante animazione degli uomini». Ma tutto, nella parte superiore (fig. 4), si ricomporrebbe in una «sicura figura circolare», vedi schema annesso, con al centro un Cristo «sorridente» (quel ghigno terribile?), cosicché «lo sguardo si concentra [...] nella contemplazione di una riposante simmetria». «Sorridente», «pacatamente», «riposante simmetria»? Ma stiamo parlando di una delle immagini più crudeli e anticlassiche della pittura italiana o cosa? Niente sulla violentazione della maniera moderna, sulle tipologie sataniche, sull'antinaturalismo spinto, sulla feroce deformazione. Eppure si tratta dell'interprete più folle della crisi cinquecentesca le cui opere – stando a Vasari – facevano fuggire atterriti i committenti.

Ludovico Carracci, vol. 4, pp. 1249-1250.

«...il suo contributo all'Accademia è soprattutto di tipo tecnico-pratico». Che

significa, che si occupava di sciacquare i pennelli, della caldaia e della macchina per le fotocopie? Molto opinabile l'affermazione secondo cui egli aderirebbe «con convinzione alle indicazioni controriformiste»; assurda la scelta, come unica opera illustrata, della *Trasfigurazione*, ben poco rappresentativa del ritorno al naturale che costituisce il nocciolo della 'riforma' carraccesca; opera «di pacata monumentalità» (in realtà più tracotante non si può), che «rimanda ai modi della pittura manierista emiliana (e di Correggio prima di tutti)». Dal che si ricava che Ludovico era un tardomanierista e che Correggio (la cui suggestione è qui totalmente assente) era invece un manierista tout-court! Davvero troppo per il campione della reazione antimanagerista, e anche per Correggio, ultimo astro del Rinascimento maturo.

Annibale Carracci, vol. 4, pp. 1250-1253.

Nella peregrina convinzione (lo si deduce continuamente) che gli artisti antichi fossero gli unici o i principali responsabili nella scelta dei soggetti, la volta della Galleria Farnese diventa occasione per Annibale di fare «sfoggio di tutta la propria erudizione mitologica». Fulvio Orsini, suggeritore del programma iconografico, non ne sarebbe contento... Ma poi, proprio il povero Annibale, così refrattario all'erudizione, al quale Agucchi mette in bocca la celebre massima «noi altri dipintori abbiamo da parlare con le mani»? Non meno sgangherata, la descrizione: «dietro» le 'tele' [il che vale solo per quelle 'appoggiate' sul cornicione e non per le altre], Annibale «rappresenta una finta struttura architettonica prospetticamente aperta sul cielo» [ma dov'è il cielo? (fig. 5)], nel quale convivono «l'equilibrata compostezza [...] classica» e un «gusto tutto barocco [nel 1600?] per le prospettive fantastiche, evocatrici [...] di spazi illusori». Ma dove accidenti sono le prospettive fantastiche? Sembra si parli di uno sfondato illusionistico o di Colonna e Mitelli. E non credo certo che c'entrino qualcosa i quattro spicchi di cielo agli angoli, nemmeno nominati.

Tutto ciò per poi concludere che l'artista fu l'«ultimo grande testimone della pittura classicista». E noi che abbiamo sempre creduto che fosse il primo...

Guercino, vol. 4, pp. 1310-1313.

Questo *incipit*: «Circondato da sorelle, fratelli, cognati, nuore e nipoti [Guercino] trascorse la vita tra l'amata Cento [...] e Bologna». Quali nuore, dal momento che non ebbe figli? Come sempre considerazioni inutili, ma più che altro surreali. Sul *Figliuol prodigo* oggi a Vienna: «Il dipinto, con i protagonisti in primo piano [...] è compatto e solido, chiuso nella sua forma rettangolare con la lunghezza [magari larghezza?] maggiore dell'altezza». Un dato davvero straordinario per un rettangolo e così caratteristico di quel dipinto... «Le figure sono poco più che a mezzo

busto» (fig. 6). Ma se sono quasi a tre-quarti! Il busto dove arriverebbe secondo gli autori, alle caviglie? E in compenso, nulla sulla luce a macchia che celebra qui uno dei suoi trionfi, sul naturalismo lirico di matrice ludovichiana che ne è alla base, sulla scioltezza del ductus. In riferimento alla grande *Annunciazione* per Forlì: «Fra i meriti del Guercino c'è anche quello di aver invertito i pesi tra la parte inferiore e quella superiore di alcune pale a soggetto sacro». Perché questo sia un merito e quali siano gli altri non è dato sapere, né mi vengono in mente pale a soggetto profano... ma naturalmente nessun accenno alla singolare iconografia. E neppure alla vistosa svolta 'reniana' che segna profondamente la carriera dell'artista nella maturità: due dei tre dipinti trattati appartengono appunto al Guercino classicista, senza che se ne dia alcun conto.

Poussin, vol. 4, pp. 1329-1330.

Il 'pittore filosofo', uno dei più grandi del suo secolo, è liquidato in poche righe, fra le quali non una sola volta compaiono concetti come ideale classico o classicismo, né mai si accenna alla contrapposizione col fronte barocco. Le *Sabine* del Metropolitan (fig. 7) riassumerebbero «al meglio le tematiche artistiche di Poussin». E cosa sono le tematiche artistiche di un artista? Per non dire del fatto che la composizione, vistosamente a fregio nel primo piano e nei successivi, sarebbe organizzata, secondo gli autori, «con andamento triangolare [?], al di sotto della diagonale che attraversa il dipinto»... Ovviamente tagliata in maniera del tutto arbitraria, come lo stesso esilarante schema denuncia a chiare lettere!

Pietro da Cortona, vol. 4, pp. 1290-1292.

Col celebre *Trionfo della Divina Provvidenza*, «i Barberini, famiglia alla quale apparteneva anche [del tutto casualmente?] l'allora papa Urbano VIII, intendevano esaltare al massimo il prestigio e la potenza del proprio casato». Tralasciando il fatto che le insegne Barberini si intrecciano con quelle pontificie, col risultato che l'esaltazione finisce per riguardare direttamente la figura di Urbano, il concetto di 'sfondato illusionistico' non fa mai la sua comparsa. Nessun accenno neppure alla 'poetica dell'effimero'. Quindi lo specifico di quel soffitto non si spiega; d'altronde, se il suo precedente lo si individua nella Galleria Farnese senza alcun distinguo... In compenso: «rigorose regole prospettiche tendenti a esaltare l'impressione dello scorcio». Rigorose? Sempre la stessa immangiabile minestra per uno spazio come quello, a trecentosessanta gradi, infinito, libero e vorticante, nel quale tutte le regole prospettiche saltano. D'altro canto, il fraintendimento è attestato dall'assurda assimilazione del soffitto a «un'ardita scenografia teatrale». E che razza di scenografia sarebbe mai?

Bernini, vol. 4, pp. 1280-1281.

Piazza San Pietro «si presenta come un vero e proprio intervento urbanistico a [sic] scala cittadina». A parte quella preposizione (non è un refuso perché ricorre altre volte), ma che senso ha la specificazione? Un intervento cardiaco al cuore? Sulla «massiccia balaustra» (che non è massiccia, ma non si può mai rinunciare a un aggettivo) sono collocate le statue «rivolte simbolicamente [?] verso la piazza». E da che parte dovrebbero essere rivolte trattandosi di coronamento? E poi perché simbolicamente? Il colonnato, «la cui forma è geometricamente assimilabile a quella di un'enorme ellisse»; "ha forma ellittica" era così dozzinale? O forse era troppo breve?... Segue la questione dell'abbraccio simbolico, e poi quasi nient'altro. Nulla, per dire, sull'idea straordinaria del colonnato libero, ovvero di una cortina trasparente in luogo di un sistema di prospetti chiusi, che qualifica col dovuto fasto lo spazio celebrativo senza separarlo dal tessuto basso e quotidiano della città, col quale è in perenne osmosi.

Borromini, vol. 4, p. 1285.

San Carlino: «la forma convessa introdotta nel chiostro diventa anche il motivo dominante della chiesa» (dove però ci sono solo spazi concavi), la cui pianta sarebbe basata su un'ellissi, «costituita dal succedersi di rientranze e sporgenze». E che ellissi sarebbe? Nulla sulla fusione dinamica e anticlassica di pianta centrale e longitudinale, sullo spazio compresso e drammatico che ne deriva, sull'assenza di un tamburo, sulla monocromia e sul rifiuto di materiali preziosi o sulla 'reinvenzione' fantasiosa degli ordini.

Il Seicento barocco, vol. 4, pp. 1268 e sgg.

Altre lacune gravi. Sul fronte dello sfondato illusionistico solo il soffitto Barberini del Cortona: niente palazzo Pitti, niente Gaulli al Gesù, niente Padre Pozzo, niente Luca Giordano.

Palazzina di caccia di Stupinigi, vol. 4, p. 1343

«La costruzione si protende poi posteriormente racchiudendo un vasto cortile ottagonale, sul quale affacciano gli edifici di servizio». Lasciamo stare, come sempre, l'italiano e la chiarezza, ma "posteriormente"? La corte d'onore è ovviamente davanti, all'ingresso, come in ogni residenza principesca suburbana, con tanto di cancellata rivolta verso la città (fig. 8). Posteriormente, come di consueto, si estende il parco! E meno male che ancora una volta a sottoscrivere questa assurdità, fosse anche per interposta persona, sono due storici dell'architettura.

Tiepolo, vol. 4, pp. 1351-1355.

Dopo un paragrafo dedicato al quadraturismo in cui, nonostante la lunghezza, si riesce a non far capire nulla (a dire il vero se ne ricava che qualunque dipinto con architetture è quadratura), come prima opera del percorso il ciclo di palazzo Labia, 1747-1750 (indicato come Salone delle Feste di Palazzo Labia in corsivo. Come se fosse un soggetto, anziché *Storie di Antonio e Cleopatra* nel salone delle feste di...). Ma c'è di meglio: «Cleopatra [...] è il prototipo della gran dama settecentesca, al cui fascino concorrono [...] la pienezza delle forme e la magnificenza degli abiti». Annotazioni come sempre tanto generiche da poter valere per qualunque cosa, ma soprattutto “gran dama settecentesca”? Il guardaroba di Tiepolo è sempre liberamente neoveronesiano, dunque neocinquecentesco, qualunque storia egli tratti, per suggerire da un lato che è tutta una messa in scena e per evocare nostalgicamente dall'altro il secolo d'oro della Repubblica, proprio quando essa andava declinando. La qual cosa vale anche per le architetture palladiane che, come mille altre volte, fanno da sfondo.

Ciclo di Würzburg. Questo non è grave, però la Residenz non fu fatta edificare dal principe vescovo Carl Philipp von Greiffenklau, committente di Tiepolo, ma quasi trent'anni prima dal suo predecessore, uno Schönborn. «Tiepolo ... partecipò [partecipò? Insieme a chi?] alla decorazione pittorica del monumentale Salone d'onore [in corsivo], alla cui realizzazione architettonica [?] aveva provveduto l'architetto Balthasar Neumann [in corsivo]». A Neumann si deve il progetto dell'intera reggia, non solo dello scalone. Che non ha «decori architettonici in stucco bianco e oro» (fig. 9), perché dal cornicione in giù è tutto bianco! Fra l'altro non so cosa siano i «decori architettonici». E ancora: «l'illusionismo della pittura rende così reale la trabeazione dipinta da farci domandare se...». Ma la trabeazione non è dipinta, è vera, verissima! E non occorre un sopralluogo per capirlo.

In compenso, non un accenno alla fase tenebrosa, e quanto agli affreschi giovanili di Udine, mai nominati prima, figurano a fine capitolo sotto la rubrica 'Ciclo pittorico'. E anche qui, da strapparsi i capelli. Il *Giudizio di Salomone*, dopo un'estenuante disamina delle 'espressioni' di ogni singolo personaggio, diventa moralisticamente «una visione della realtà nella quale prevalgono i valori del bene e della fede»... Quel trionfo di aerea, scenografica, disincantata libertà decorativa trattato alla stregua di un'oleografia sacra ottocentesca! Ma davvero magistrale è l'attribuire a Tiepolo una «straordinaria attenzione al vero». Da far rivoltare nella tomba Roberto Longhi (e da lasciare interdetto anche il più superficiale degli osservatori).

Settecento pre-neoclassico, vol. 4, 1338-1379.

Ancora lacune poco giustificate. Nessun accenno a Crespi (se non all'interno

di una scheda sull'Ermitage). Per la grande decorazione quasi solo Tiepolo. Non si fa menzione della ritrattistica: né Rosalba, né Ghislandi. La pittura di genere che trionfa in questo secolo (niente Traversi, niente Ceruti) si limita a Pietro Longhi, qualificato come «Il maestro degli interni veneziani» (faceva l'arredatore?), dedicato a «realistici bozzetti» (non sono affatto bozzetti e meno ancora realistici) con «soggetti di maniera». Soggetti di maniera? Possibile che non si riesca a utilizzare nemmeno una definizione specifica e obbligata come 'scena di genere'? E anche lui letto come un 'pittore della realtà', a dispetto della vistosa riduzione dei suoi personaggi a burattini di un teatrino satirico.

Corot, vol. 4, pp. 1516-1518.

Intanto, l'affascinante sottotitolo: «Un paesaggio che inamora». Segue uno sconquasso lessicale e concettuale che produce il vuoto, come il rimando, per me nuovo, «alla grande tradizione del vedutismo veneto [sic] del Settecento»; oppure: «temi quotidiani [sic] del paesaggio e della natura». Condensato pregnante della poetica dell'artista, inserito senza distinguo fra i romantici: «effetti di luce e contrapposizioni di colori di grande suggestione visiva»... Ma nessun accenno all'audacia sintetica del linguaggio, alla totale assenza di retorica, alla sincerità di visione che fa saltare i confini di 'genere', aspetti che caratterizzano gli esempi illustrati, tutti sul fronte della produzione cosiddetta privata. Anche perché non si fa menzione alcuna di un altro dato essenziale: l'esistenza, appunto, di un doppio registro nella produzione di Corot, effetto del progressivo scollamento/contrasto fra cultura ufficiale, sostenuta da Accademia e Salon, e ricerca individuale, tema via via sempre più lacerante nel corso dell'Ottocento.

Hayez, vol. 4, pp. 1514-1515.

Il *Ritratto di Alessandro Manzoni*, «uno dei maggiori letterati italiani dell'Ottocento», precisazione indispensabile per un liceale, «venne realizzato con numerose sedute di posa». Bene. *Il Bacio* (esemplare Brera). Nulla sull'ambientazione troubadour, né sulla messa in scena ambigua e romanzesca dell'azione, sul mistero e l'inquietudine che ne derivano, ma questo: «La fanciulla è completamente abbandonata nell'abbraccio (il braccio sinistro, portato in alto a stringere le spalle dell'amato, segue infatti [infatti?] l'orizzonte geometrico della composizione)». Quindi quando un braccio segue l'orizzonte geometrico di una composizione esprime abbandono totale? Ma che ragionamento è? Peccato che poi non sia neppure vero, visto che il braccio di lei è obliquo e non orizzontale! Da non credere, inoltre, il fraintendimento grottesco persino dei dati oggettivi della rappresentazione, con esiti nefasti sul senso della narrazione. Si dice infatti che a sinistra vi sarebbe un «varco introdotto

da una sottile colonnina», un pilastrino gotico cui è affidata la caratterizzazione medievale dell'ambiente, aperto su un «vano», con «l'ombra di una persona (proiettata contro il muro a sinistra...) che pare quella di uno che guardi di nascosto». Voyeurismo romantico? Intanto l'apertura dà su altre scale che scendono e quella (fig. 10) non è un'ombra (non si capisce peraltro dove potrebbe trovarsi il corpo che la getta) ma la figura di una donna anziana vista di spalle che sta scendendo, tagliata a metà dal piano del pavimento: forse la nutrice che ha favorito l'incontro clandestino fra i due amanti o forse altro, ma di certo non l'ombra di un'anziana guardona.

Courbet, vol. 4, p. 1520.

Tra le fonti storiche del realismo di Courbet, Correggio! Che però, nel capitolo dedicato ai Carracci era citato come un manierista. Nonostante le radici antiche, «la tecnica che [il pittore] adotta è straordinariamente innovativa e personale. "Bisogna incanaglire l'arte", scrive provocatoriamente». E che c'entra con la tecnica? E comunque, in che cosa la 'tecnica' (olio su tela) di Courbet sarebbe straordinariamente innovativa?

Manet, vol. 4, p. 1581.

Dal capitolo a lui dedicato (naturalmente inserito *tout-court* fra gli impressionisti, ma questo è purtroppo comune), stralcio un brano riferito al *Déjeuner sur l'herbe* che mi risulta incomprensibile: «Il senso della profondità prospettica [sempre e solo queste fruste categorie, come se per Manet valessero ancora qualcosa; se esiste un pittore aprospettico è lui], del resto, non è dato dal disegno [?] ma dai piani successivi degli alberi e delle fronde [come se le seconde non fossero parte dei primi], posti gli uni sopra alle altre [?] come in una quinta teatrale, creando zone di luce e di ombra più per sovrapposizione che grazie alla tecnica [tecnica?] del chiaroscuro». Impossibile ricavare un senso compiuto da questa frase.

Klimt, vol 5, pp. 1702 e sgg.

Ritratto di Adele Bloch-Bauer: «Il formato quasi quadrato della tela contribuisce alla qualità altamente ornamentale del ritratto». E perché mai? Segue inutile sforzo di razionalizzare a tutti i costi il rapporto figura-sfondo, con annesso incomprensibile schema grafico.

Il bacio è «stato preparato [?] da un'opera precedente, di uguale soggetto», ovvero una sezione del *Fregio di Beethoven*, che però presenta un'invenzione del tutto differente. E quindi la 'preparazione' consisterebbe nell'identità del soggetto? Sempre *Il bacio* contiene «porzioni naturalistiche». Naturalistiche? Proseguendo si ca-

pisce che il termine sta per “figurative” in opposizione ad “astratte”. E non è una confusione da poco, visto che il termine ricompare continuamente, usato a vanvera, persino trattando delle avanguardie! E via con la descrizione dettagliatissima di tutti i motivi ornamentali, come già nel ritratto Bauer. Per poi concludere con un'altra di quelle frasi incomprensibili: «Nel volgere di poco tempo l'oro lascia il passo al solo colore, mentre le forme dipinte e disegnate [sic!] si compongono anche entro contorni raccolti, oltre che nei preferiti tagli verticali o orizzontali». Chissà che vorrà dire? Impossibile per gli autori non tirare in ballo anche per Klimt la prospettiva, persino ne *La culla* che, fra l'altro, riproporrebbe «il tema del naturalismo indistricabilmente unito alla decorazione».

Matisse, vol. 5, p. 1719.

Ne *La stanza rossa* (fig. 11), «la costruzione prospettica è approssimativa». Quella della prospettiva è una vera ossessione. E ancora, con la consueta chiarezza e proprietà lessicale: «La vita artistica di Matisse sarà costituita da un continuo alternarsi di fasi in cui l'aspetto decorativo torna a essere preponderante e fasi in cui, al contrario, si impone un certo naturalismo». Un certo naturalismo... Ma gli autori hanno idea di cosa significhi 'naturalismo' nelle arti visive?

Kirchner, vol. 5, pp. 1729-1730

La disamina di *Due donne per strada* (fig. 12) è un esempio paradigmatico di scollamento fra le parole, il loro senso e l'opera in esame. Nel quadro, «uno sgargiante olio del 1914, Kirchner rappresenta delle prostitute in attesa, secondo un'ambientazione che, proprio [?] in quegli stessi anni, aveva già più volte sperimentato». Intanto quel “proprio”, e poi tutto fuorché “sgargiante” per quel dipinto sinistro, dal segno quasi osceno. E, ancora, cosa s'intenderà con 'ambientazione', visto che non ce n'è? Evidentemente “Soggetto affrontato più volte” era troppo piano e dozzinale per i due fini prosatori. Ma non è tutto: «I bagliori giallognoli dei lampioni [...] gettano lame di luce [impossibile ovviamente districare una qualche logica della luce] che fanno meglio risaltare i lunghi abiti delle due donne» (peraltro tagliate a tre quarti). Far risaltare i lunghi abiti? Se non lo si avesse sotto il naso, si penserebbe a Sargent o a Boldini (che è tutto dire) anziché a una delle più mostruose e aggressive visioni espressioniste. E a proposito, «forti» sarebbero in Kirchner «le suggestioni che ricava dall'Espressionismo [maiuscolo] coloristico di Gauguin e van Gogh»: quindi entrambi sarebbero espressionisti? E, dato l'uso della maiuscola, esisterebbe un Espressionismo prima dell'Espressionismo?

Picasso e il cubismo, vol. 5, pp. 1753 e sgg.

Da far accaponare la pelle il disegno infantile di una casetta per spiegare il cubismo analitico, come se esso consistesse tout-court nello sviluppo in piano di un solido, col risultato che si risolve in bidimensionalità quella che invece, nell'operazione cubista, è la restituzione di uno spazio-tempo pluridimensionale. Esilarante lo "schema di lettura" del *Ritratto di Vollard*, in cui diversi colori delimitano il volto, la barba, il libro, il busto... come in un album per bambini con le campiture da riempire, in spregio, direi, all'assunto di fondo: la compenetrazione di forma e spazio.

Il filone astratto, vol. 5, pp. 1866 e sgg.

Già il titolo, «Oltre la forma: l'astrattismo», mette fuori strada, giacché la pittura astratta non è certo per definizione priva di forma. Si pensi solo al Kandinsky Bauhaus o al Mondrian 'classico'.

Infine, un breve florilegio delle piccole grandi delizie che si offrono al lettore quasi a ogni passo.

«La realtà», l'artista fiammingo del Quattrocento «la svelava e la rivelava [che finezza!] dopo averla osservata con l'occhio del detective» (meno fine similitudine alla Conan Doyle). «Bellotto, ultimo dei grandi pittori rococò». Bellotto rococò? Pietro Longhi illustratore di «aristocratici salotti patrizi»: un po' come grasse signore pingui; peraltro di aristocratici salotti plebei non ne conosco. «Genio e sregolatezza», sottotitolo (un po' becero?) al capitolo sul Romanticismo, il quale guarda al «Medioevo, coi suoi ricchi fermenti nazionalistici». Fermenti nazionalistici nel Medioevo? «Pigmenti colorati» (acqua bagnata?) per la *Casa dell'impiccato* di Cézanne. Altrove e più volte, «tecnica realizzativa» (neologismo aziendale disgustoso: e a che pro?). «La pittura di Géricault [...] aveva toccato [sic] molti temi, dalla mitologia alla documentazione». Documentazione? Un genere nuovo del primo Ottocento? Se il riferimento fosse poi alla *Zattera*, come si può parlare di documentazione? La sua *Alienata con monomania dell'invidia*, che indosserebbe una «cuffia trinata» (non c'è nessuna trina ma è la costante ossessione di aggettivare tutto e sempre), «sembra rincorrere un pensiero fisso»... E cosa fa di solito una monomaniaca? Nel paragrafo 'Irrazionalità' (e già questo): «i compositori romantici – primi fra tutti Beethoven e Chopin»... Beethoven come Chopin, più a vanvera è difficile! Romantico, e soprattutto irrazionale? Antonello, *Ritratto di giovane col cappello rosso*: «vivaci occhi verdi» (casomai azzurri), «il naso è dritto e lucido [aveva dimenticato di incipriarselo?], al pari della pelle rosata del volto», che quindi è anch'essa dritta e lucida?! E poi il naso non è parte del volto? «Reni crede fermamente che il pittore debba imitare la realtà». Giuro, non un omonimo, proprio Guido. Titolo del capitolo

dedicato a Longhena: «Baldassarre Longhena e le nuove emergenze lagunari». Il problema dei mastodonti da crociera che solcano il bacino di San Marco? E via di questo passo...

C'è da chiedersi a questo punto se si sia mai fatta una revisione seria (o anche semiseria) dei testi e del taglio di quel manuale, e perché non si sia affidata la stesura di un manuale di storia dell'arte a degli storici dell'arte. A ognuno il suo mestiere è una regola di buon senso che vale quasi sempre.

Ma la cosa, forse, ha tristemente a che fare col diffuso degrado culturale del Paese, quello dei tunnel per neutrini da Ginevra al Gran Sasso, con l'assenza di rigore storico e persino logico e col progressivo imbarbarimento della lingua che sembrano ormai caratterizzare (si pensi a ciò che passa attraverso i media) il nostro infausto tempo.

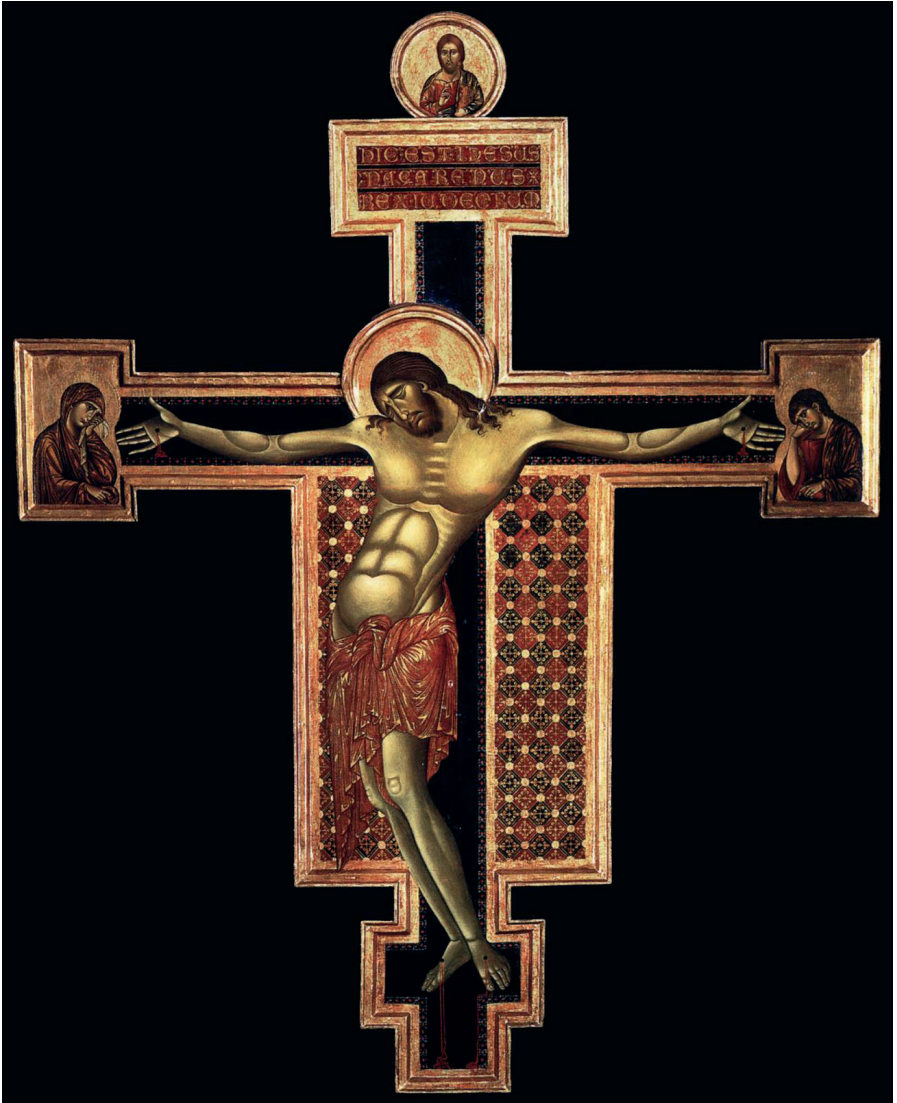


Fig. 1: Cimabue, *Crocifisso*, Arezzo, San Domenico.



Fig. 1.a: Cimabue, *Crocifisso* (particolare),
Arezzo, San Domenico.



Fig. 2: Giotto, *Storie di san Francesco*.
Il presepe di Greccio, Assisi,
San Francesco, Basilica superiore.



Fig. 3: Jan van Eyck, *Ritratto dei coniugi Arnolfini*, Londra, National Gallery.

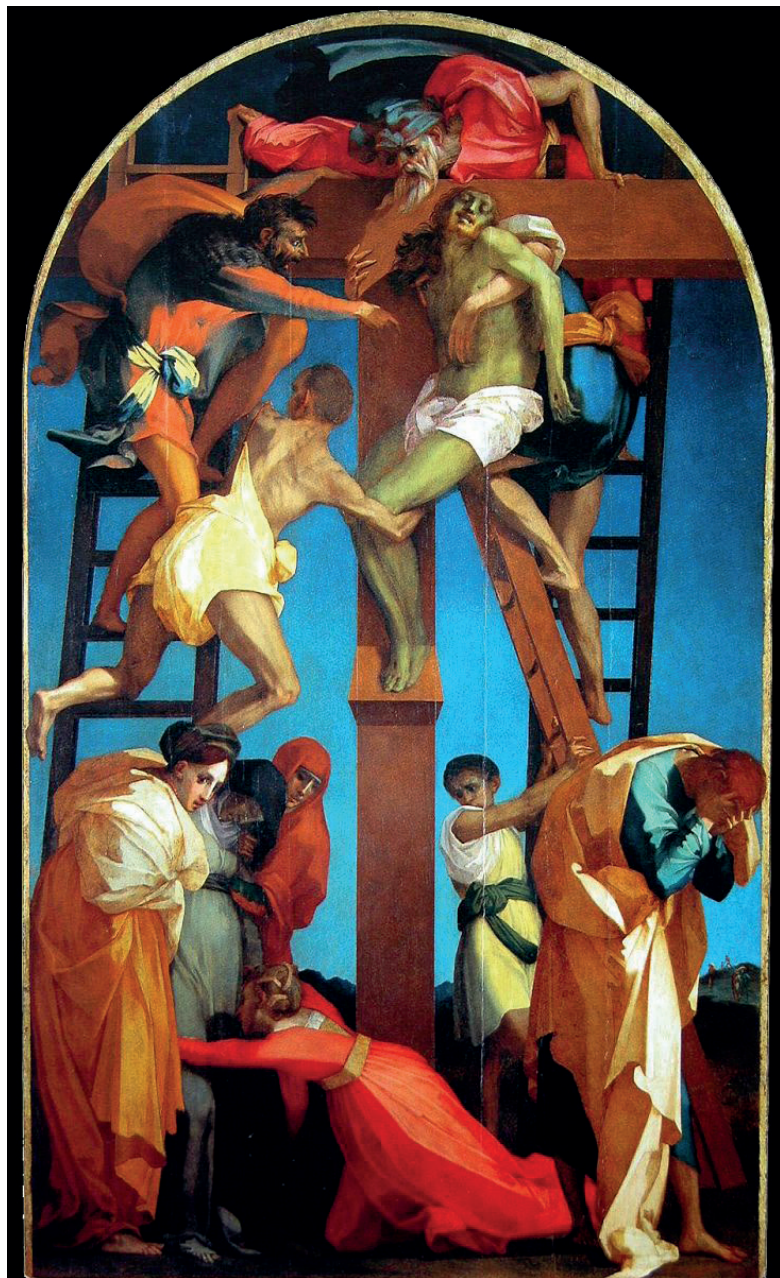


Fig. 4: Rosso Fiorentino, *Deposizione*, Volterra, Pinacoteca Civica.



Fig. 5: Annibale e Agostino Carracci, *Gli amori degli dei*, Roma, Palazzo Farnese, Galleria.



Fig. 6: Guercino, *Il ritorno del figliol prodigo*,
Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 7: Nicolas Poussin, *Il ratto delle Sabine*,
New York, The Metropolitan Museum of Art.



Figg. 8-8.a: Filippo Juvarra,
Palazzina di caccia di Stupinigi



Fig. 9: Giovan Battista Tiepolo,
Apollo e i quattro continenti (particolare),
Würzburg, Residenz, Scalone d'onore.



Fig. 10: Francesco Hayez, *Il bacio*,
Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 10 a.: Francesco Hayez, *Il bacio*
(particolare), Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 10 b.: Francesco Hayez, *Il bacio*
(particolare), Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig. 11: Henri Matisse, *La stanza rossa*, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.



Fig. 12: Ludwig Kirchner, *Due donne per strada*, Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.