

SAGGI & RICERCHE

Bernard Berenson nel 1949 mentre esamina un dipinto



di Enrico Castelnuovo

«Non so quante volte m'è toccato di rilevare a che gran punto l'anomia di cui si avvolgono molte opere d'arte antica [...] abbia collaborato e collabori ad abbassare anche il gusto corrente [...]. Privati anche dell'appiglio esterno, sia pure soltanto mnemonico, di un comprovato stato civile, è destino che i più ripaghino l'anomia con l'indifferenza e la disattenzione».

Con queste parole Roberto Longhi apriva nel 1940 sulla rivista «La Critica d'Arte» quella che avrebbe dovuto essere una rubrica periodica dal titolo «Genio degli anonimi», che si proponeva di presentare «esempi di eccellenza vera, qualche volta fin di sublimità figurativa, che, per la solita menda dell'anonimato, rimangono ostinatamente ignoti». Sappiamo quanto questa «menda dell'anonimato», che incide percentualmente in misura assai maggiore nella storia dell'arte di quanto non avvenga in altre discipline, abbia avuto un peso nel determinare la fisionomia della ricerca in questo campo, come abbia spinto all'esercizio e alla pratica dell'attribuzione, e come, per ovviarvi, gli storici dell'arte abbiano tra l'altro creato, moltiplicato e modellizzato quei personaggi fantasmatici, in qualche modo bidimensionali, che sono i «Maestri di...» i *Meister mit Notnamen*, i *Maitres aux Noms de Convention*.

Cercando di stabilirne le origini, si può risalire alla fine del Seicento se si considera il caso degli incisioni a proposito del quale l'abate Michel de Marolles rileva l'esistenza di molti maestri «che non sono conosciuti tanto per i loro nomi quanto per le cifre o le figure di cui hanno marcato le loro stampe, come il Maître à la Navette, à la Souricière, au Caducée». Assai più tardi l'abate Zani, nel secondo discorso preliminare alla *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle Belle Arti* (edita a Parma nel 1819), dedica un capitolo alla «Origine

ne e alle diverse classi dei soprannomi», e in particolare un paragrafo ai «soprannomi battezzati e molte volte a capriccio, da diversi scrittori».

Chi introdusse i «Maestri di...» in Italia fu Bernard Berenson, che vide in quest'operazione il trionfo della filologia visiva di cui era paladino,

La curiosa storia dei nomi fittizi dati ai pittori anonimi dagli storici dell'arte

È l'Amico di Sandro o lo Schiavo di Feti?

Sarà in libreria a metà marzo l'ultimo libro di Enrico Castelnuovo intitolato *La cattedrale tascabile* (edizioni Sillabe, Pisa 2000, pagg. 416, L. 70.000) nel quale sono raccolti i più importanti contributi (anche inediti) che nell'arco di trent'anni l'autore ha dedicato alla storia dell'arte e alla storiografia artistica.

Opere d'arte, generi artistici, ma soprattutto i profili di illustri colleghi (Focillon, Longhi, Toesca, Zeri) sono tra gli argomenti più accattivanti di questo corposo volume, che si conclude con un saggio nel quale Castelnuovo spiega le tappe principali della sua ricerca, cui fa seguito l'ingentissima bibliografia dei suoi scritti.

Rigoroso nel lavoro, curioso, spesso interessato ad argomenti poco battuti, Enrico Castelnuovo sa interessare i suoi scritti di un garbato senso di humour. È il caso del saggio sull'attribuzionismo e i suoi fantasmi (qui sotto stralciato per gentile concessione dell'editore e dell'autore), nel quale l'autore tratteggia il singolare fenomeno dei battesimi con nomi

fittizi dati dagli storici dell'arte a pittori rimasti anonimi. Un fenomeno nato dal desiderio positivista di codificare nuclei di opere uniformi per stile ma prive di patronimico e poi alimentato dalle necessità del mercato, che nel proporre in vendita un'opera d'arte ha sempre preferito alla dicitura «anonimo» un bel nome convenzionale. (M. Car.)

e lo fece in un modo che non mancò di impressionare i lettori e di rendere molto più vive e presenti queste etichette provvisorie.

Nel 1899 Berenson pubblicò in due puntate sulla «Gazette des Beaux-Arts» il suo saggio sull'artista da lui battezzato l'Amico di Sandro, puntando alla ricostruzione di un anonimo maestro che, come specifica il nome, avrebbe seguito molto da vicino per un certo periodo lo svolgersi artistico di Sandro Botticelli.

«Considerando come il nostro anonimo seguisse da vicino Sandro, e in mancanza di un nome storico solidamente stabilito che gli possa convenire, faremo bene a chiamarlo amico di Sandro, perché quali che possano essere stati nella vita reale i suoi rapporti con Sandro — un imitatore non è sempre un amico — in quella dell'arte era il compagno di Sandro».

Finora i «Maestri di...» erano stati personaggi piuttosto bidimensionali, puri nomi di comodo esplicitamente provvisori. L'Amico di Sandro fu qualcosa di più: un tentativo

di biografia artistica condotto esclusivamente sulle opere.

«Senza l'aiuto di singoli documenti o di spunti letterari — dice Berenson — ho provato a costruire una personalità artistica, a mostrare come si sia sviluppata, da chi sia stata influenzata e come a sua volta abbia influenzato altre personalità, e anche di stabilire con buona accuratezza il periodo in cui questa personalità doveva essere connessa con una persona reale».

Nel 1901 sarà la volta di Mary Costelloe Berenson, sotto il nome di Mary Logan,

sempre sulla «Gazette des Beaux-Arts», a suscitare l'ombra del Compagno di Pesellino, giustificandone il battesimo con la volontà di non insistere con l'abitudine tedesca dei nomi pesanti e bizzarri, tipo «der Meister der National Gallery Dreieinigkeits». Un'osservazione che, tra l'altro, ci fa pensare che Mary non dovesse essere stata estranea alla «Operazione Amico di Sandro». Quanto a Berenson, egli inaugurerà nel 1903 la nuova rivista inglese di storia dell'arte, il prestigiosissimo «Burlington Magazine»,

scrivendo in apertura del suo primo numero un saggio sull'Alunno di Domenico.

Questi amici, questi compagni (a ruota Oswald Sirén, nel 1904, battezza un Compagno di Biccì), questi alunni erano nomi più tangibili e concreti dei già sperimentati «Maestri» che ormai da quasi un secolo prendevano il loro nome dalla collocazione di un quadro, da un luogo, da una collezione (il Calvario Lyversberg), da un soggetto, da un tema o da una tipologia ripetuta (Maestro delle Mezzefigure Femminili). Queste etichette facevano di loro per-

soni in carne e ossa, alter ego, discepoli, aiuti, collaboratori, prossimi di questo o quel pittore noto. Non solo: potevano stabilire delle graduatorie, delle gerarchie tra alunno, compagno, amico; gerarchie di cui ancora Roberto Longhi si servirà ironicamente anni dopo con gli estrosi Cugino dei Riminesi, Schiavo di Feti o Pensionante dei Saraceni.

Nel frattempo anche i nomi tradizionali divenivano più spigliati, più spiritosi. Oswald Sirén crea nel 1904 il Maestro del Bambino Vispo, un anonimo che come noto avrà lunga vita. Anche Longhi, quando più tardi (1927) creerà il suo Maestro Esiguo, sarà perché, stanco dell'ormai abitudinario ricorso all'«ennesimo Alunno di Benozzo», vorrà definire in maniera più incisiva e pregnante i modi di «poco meno che filiformi» e addirittura il carattere e gli atteggiamenti di «questo tenue maestro umbreggiante che [...] nel modo di colorir tenuemente come a foglia [...] nel lumeggiare come si lumeggiava di bianca sui disegni in carta tinta ci riporta a momenti più antichi».

Anche i maestri hanno le loro stagioni. Dopo il periodo eroico, in cui sembra di scorgere come, al di là della necessità temporanea, quella che potremmo chiamare «Operazione battesimo» accenda attese e speranze di potenza se non addirittura di onnipotenza, il coniare nuovi nomi diviene un'operazione piuttosto di routine largamente e utilmente praticata, anche se qualche volta ridicolizzata dagli eccessi moltiplicatori (non però imputabili ai padri fondatori) di R. H. Wilenski, per cui Dirk Bouts diventa volta a volta lo «Young Man in High Cap Painter», il «New York Man in High Cap Painter», il «London Virgin with Brocade Screen Painter» o il «Little Path to Paradise Painter», o di George Rowley che affetta il «corpus» di Ambrogio Lorenzetti in una miriade di «Petronilli Masters», «Rofeno Master» o «Roccalbegna Master» dispersi addirittura nel corso di secoli. Fenomeni che il padre Zani aveva puntualmente previsti parlando di «soprannomi battezzati, e molte volte a capriccio, da diversi scrittori».

STORIA DEL COLLEZIONISMO

di Paolo Liverani

Dieci appartamenti a Roma in via Cola di Rienzo 285 bastavano appena al tenore Evan Gorga per accogliere le sue trenta collezioni tematiche per un totale di circa 150.000 pezzi.

Sicuramente Gorga merita di entrare nel Guinness dei primati per molti motivi, non tutti positivi. Tanto per incominciare per la brevità della sua carriera fulminea come cantante lirico: aveva debuttato nel 1895 e l'anno successivo il ruolo di Rodolfo alla prima della *Bohème* di Puccini sotto la direzione di Toscanini lo aveva portato al trionfo. Poco dopo a Genova erano dovuti intervenire i carabinieri per arginare la folle che voleva forzare i cancelli d'ingresso del teatro. Nel 1899 aveva già abbandonato la lirica per dedicarsi a un collezionismo «mat-

to e disperatissimo», che lo avrebbe indebitato fino al collo. Dopo un lunghissimo iter e un contenzioso senza fine, nel 1950 lo Stato italiano aveva acquistato la collezione pagando i debiti del tenore, istituendo dieci borse di studio canore e concedendo un vitalizio a Gorga che ne avrebbe usufruito fino al 1957, morendo all'età di 92 anni.

Altro record, questo negativo, è la storia sfortunata della collezione. Non solo Gorga, che acquistava dal mercato clandestino senza troppe preoccupazioni, non registrava le provenienze, ma anche le carte relative alla lunga procedura di acquisizione da parte dello Stato si sono in buona parte perse. In ogni caso si riesce a ricostruire la diaspora di questa magmatica collezione di col-

lezioni attraverso mille rivoli che — tra nuclei principali e donazioni o scambi di singoli pezzi — l'hanno dispersa in 10 musei romani, 17 istituti italiani e altrettanti nel resto del mondo, compresi Corea del sud, Ceylon, Iran, Nepal e Taiwan. E quel che è triste è che per la maggior parte lo smembramento è avvenuto dopo l'acquisizione da parte dello Stato.

Gorga acquistava di tutto e in quantità industriali: dagli strumenti musicali (è questa l'origine del Museo degli strumenti musicali a Roma) ai vetri romani (qualche decina di migliaia di pezzi), dai vasi micenei ai bronzetti nuragici, dalle armi italiche agli antichi strumenti medici (divisi oggi tra il Museo storico della medicina di Londra e quello

di Roma). I collezionisti «seri» lo prendevano in giro o lo ritenevano uno sciocco di cui approfittare. Le storie del collezionismo finora lo ignoravano semplicemente.

Ora, però, il grosso nucleo archeologico del Museo Nazionale Romano è stato finalmente riunificato e sono apparsi due volumi che ne presentano una parte consistente.

Il primo, di Maurizio Sannibale, è dedicato alle armi antiche: vi si trovano spade e punte di lancia dell'età del ferro di varie regioni dell'Italia centro-meridionale, una piccola faretra votiva in bronzo di produzione sarda, puntali di fodero rinascimentali, ascie dell'età del bronzo, pettorali pisani orientalizzanti, uno schiniere romano tardoimperiale, cinture longobarde, finimenti equini villanoviani. Un complesso

che ha richiesto all'editore uno sforzo enciclopedico per destreggiarsi su una storia militare di quasi tre millenni.

Il secondo è opera di una équipe e costituisce una prima ampia presentazione del nucleo del Museo Nazionale Romano nel suo complesso. Comprende l'esame di numerose classi di materiale: vasellame bronzo, lucerne, bruciapropumi, specchi, bronzetti figurati, armi, terrecotte architettoniche e votive, vasellame in terracotta e in pietra, iscrizioni, stucchi e frammenti di affresco. Arriva infine l'enorme quantità dei vetri, che — benché per la maggior parte in frammenti — permettono di seguire tutto lo sviluppo dell'arte vetraria dalle origini ai giorni nostri. Tra di essi trentaquattro casse contenevano la-

Le antichità del tenore Gorga

strine di vetro policrome che servivano come tarsie per decorare due letti in osso intagliato della sfarzosissima villa che Lucio Vero, l'imperatore fratello di Marco Aurelio, si era costruito sulla via Clodia poche miglia a nord di Roma, buona parte dei quali è finita al Metropolitan Museum di New York. Risultato di cui si era già dato un primo accenno sulle pagine di questo giornale (cfr. Il Sole-24Ore dell'8 gennaio 1995), ma che mostra dove possa portare un progetto serio di catalogazione e di studio di materiale solo apparentemente minore.

Maurizio Sannibale, «Le armi della collezione Gorga al Museo Nazionale Romano», ed. L'Erma di Bretschneider, Roma 1998, 272 pagg., 250 ill. b/n, L. 280.000; **Mariarosaria Barbera** (a cura di), «Museo Nazionale Romano», La collezione Gorga. Electa, Milano 1999, 295 pagg., 153 ill. a colori, 304 b/n, L. 320.000.

ARTI APPLICATE

Anche la porcellana ebbe il suo Vezzi

di Roberto Valeriani

La porcellana è diletto di re, lusso da regnanti che nel Settecento si trasformano in imprenditori di quella squisita e fragilissima materia, in gara l'uno contro l'altro per un primato che incoronava il gusto e riempiva — o dissanguava — le casse statali. Detto questo, e scritto più volte, gli storici si sono rivolti a coloro che non furono re ma comunque cercarono di fabbricare porcellana, uomini bruciati da un fuoco sacro come quello delle loro fornaci, avventurieri, pazzi, destinati quasi sempre al fallimento, a meno che non giungesse qualcuno a salvarli dal crollo e a riportare l'impresa nei ranghi di un'industria di Stato. Accadde così a Vienna, ad esempio, o a Berlino e i temerari imprenditori furono inghiottiti dalla burocrazia della corte salvandosi dalla bancarotta rinunciando alla gloria. Ma si trattava di sistemi monarchici in cui la magnificenza del sovrano giocava un ruolo fondamentale. In una repubblica come quella di Venezia il povero Giuseppe Vezzi non ebbe tale fortuna. I commerci della Serenissima non avevano certo bisogno di un'industria di Stato e le sorti della manifattura lagunare rimasero tutte nelle mani del finanziatore stesso dell'impresa. Costui, per rendere la tragedia assai più drammatica (ma anche più borghese) non era altri che il padre di Giuseppe Vezzi, Francesco, figura corsuca, almeno da quanto emerge dai pochi documenti che ci restano su quelle fornaci: la sua sembra quasi una meschera burbera ritagliata da certi caratteri goldoniani che però, nelle commedie, finiscono sempre in burla o redenti. Nella storia dei Vezzi non c'è lieto fine: il genitore infligge addirittura il colpo più duro da morto, diseredando il figlio e istituendo un erede unico un po' istituito. Ci sarebbe di che scrivere la trama di un'opera nera, ritmata al suo-

no delle tazze tintinnanti e dello sciabordio dei canali, ma per la storia dell'arte il tessuto dei documenti e delle opere rimaste diventa la traccia su cui stendere il referto di un'impresa che, anche se breve, fu gloriosa e spesso squisita.

Da ultimo, dopo i famosi studi di Francesco Stazzi, giunge il libro di Luca Melegati, *Le Porcellane di Giuseppe Vezzi* (con una prefazione di Alvar Gonzalez-Palacios e una nota dello stesso Stazzi) in cui si raccolgono le carte già note accanto ad alcune di recente scoperte e si propone un repertorio di oggetti fra cui alcuni interessanti inediti. Il problema nello studio di quei

manufatti risiede proprio nella breve durata della manifattura dovuta a quelle maulaugurate vicende cui si accennava e che vale la pena di riassumere per capire quale sia il problema fondamentale nello studio di quei manufatti.

Giuseppe Vezzi, figlio di un orafo arricchitosi e divenuto nobile, approfittando di una delega fattagli dal padre che aveva intrapreso un viaggio fondato nel 1720 una società per fabbricare porcellana. Fra i soci c'è un personaggio dal profilo quasi sinistro, Christian Conrad Hunger, uno di coloro che all'epoca percorrevano l'Europa per mettere in vendita le proprie conoscenze tecniche sui

lati più segreti nella fabbricazione della materia porcellanica. L'avventuriero quattro anni dopo abbandonò la città e poco prima anche il padre Vezzi aveva impugnato la procura rilasciata al figlio su tutti i suoi beni. Il rimpallo naviga a caso: coinvolge dei cugini udesini poi estorce al padre, nel 1727, la promessa che questi non rivendicherà le somme già impiegate e che addirittura tacerà i creditori. Ma il vecchio è implacabile. Promette, ma contemporaneamente richiede che i forni vengano distrutti. Alla morte, nel 1740, come si è detto, l'erede si scopre diseredato e i debiti non sono stati del tutto saldati. La fabbrica chiu-

de ufficialmente nel '27, dunque, ma da lì, per i posteri, inizia il giallo perché da svariate fonti si viene a sapere che ancora diversi anni dopo esistevano sul commercio porcellanico di Vezzi rimaste dopo la fine dell'impresa. Darfale, attribuirne le pitture, certificarne l'originalità è da decenni il compito di alcuni studiosi.

Luca Melegati è da anni uno di loro e per contribuire ad arricchire il catalogo dei pezzi (è questo lo scopo del conoscitore) ha setacciato cataloghi d'asta più o meno recenti o visitato collezioni private. Ne ha tratto fuori un buon numero di esemplari inediti che, ben illustrati accanto ad altri già noti, ripercorrono il sentiero stilistico di quelle effimere fornaci, se mai fosse ripercorribile. Condizionati e congiuntivi abbondano ancora, come è giusto che sia, nelle schede a fronte delle immagini: siamo ancora nel campo delle ipotesi per quel che riguarda la storia evolutiva, così contratta negli anni. Per chi non è addentro a simili problemi storici restano gli oggetti in se stessi, di una grazia delicata e se si vuole un po' tragica, ripensando a quanto e a cosa costarono. A volte bizzarri, come le teiere a più facce su ognuna delle quali sporge una figurina dipinta, a volte preziosissimi almeno nell'ornato, come certo vasellame decorato con stemmi o fiori lussureggianti tra volute dorate: l'Oriente vi si specchia con quella particolare felicità veneziana che deriva da un'abitudine secolare per i traffici con le terre più lontane. Gli gnomi in abiti di mandarino, tra zanzare giganti e benefiche, non dovevano inquietare i commensali dei caffè lagunari. Oggi possono turbare i sonni dello studioso in cerca della verità, quasi a dimostrare l'eternità di certe vendite paterne.

Luca Melegati, «Giovanni Vezzi e le sue porcellane», Bocca editore, Milano 1999, pagg. 260, L. 300.000.

MONOGRAFIE

Profilo di Benvenuto senese

Gli studiosi più appartati sono quelli che è meglio tener d'occhio, perché è spesso da loro, e non dalle sobrette della cultura, che giungono le migliori novità. Maria Cristina Bandera, ad esempio, docente di storia dell'arte all'Accademia di Venezia, qualche tempo fa pubblicò quasi alla chetichella un fondamentale carteggio inedito tra Longhi e Pallucchini dedicato alle biennali di Venezia (Edizioni Charta).

Ora la studiosa torna a stupire traendo dal suo silenzio cilindro una fatica ben più ardua: la prima monografia in assoluto dedicata al pittore senese Benvenuto di Giovanni (1436-1509/17).

La figura di questo maestro, che persino Vasari si dimenticò di menzionare, è stata rivalutata in tutta la sua grandezza solo nello scorso decennio, in occasione di due mostre sul rinascimento senese, una tenutasi a New York nel 1988 e l'altra tenutasi a Siena nel 1993.

Maria Cristina Bandera ha lavorato con pazienza certosina: ha ricostruito le vicende della

fortuna critica dell'artista, ne ha tracciato la biografia, ha messo in fila e discusso una novantina di opere autografe (pale d'altare, cassoni, affreschi, miniature, decorazioni per soffitti, ecc.) e una trentina di opere di discussa attribuzione. E questo al fine non solo di dare un'attendibile ragguaglio dello stato di conoscenze sinora acquisite sull'artista, ma soprattutto di riconsiderare il ruolo rivestito da «Benvenuto Joannis de Senis» nel concerto della pittura senese di pieno Quattrocento. Benvenuto prese le mosse dal Vecchietta e praticò una pittura caratterizzata da colori brillanti, contorni taglienti, masse plastiche spesso esasperate. Maestro di un raffinato antirinascimento, questo senese trovò ammiratori lontani e imprevisi: pittori padovani e veronesi. Quattrocento (primo tra tutti Mantegna) dimostrarono di far tesoro del suo stile prezioso ed eccentrico. (Marco Carminati)

M.C. Bandera, «Benvenuto di Giovanni», Federico Motta Editore, Milano 1999, pagg. 272, L. 120.000



Benvenuto di Giovanni, «Calvario»

IL SABATO PARLIAMO DI CULTURA E POLITICA

18 **AREE INDUSTRIALI e futuro della città**

Il parco dismesse, omboni del passato industriale della città, possono costituire grandi occasioni di rilancio e ridisegno urbano. Cosa si muove nel cantiere Milano?

Intervengono:
V. Gregolini (Gregolini Associates International), A. Maril'elli (Università Statale di Milano), A. Mazzola Malfino (Comune di Milano), M. Reggi (European Museum Forum Director)

Coordina: A. Calabrò (Il Sole 24 ORE)

25 **I linguaggi dell'era internet**

La rivoluzione informatica e il diffondersi di internet inducono grandi mutamenti nei modi di comunicare. Nuovi linguaggi, nuovi spazi e socializzazione, nuovi comportamenti individuali e collettivi...

Intervengono:
G. Ceriani (Serrinoga), A. De Martini (ATA De Martini), M. Losi (Il Sole 24 ORE), G. Maril'elli (Università Bicocca di Milano)

Coordina: M. Magrini (Il Sole 24 ORE)

L'iniziativa è ideata e promossa da
Il Sole 24 ORE - Cultura & Economia
con i collaboratori della **DOMENICA de Il Sole 24 ORE**

Tutti gli incontri si svolgeranno il sabato dalle ore 10.30 alle ore 13.00
SPAZIO OBERDAN della Provincia di Milano
V.le Vittorio Veneto, 2 - Milano

L'ingresso è gratuito, previa prenotazione con 3 gg. d'anticipo, fino ad esaurimento posti, al Numero Verde 800-67.46.44

www.ilsale24ore.it