

MONOGRAFIA ANCORA? CASI DI STUDIO.

INTRECCI CON LA RICERCA, L'EDITORIA E IL MERCATO DELL'ARTE, LA DIDATTICA

Marinella Pigozzi

Organizzati due giorni di studio sul tema, ci siamo chiesti se la monografia è ancora oggi un modello valido. Non possiamo nascondere che la tradizionale monografia di un artista con il catalogo delle opere ci appare talora un prodotto editoriale un poco retrò, certo utile al mercato dell'arte e dell'editoria che trovano nel catalogo che accompagna la biografia e il saggio critico un comodo strumento di verifica attributiva, un aiuto per la valutazione economica di un artista, un oggetto accattivante da esporre in salotto. La ricerca storico artistica sempre più spesso apre ad un approccio spazio-temporale allargato e al convergere metodologico di varie interpretazioni critiche. Ci si chiede se è compatibile ancora con la ricerca di verità storica il limite di visuale imposto dall'analisi di un singolo interprete. Soprattutto quando la monografia è legata ad una esposizione di cui è il catalogo, più evidenti appaiono i suoi limiti. Non è questo il caso della mostra genovese intitolata a Domenico Piola in palazzo Lomellino, né dell'esposizione *Dentro Caravaggio* a Milano in Palazzo Reale, su cui mi soffermerò in seguito. Non sempre le mostre aiutano con novità al riesame della cultura artistica che propongono e spesso mancano di una solida precedente ricerca.

Scriveva nel 1921 lo svizzero Heinrich Wölfflin, individuatore dei principi pittorici che influenzarono lo sviluppo dell'analisi formale delle opere d'arte e la conseguente produzione editoriale:

L'opera d'arte isolata ha sempre qualche cosa di inquietante per lo storico. Ed egli cercherà di darle coerenza e atmosfera. E ciò in duplice modo. Anzitutto situandola nel processo evolutivo, rintracciandone antecedenti e conseguenti, poi rifacendosi ai contemporanei e agli affini; e tracciando, in tal modo, intorno ad essa, un cerchio che, passando attraverso la scuola e l'origine, potrà estendersi fino al cerchio più grande, quello del carattere dell'intero popolo nel quale l'opera d'arte è radicata¹.

Gli avveduti storici dell'arte, senza limiti geografici, hanno seguito e seguono questo suo pensiero, adattandolo agli artisti e alle epoche che li hanno visti e che li vedono lavorare. Alla

¹ HEINRICH WÖLFFLIN, *Avvicinamento all'opera d'arte (Das erklären von Kunstwerken, 1921)*, a cura di Umberto Barbaro, Milano, Alessandro Minuziano, 1948; ID., *Capire l'opera d'arte*, a cura di Andrea Pinotti, Roma, Castelvechi, 2016, p. 32.

visione idealistica di forme e di valori, diffusa nel primo ventennio del Novecento, è subentrata non senza contraddizioni l'attenzione ai contesti, allo spazio-tempo in cui l'artista ha operato, alle vicende culturali che lo hanno potuto influenzare, alle richieste del committente, per meglio individuare il carattere peculiare di ogni singola opera, la sua ricontestualizzazione, l'atmosfera in cui l'artista ha operato. Sono queste ancora oggi, se messe in atto, le ragioni che rendono valida la monografia. Certo resta il pericolo di una critica solo formalistica tesa ad una visione selettiva della storia dell'arte, interessata al suo solo sviluppo stilistico. A lungo gli studiosi italiani si sono mossi nell'ambito del pensiero di Benedetto Croce, nessuno annullò il postulato crociano di identità fra storia e critica d'arte, nessuno rifiutò la critica accompagnata da un giudizio di valore. L'interpretazione di Julius Schlosser della critica intesa come scienza delle fonti, delle testimonianze letterarie intrecciate con l'indagine sull'opera d'arte tardò a farsi strada in Italia. Lo studioso, anche direttore a Vienna dal 1901 delle collezioni di scultura e arti decorative del Kunsthistorisches museum, superò gli schemi formalistici riegliani per ricercare il contesto storico e culturale nel quale le opere si manifestano². Durante il secolo scorso e ancora oggi la storia dell'arte e la critica d'arte continuano ad aprirsi agli apporti delle varie scienze umane: psicologia, sociologia, fenomenologia, linguistica strutturalista, semiologia e semiotica, teoria dell'informazione. Resta il rischio di misconoscere il carattere specifico dell'arte visiva, di perdere di vista l'opera entro il suo ambiente spaziale e temporale.

Ricordavo prima che negli ultimi anni le mostre privilegiando allestimenti immersivi hanno reso le opere sussidiarie favorendo l'intrattenimento, si sono spesso allontanate da un serio precedente progetto di ricerca e non hanno risposto a interrogativi storico-critici. Non è il caso dell'ultima mostra sul milanese Michelangelo Merisi, *Dentro Caravaggio*, allestita in palazzo Reale a Milano e curata da Rossella Vodret con un prestigioso comitato scientifico presieduto da Keith Christiansen. Il focus non è stato la vita angosciata e tormentata dell'artista, non annunci sensazionali sul ritrovamento delle ossa o su disegni a lui riferiti, non le repliche, non le copie, non le opere di dubbia attribuzione sollecitanti il mercato, non il grande numero dei caravaggeschi scesi a Roma e a Napoli da tutta Europa. Attraverso le indagini archivistiche, le riflettografie e le radiografie, che dal 2009 sono penetrate in diversa misura sotto la superficie pittorica e che in parte già si conoscevano, si è giunti a meglio conoscere il procedimento creativo di Caravaggio delle opere in mostra sicuramente autografe e ora fra di loro meglio comparabili e collocabili nel tempo. Due linee di lettura sono individuabili: quella cronologica che parte dall'arrivo del

² JULIUS VON SCHLOSSER-MAGNINO, *La letteratura artistica*, Manuale delle fonti della Storia dell'arte moderna (Wien 1924), Firenze, La Nuova Italia editrice, ed. cons. 1986.

pittore a Roma con le relative novità documentarie e che si sofferma sulla sua parabola artistica e umana; quella tecnica che evidenzia la prassi pittorica nel suo evolversi e il relativo coinvolgimento scientifico. Ne emerge una straordinaria valenza didattica, che spinge il visitatore non solo a vedere, anche a capire. Grazie al dialogo interdisciplinare, sono emersi, con le diverse preparazioni della tela, chiara sulla tovaglia di Fiandra del *Riposo durante la fuga in Egitto* (1597) e poi sempre più scura nella maturità, il disegno sottile a pennello che testimonia con le velature successive e le varie stesure di colore e ombre la tecnica tradizionale adottata dal pittore nei primissimi anni romani prima dell'ingresso nel luglio 1597 in casa Del Monte, quindi i profili a risparmio, le incisioni, i pentimenti, le modifiche compositive. La strategia dei profili a risparmio, ovvero gli spazi che l'artista lasciava privi di pittura al margine tra una campitura e l'altra per evitare di attendere i tempi di asciugatura dei colori, gli permetteva di accelerare i tempi di lavoro. Le analisi diagnostiche sono state esposte in mostra attraverso apparati multimediali che hanno consentito anche ai non addetti di meglio comprendere la strategia esecutiva del pittore.

Il cambiamento cruciale nella sua tecnica avviene a partire dal 1600 nella cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi, il suo primo incarico pubblico. Deve intervenire su tele di grande dimensione e in poco tempo. Gli è dato un solo anno di lavoro. Decide per la preparazione scura, mette in scena i suoi amici e imposta la composizione con incisioni, aggiunge i chiari e i mezzi toni, dipinge solo le parti in luce e in penombra, le altre sono inghiottite dall'ombra della preparazione. Caravaggio, attraverso i verbali dei numerosi processi che lo videro coinvolto, ci informa che nella Roma contemporanea c'è un solo pittore che egli possa ritenere valente, è Annibale Carracci, lo nomina nel processo seguito alla querela di Giovanni Baglione e precisa: «valent'huomo appresso di me vuol dire che sappi far bene, cioè che sappi far bene dell'arte sua, così un pittore valent'huomo che sappi dipinger bene ed imitar bene le cose naturali»³. Aveva visto la pala con *Santa Margherita* (1599), prima opera pubblica di Annibale dipinta per la chiesa di Santa Caterina dei Funari su commissione di Gabriele Bombasi e «dopo essersi fermato lungamente a riguardarlo, si risolse, e disse: mi rallegro che al mio tempo veggo pure un pittore, intendendo egli della buona maniera naturale, che in Roma, e nell'altre parti ancora affatto era mancata»⁴. Questo

³ M. DI SIVO, *Uomini valenti. Il processo di Giovanni Baglione contro Caravaggio*, in *Caravaggio a Roma, Una vita dal vero*, a cura di M. Di Sivo, O. Verdi, Roma 2011, pp. 90-108.

⁴ GIOVAN PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti moderni*, Roma, per il successore al Mascardi, 1672, p. 32. Si veda l'edizione critica a cura di Evelina Borea, introduzione di Giovanni Previtali, Torino, Einaudi, 1976.

riscontro ci invita ad interrogarci su quale era la maniera naturale che accomunava i due artisti, verso che cosa li conduceva l'esperienza empirica dell'osservazione della vita quotidiana, i soggetti 'bassi' collocati in uno stile e in un ambiente naturalistico, pur ricorrendo a modelli in posa come nella consolidata tradizione del Rinascimento. Tutte le tecniche di Caravaggio, comprese le incisioni e i profili scuri, si basavano su una lunga tradizione pittorica, ma innovativi e moderni furono gli esiti. Il più anziano Annibale gli preparò la strada.