



LA DIANA

# Recensioni

dal Vasari. Gli ampi capitoli che Cateni dedica allo sguardo di Mancini sul Medioevo permettono di coglierne al meglio gli interessi e il modo in cui guardava alle testimonianze del passato. Ma sono molti i punti sui quali

converrà tornare con agio, in modo da poterli valorizzare al meglio e rendere giustizia alla grande intelligenza e sensibilità dell'archiatra papale Giulio Mancini.

DOI 10.48282/ladiana31

Laura Moure Cecchini, *Baroquemanía. Italian Visual Culture and the Construction of National Identity, 1898-1945*, Manchester University Press, Manchester, 2021, pp. 288

Davide Lacagnina

L'artificiale bicromia della bella copertina di *Baroquemanía. Italian Visual Culture and the Construction of National Identity, 1898-1945* satura di rosso carminio il profilo della Santa Lucia del 1926 di Adolfo Wildt in netto contrasto con il verde marino scelto per il fondo. Come in un viraggio ancora in corso, l'opera si trasforma così in un'involontaria icona pop, seduttiva e al contempo perturbante: quasi un 'negativo' fotografico, che sospende il giudizio e invita alla verifica dei temi affrontati nei capitoli che compongono il volume, come in un aligido assetto laboratoriale o, per continuare con la metafora fotografica, come nelle 'vasche' di una camera oscura dagli sviluppi ancora tutti da definire.

La tesi – tutt'altro che ovvia o scontata (e di fatto mai affrontata unitariamente e in maniera sistematica) – riconsidera l'eredità del Barocco nella cultura visiva italiana tra Otto e Novecento e la sua apparente marginalità nei discorsi ufficiali sulla costruzione dell'identità culturale della nazione finalmente unita. Se infatti alla più 'alta' tradizione del Medioevo e del Rinascimento, per motivi e finalità diverse, è stata riconosciuta la parte del leone nei processi risorgimentali e postrisorgimentali di *Nation-building*, così come più tardi, nel ventennio fascista, all'attualizzazione della memoria dell'antica Roma è stata riferita in maniera quasi del tutto esclusiva la costruzione dell'immagine pubblica del regime, la dura condanna etica e politica di Benedetto Croce sull'età barocca ha agito da pietra tombale su ogni possibile rivalutazione di que-

sta lunga stagione e del suo retaggio culturale nell'Italia contemporanea. Le parole di Croce risuonarono come una condanna senza appello e se, sul fronte dell'arte e dell'architettura, non hanno scoraggiato pionieristiche incursioni su singoli artisti, opere o contesti sin dai primissimi anni del Novecento, alla lunga hanno interdetto un quadro d'insieme coerentemente articolato sul doppio fronte dello studio dei manufatti e della loro puntuale sistematizzazione storico-critica.

Preso atto, in apertura del volume, del divario che si registra presto fra la storiografia europea (germanofona, specialmente, sempre più interessata a una storia e persino a una teoria del Barocco) e la storiografia italiana (che si limitò, a inizio secolo, ad alcune prime timide aperture su singole personalità, pur con alcune eccezioni), è il confronto costante tra i piani della storiografia artistica, della critica militante, della memoria visiva e dunque delle ricerche degli artisti (non necessariamente in quest'ordine) a proporsi quale convincente viatico metodologico per esplorare, capitolo dopo capitolo, le differenti e talora persino divergenti opzioni di un Barocco in cerca di un'identità – stilistica, storica, politica – nell'Italia del primo Novecento. Se allora appare subito chiaro, negli esempi prodotti, che esso si configura come un repertorio cui era possibile attingere con estrema disinvoltura e in maniera divergente (*à chacun son Baroque!*), si conferma così anche il carattere mobile ed eterogeneo di una cultura nazionale tutt'altro che monolitica, reazionaria o passatista

e per altro in sintonia con analoghe forme di riappropriazione transnazionale della medesima memoria in contesti diversi e lontani (l'America latina, per esempio).

Ad aprire le danze è il grande affresco funereo e rutilante della Roma barocca che emerge dalle pagine de *Il Piacere* di Gabriele D'Annunzio: immagini sontuose e grondanti di nostalgia per la città dei papi, dei palazzi delle antiche famiglie patrizie, delle chiese e delle ville suburbane, in stridente contrasto con il volto 'moderno' della nuova capitale del Regno, volgare rappresentazione di un Paese in rapida trasformazione, inautentico e impoverito nella sua cultura e nella sua identità politica e morale. Se, in questo caso, il Barocco funzionava come una compensazione del senso di inadeguatezza di una più giovane generazione di intellettuali inurbati, come D'Annunzio, smaniosi di conquistare un credito e una posizione sociale nel cuore della città antica, le immagini del suo glorioso passato servivano anche la causa della denuncia, nemmeno troppo velata, degli scempi perpetrati dalle demolizioni inconsulte di ville e giardini per fare largo ai palazzi del nuovo Stato unitario, tra speculazioni edilizie e perdita di prestigio di un'intera classe dirigente. In questa contraddittoria disposizione intellettuale si riflettevano tanto le considerazioni della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi (1901-1939), che si arrestava alle soglie del Barocco quale forma di tradimento della più alta e originale stagione della creatività italiana, quanto le aperture del dannunziano Enrico Nencioni – del 1894 è un suo intervento dall'eloquente titolo *Barocchismo* – in cui la cultura del XVII secolo sembrava potersi configurare come un preludio dell'epoca moderna, per quella consapevolezza della crisi e della 'perdita' che avevano caratterizzato, non solo l'arte, ma più in generale le idee e i comportamenti dell'Europa dell'Ancien Régime e che adesso si rinnovavano nel passaggio fra XIX e XX secolo. Allo stesso modo, le concomitanti celebrazioni del terzo centenario della nascita di Gian Lorenzo Bernini (1898) vedevano nell'artista un eroe dell'Italia postunitaria e un pioniere da emulare nella sua capacità di ridefinire il volto della città eterna; per cui, se da un lato Bernini veniva riconosciuto come lo scultore italiano di maggior talento (sempre dopo Michelangelo...), dall'altro veniva stigmatizzato per le sue spettacolari ma al fondo vacue

scenografie urbane, quintessenza di uno spirito asservito alle logiche del potere di turno: ora quello secolare della Chiesa di Roma (nel caso di Bernini), ora quello della neonata nazione (che ugualmente sgombrava, demoliva, ricostruiva e riconfigurava assetti urbanistici e architettonici a beneficio delle sue nuove liturgie d'apparato).

Il quadro si complica e si arricchisce andando avanti negli anni. Il primo cinquantenario dell'Unità d'Italia fotografava una situazione ancora fortemente divisa nelle sue culture regionali, anche artistiche: ne erano specchio fedele gli 'stili' adottati nella costruzione dei padiglioni regionali dell'Esposizione di Roma del 1911, in cui il barocco faceva spesso capolino, accanto ad altre opzioni, come elegante cifra celebrativa di un festante spirito nazionale, altre volte invece come residuo di una identità regionalista fieramente esibita e rivendicata: un fenomeno tanto più evidente nella collaterale manifestazione di Torino (che insieme a Firenze, prima capitale del Regno, ospitava le celebrazioni ufficiali) e nella complessa regia visiva dell'intera area espositiva, deliberatamente ispirata alla memoria visiva della città sabauda progettata da Filippo Juvarra. In questo caso le due istanze convivevano senza soluzione di continuità: il richiamo storico al nucleo originario di un'identità storica e culturale ben precisa e la sua proiezione sull'intero territorio nazionale. Con riferimento alle sede torinese, le considerazioni più interessanti s'intrecciano con i commenti della critica dell'epoca sul confronto con l'architettura liberty (tanto più con la memoria viva della I Esposizione internazionale d'arte decorativa moderna del 1902): un binomio ormai consolidato nella storiografia sul tema, ma che ancora, alla lente di ingrandimento di una prospettiva orizzontale, offre ampi spunti di riflessione; non solo sulle tangenze o sulle derivazioni formali ma anche sul carattere ora rivoluzionario, sperimentale e libertario di entrambi i linguaggi, ora su quello più confessionale, clericale e ortodosso della propaganda religiosa in età moderna e adesso, invece, delle strategie di costruzione del consenso da parte della borghesia industriale italiana. La rassegna di voci chiamate in causa documenta testimonianze di singolare interesse, da Guido Gozzano a Giuseppe Prezzolini.

Sulla falsariga di questo dibattito architetti come Marcello Piacentini o Cesare Bazzani definirono 'neobaroc-

chi' i loro eclettici pastiches Beaux-Arts per l'esposizione di Roma. Lo stile, in voga nelle più ambiziose kermesse internazionali, tanto in Europa quanto negli Stati Uniti o in Sud America, veniva adesso strumentalmente manipolato in chiave politica, a beneficio di una riduzione unificante delle diverse realtà regionali che, nel Seicento romano, avevano trovato una precoce e convincente sintesi identitaria, nella convinzione dei due architetti. Non sorprende quindi che in questa occasione Ugo Ojetti suggerisse di adottare la tradizione barocca per lanciare, in architettura, un nuovo stile nazionale per il Paese.

Tra le pagine più dense e stimolanti del volume si segnala il capitolo dedicato alla lettura del futurismo in chiave barocca operata dal giovane Roberto Longhi nel 1913, in occasione della prima esposizione di pittura futurista a Roma, nel ridotto del Teatro Costanzi. L'affondo, già anticipato da Moure Cecchini in altre sedi ed esteso ai successivi interventi di Longhi sul futurismo, si sofferma sull'adozione delle categorie di Heinrich Wölfflin per spiegare l'innovazione formale del futurismo come erede del Barocco e come fonte di un'estetica specificamente italiana. Attraverso i tropi della 'latinità' e della 'germanità', Longhi introduce alcuni distinguo tutt'altro che oziosi tra futurismo e cubismo per sancire così il carattere propriamente italiano del contributo del futurismo alle avanguardie di inizio Novecento. In filigrana, nell'interpretazione dei testi di Longhi proposta da Moure Cecchini, è possibile leggere, di là da proclami sciovinistici o terminologie nazionaliste, le aspirazioni geopolitiche dell'Italia alla vigilia del primo conflitto mondiale. Sullo sfondo, il dibattito storiografico in corso sull'arte del Seicento ma anche le diffidenze degli storici dell'arte di professione nei confronti del movimento di Marinetti (su tutte, le riserve di Lionello Venturi rimangono le più note).

Per la data della denuncia della 'mania del Seicento' da parte di Giorgio De Chirico (1921), il Barocco era ormai diventato di moda, normalizzato quale forma *sui generis* di classicismo, in antitesi alle stravaganze delle avanguardie d'inizio secolo. L'anno dopo, la *Mostra della pittura italiana*

*del Sei e Settecento* a Palazzo Pitti e la contestuale *Fiorentina primaverile* stabilivano paralleli e corrispondenze tra antico e moderno nel segno di un primato della cultura italiana a livello internazionale che si allineava tempestivamente all'ideologia del nascente regime fascista. Sono aspetti, quest'ultimi, che poggiano su un'ampia bibliografia e nondimeno il loro opportuno richiamo, nell'economia generale del libro di Moure Cecchini, anticipa l'attenzione dedicata, nei successivi capitoli, rispettivamente al lavoro di tre diversi architetti attivi Roma tra le due guerre – Vincenzo Fasolo, Armando Brasini e Giuseppe Capponi – e ai casi insieme opposti e complementari della scultura di Adolfo Wildt e di Lucio Fontana fra disciplina formale e prime sperimentazioni 'informali' tra anni Trenta e Quaranta. 'In mezzo', per così dire, la lettura anticrociana del barocco di Eugeni d'Ors e la sua crescente fortuna in Italia.

La sequenza degli argomenti assicura una coerente linea di approfondimento che, nelle conclusioni, deve arrestarsi all'evidenza dell'assenza di ogni riferimento al barocco e alle sue riletture contemporanee nella cultura di massa del Ventennio (per l'intrinseca natura ambivalente delle stesse, evidentemente: poco efficace sul piano della propaganda), dalla stampa popolare al cinema. Anche i film su Salvator Rosa di Alessandro Blasetti (1941) o su Caravaggio 'pittore maledetto' di Goffredo Alessandrini (1941) poggiavano saldamente su quei luoghi comuni che il dibattito dell'epoca aveva messo profondamente in discussione. Rimasta appannaggio delle élites colte, la memoria dell'arte del Seicento si propone allora come una linea marginale ma non per questo meno vitale ai discorsi sulla modernità in Italia nella prima metà del Novecento. L'eredità di questo dibattito avrebbe acquistato infatti più forza e consistenza all'indomani della Liberazione, quando nel lavoro degli artisti, ma anche negli interessi storiografici di una più giovane generazione di storici dell'arte, essa si sarebbe qualificata, in maniera programmatica, in termini nettamente antifascisti.

DOI 10.48282/ladiana32