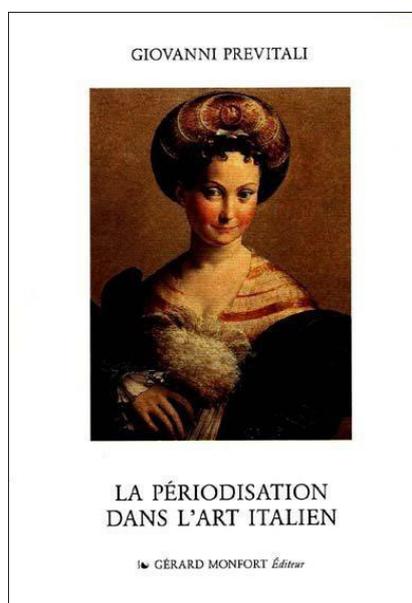


Libri italiani di storia dell'arte all'estero: alcuni casi esemplari

Davide Lacagnina

L'italiano è da sempre la lingua franca della storia dell'arte. È raro imbattersi in storici dell'arte non italiani, in passato specialmente del Rinascimento e del Barocco, che non conoscano e parlino correntemente l'italiano: una condizione non solo relativa a uno specifico ambito di specializzazione, come è facile immaginare, ma anche un riconoscimento al prestigio di una disciplina che ha avuto storicamente in Italia uno dei suoi epicentri più importanti e vitali. Forse, anche per questo motivo, la fortuna del libro di storia dell'arte italiano può configurarsi come una piccola enclave all'interno della già ristretta circolazione internazionale della saggistica italiana, potendo di fatto gli specialisti del settore attingere direttamente, e senza particolari difficoltà, alle fonti in lingua originale. Del resto, non c'è curriculum serio di storico dell'arte nel mondo che non accrediti esperienze di studio e di ricerca in Italia. È questa, per fortuna, una condizione oggi estesa anche ai cultori dei Modern Italian Studies: l'Italia non è più il Paese in cui si viene a studiare soltanto l'arte antica. Ne hanno preso atto ormai anche le più antiche e blasonate accademie straniere presenti in Italia, sempre più attente alla produzione culturale italiana degli ultimi decenni. La Bibliotheca Hertziana di Roma (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), per fare un esempio fra i molti possibili, ha attivato uno specifico programma di ricerca, *Rome Contemporary*, che promuove studi sull'arte italiana nella seconda metà del Novecento, con Roma quale focus privilegiato di osservazione. Allo stesso modo, solo per fare un altro esempio sul fronte dell'editoria scientifica internazionale, il lavoro svolto dal «Journal of Modern Italian Studies» (Taylor & Francis, Londra) è la conferma diretta di un interesse crescente per la storia e la cultura italiana, anche artistica, otto-novecentesca, fino all'altro ieri in planante deficit di autorità nel confronto schiacciante con l'egemonia di un modello modernista teso a difendere il primato – geografico, cronologico, linguistico – dei più accreditati centri di produzione (e di potere) a discapito di aree, a torto o a ragione, considerate periferiche. La prospettiva decoloniale e deculturale che informa buona parte degli attuali indirizzi di ricerca in ambito umanistico ha giovato non solo al riposizionamento degli studi italiani (più in generale) nel contesto globale, ma ha anche incoraggiato più attrezzati approcci alla memoria

‘difficile’ del più recente passato colonialista e fascista del Paese: nuclei spinosi, e ancora oggi assai divisivi, intorno ai quali non a caso gravitano in questo momento, in maniera privilegiata, gli interessi di larga parte dei ricercatori stranieri che lavorano sulla produzione artistica o sulla *visual culture* italiana del Novecento. In quegli anni così dolorosi si concentrarono e trovarono linfa vitale molte delle contraddizioni che hanno attraversato la storia del Paese lungo tutto il corso del XX secolo e continuano ancora oggi ad animare un dibattito pubblico per nulla pacificato.



1. Copertina del libro di Giulio Carlo Argan, *Projeto e destino*, Editora Ática, São Paulo, 2000.

2. Copertina del libro di Giovanni Previtali, *La périodisation dans l'art italien*, Gérard Monfort éditeur, Paris, 1997.

Sarà dunque opportuno tornare al Ventennio anche per avviare una riflessione sulla presenza della storiografia artistica italiana nel dibattito internazionale, per meglio cogliere quei tratti di continuità e di discontinuità che hanno segnato alcune delle punte più alte della disciplina a livello internazionale. A partire almeno dai volumi pubblicati da Lionello Venturi in lingua francese o inglese, prima ancora che in italiano, negli anni del suo volontario esilio dall'Italia fascista: unico storico dell'arte tra i dodici docenti universitari che si rifiutarono di giurare fedeltà al regime nel 1931, Venturi si occupò soprattutto di pittura europea impressionista e postimpressionista e di storia della critica d'arte, mettendo a punto dei modelli che avrebbero poi fatto scuola. Così per i suoi *Archives de l'impressionnisme* (Durand-Ruel, Parigi 1939), su cui più tardi sarebbero stati esemplati *Gli archivi del futurismo* (De Luca, Roma 1958-1962), *Gli archivi del divisioni-*

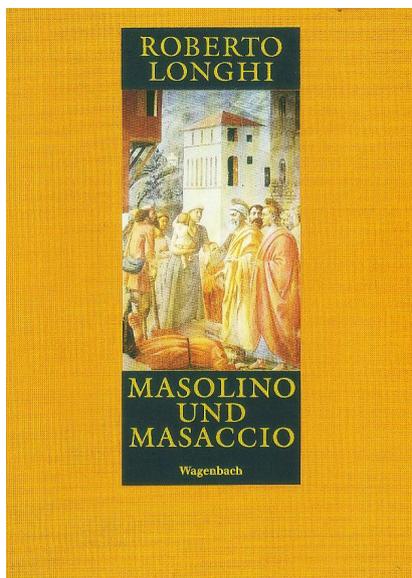
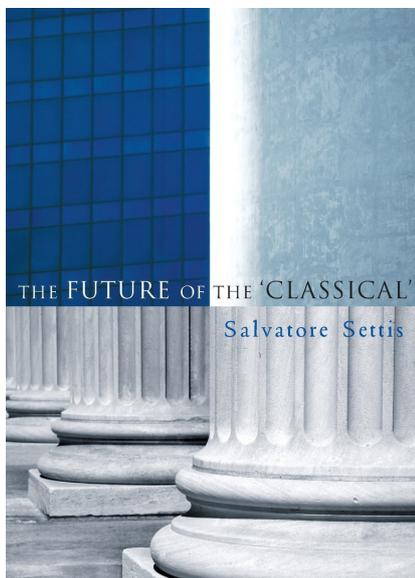
smo (Officina edizioni, Roma 1969) e da ultimo il progetto in divenire de *I Nuovi archivi del futurismo* (De Luca, Roma 2010); o ancora per la sua forse più celebre *History of Art Criticism* (Dutton, New York 1936), tradotta prima in francese (Éditions de la connaissance, Bruxelles 1938) e poi pubblicata in italiano, significativamente, soltanto nel 1945, dopo la Liberazione, nella collana «Giustizia e Libertà» delle Edizioni U di Firenze. Un anno dopo, per i tipi dello stesso editore, videro la luce i *Pittori moderni*, subito tradotti in inglese (Charles Scribner's Sons, New York 1947): una collezione di profili monografici dedicati ad alcuni maestri dell'Ottocento europeo, da Goya a Courbet, che accreditavano una nuova genealogia della modernità in pittura e rappresentavano anche, per ambito di approfondimento e metodologia di lavoro, un'eloquente alternativa tanto alla macchina promozionale messa in moto dalla propaganda fascista e affidata alla tronfia retorica novecentista del primato dell'arte italiana sulla falsariga della sua gloriosa tradizione rinascimentale quanto alla deriva *grand-touriste* di un idealismo estetizzante che sacrificava la critica storica al 'sentimento' del dato formale.

Furono soprattutto gli allievi a raccogliere e a portare avanti nell'Italia postbellica la sfida fatta propria da Venturi: coniugare la più ortodossa filologia di una solida tradizione di studi con le urgenze di una nuova agenda culturale, anche sotto il profilo metodologico, al riparo dall'ideologia e a beneficio di un tempestivo allineamento alla lezione delle avanguardie europee e al loro valore politico. Reintegrato nella cattedra romana che era stata del padre Adolfo, Venturi ebbe agio di indirizzare sia i nuovi orientamenti della Galleria nazionale d'arte moderna in tema di mostre e acquisizioni, negli anni gloriosi della direzione di Palma Bucarelli, sia le ricerche di una più giovane generazione di studiosi, primo fra tutti Giulio Carlo Argan. Delle sue aperture sugli antichi maestri, sull'integrazione delle arti, sull'architettura, sul design e sul progetto pedagogico di una storia dell'arte insieme italiana ed europea, rimane traccia nelle numerose traduzioni che sono state proposte di alcuni capisaldi della sua bibliografia: dalle monografie *Fra Angelico* del 1955 e *Botticelli* del 1957 a *L'Europa delle capitali 1600-1700* del 1964, tutti titoli contestualmente pubblicati in quattro diverse edizioni in italiano, francese, inglese e tedesco da Albert Skira, fino alle traduzioni di *Walter Gropius e la Bauhaus* (Einaudi, Torino 1951) in tedesco (Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1962 e Vieweg, Braunschweig 1983), in romeno (Meridiane, Bucarest 1976), in francese (Denoël-Gonthier, Parigi 1979 e Éditions Parenthèses, Marsiglia 2016), in portoghese (J. Olympio, Rio de Janeiro 2005) e in spagnolo

(Abada Editores, Madrid 2006), di *Progetto e destino* (Il Saggiatore, Milano 1965) in francese (Éditions de la Passion, Parigi 1993) e in portoghese (Editora Ática, São Paulo 2000), della raccolta di saggi a più mani *Il revival* del 1974 (Mazzotta, Milano) in spagnolo (G. Gili, Barcellona 1977) o di *Storia dell'arte come storia della città* (Editori Riuniti, Roma 1983) in spagnolo (Editorial Laia, Barcellona 1984), in portoghese (Martins Fontes, São Paulo 1992) e in francese (Éditions de la Passion, Parigi 1995). Anche *L'arte moderna 1770-1970* (Sansoni, Firenze 1970), uno dei testi più noti di Argan e per decenni manuale in uso in molti corsi universitari, ha conosciuto diverse edizioni in spagnolo (Ediciones Akal, 1991), in francese (Bordas, Parigi 1992) e in portoghese (Companhia das Letras, São Paulo 1993).

Non è che una selezione di titoli, a cui vanno aggiunti almeno i suoi pur importanti affondi monografici su Brunelleschi, Michelangelo e Borromini architetti, tradotti in ordine sparso in varie lingue e da ricomprendere però nella più ampia fortuna, anche commerciale, della letteratura sui grandi maestri del Rinascimento e del Barocco. Su questo fronte sono moltissime le iniziative che possono annoverarsi sulla *longue durée* dell'azione dell'industria editoriale italiana, dal dopoguerra a oggi, su registri e livelli di impegno diversi: dalla presentazione di cantieri, contesti o musei molto noti, come la Fabbrica di san Pietro (Maurizio Calvesi) o le Gallerie degli Uffizi (Roberto Salvini), ai nomi di maggior richiamo internazionale – Leonardo, Raffaello, Bernini – ancora oggi, nell'immaginario collettivo, incarnazione del 'genio' italiano di ogni tempo: dalla grande divulgazione della Giunti Editore agli agili repertori dello Scala Group, molto spesso concepiti in più lingue già in sede di progettazione, al fortunato genere delle 'biografie d'artista', come quelle di Antonio Forcellino per Laterza dedicate a Michelangelo (2005), Raffaello (2006) e Leonardo (2016) e tradotte più di recente in inglese (Polity, Cambridge, rispettivamente 2009, 2015 e 2018 e anche John Wiley & Sons, New York, 2018, l'ultima) e, le prime due, già anche in francese (Éditions du Seuil, Parigi 2006 e 2008), in spagnolo (Alianza Editorial, Madrid 2005 e 2008) e in tedesco (Siedler, Monaco 2006 e 2008).

Sul tempestivo riconoscimento del valore della storiografia italiana anche su temi di cultura artistica internazionale poggiano alcune storiche e ambiziose iniziative imprenditoriali. Così per esempio, nel 1989, per la co-edizione anglo-italiana della «Bloomsbury Collection of Modern Art» in tandem tra la Bloomsbury Books di Londra e il Gruppo Editoriale Fabbri di Milano: il progetto nasceva da una costola dei celebri «Mensili d'arte» (1967-1970), dedicati all'arte moderna europea e nordamerica-



3. Copertina del libro di Salvatore Settis, *The Future of the 'Classical'*, Polity Press, Cambridge, UK and Maiden, MA, 2006.

4. Copertina del libro di Roberto Longhi, *Masolino und Masaccio*, Wagenbach, Berlin, 1992.

na, e di cui adesso venivano tradotti alcuni titoli scelti, come quelli, fra gli altri, ancora oggi preziosi di Enrico Crispolti, *Surrealismo* (1967), di Renato Barilli, *I Preraffaelliti* (1967) e *Il simbolismo nella pittura francese dell'Ottocento* (1967), o di Giuliano Briganti, *Pittura fantastica e visionaria dell'Ottocento* (1969). Rimanevano fuori da questa selezione i volumi segnatamente consacrati all'arte italiana: non solo quelli pionieristicamente votati al recupero dell'ancora oggi pressoché sconosciuto Ottocento italiano (fuori dall'Italia e dal 'giro' dei non addetti ai lavori, s'intende), e che dunque si temeva non potessero trovare un adeguato sbocco commerciale, ma anche altri di argomento novecentesco, come *Il futurismo* di Maurizio Calvesi (1970), su temi su cui in realtà iniziava già a montare, alla fine degli anni Ottanta, una certa attenzione internazionale, di là dal più circoscritto interesse accademico. Tra il 1988 e il 1989, per esempio, si teneva al Metropolitan Museum di New York la grande retrospettiva dedicata a Umberto Boccioni a cura di Ester Coen. La pubblicazione della «Bloomsbury Collection of Modern Art» in Italia era anche un riconoscimento alla qualità dell'industria editoriale italiana e insieme anche alle sue capacità imprenditoriali sul mercato internazionale. L'operazione aveva alle spalle il successo straordinario delle tre collane economiche, di larghissima diffusione, sempre edita dal Gruppo Fabbri di Milano negli anni felici del *boom* commerciale del libro d'arte: «Capolavori nei secoli» (1961-1964) e «I maestri del colore» (1963-1969), dirette entrambe da Alberto Martini, un giovane allievo di Roberto Longhi, e «I maestri della scultura» (1966-1969), quest'ultima diretta da Dino Fabbri e Franco Russoli, e tradotte in francese, inglese, spagnolo,



portoghese, tedesco, olandese, danese, svedese, serbo-croato, greco, turco, ebraico e giapponese.

Sul fronte opposto ma speculare, di una saggistica impegnata nella ricostruzione di più ampi contesti e momenti di una storia dell'arte italiana non più basata sul protagonismo di singole personalità emergenti, si segnala la collana «La pittura italiana» (1961-1968), diretta da Roberto Longhi, forse il più influente e insieme il più 'intraducibile' degli storici dell'arte italiani del Novecento, per la qualità preziosa

e ricercata della sua scrittura letteraria. Co-edita in italiano, tedesco, francese, spagnolo e portoghese dagli Editori Riuniti di Roma e dalla VEB Verlag der Kunst di Dresda e distribuita nel mondo dalla Edition Leipzig, l'impresa di fatto si limitò alla pubblicazione di soli quattro titoli, affidati agli allievi più vicini, e fu interrotta per gli alti costi di produzione, le difficoltà nella realizzazione delle campagne fotografiche, i ritardi nella consegna dei testi e le peculiarità di un mercato, come quello della DDR, con disponibilità limitate di fronte a prezzi di copertina così elevati.

Nondimeno, il giudizio storico è unanime sulla qualità di questi prodotti: nella maggior parte dei casi vere e proprie pietre miliari della critica italiana – si pensi per esempio al volume di Giuliano Briganti, *La maniera italiana* (Editori Riuniti, Roma 1961) e alla memoria visiva delle sue spettacolari riproduzioni a colori nei *tableaux-vivants* dell'episodio de *La ricotta* di Pier Paolo Pasolini nel film *Ro.Go.Pa.G.* del 1963 – e ancora oggi importanti testi di riferimento, spesso anche in anticipo su piste di ricerca che sarebbero maturate di lì a poco a livello internazionale. Inoltre, i bassi costi delle collane Fabbri e la loro distribuzione in edicola ebbero il merito non indifferente di rendere accessibile e alla portata di chiunque i contenuti di una divulgazione di alto profilo e sicuro rigore scientifico.

Dal punto di vista metodologico, vanno segnalate le traduzioni di alcuni saggi della *Storia dell'arte italiana* Einaudi (Torino 1978-1983), a cura di Giovanni Previtali e Federico Zeri, in una raccolta edita nel 1987 in due volumi da Klaus Wagenbach di Berlino, dall'eloquente

5. Copertina del libro di Enrico Crispolti, *Como estudiar el Arte Contemporáneo*, Celeste Ediciones, Madrid, 2001.

titolo *Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte*: in particolare, i contributi di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg sul rapporto centro-periferie nella produzione artistica, di Previtali sulla periodizzazione della storia dell'arte italiana, di Luciano Bellosi sulla rappresentazione dello spazio e gli altri di Alessandro Conti, Bruno Toscano, Massimo Ferretti, Giovanni Romano, Salvatore Settis e di Zeri rappresentavano la frangia più avanzata della ricerca storico-artistica in Italia tra anni Settanta e Ottanta. A questa generazione di studiosi aveva dato credito anche l'editore Gérard Monfort di Parigi che aveva tradotto non solo il saggio einaudiano di Previtali sulla periodizzazione nel 1997, e, dello stesso autore, già nel 1994 *La fortuna dei primitivi da Vasari ai neoclassici* (Einaudi, Torino 1989), ma anche di Castelnuovo, nel 1993, *Il significato del ritratto pittorico nella società* (altro saggio einaudiano pubblicato questa volta nella *Storia d'Italia*, vol. 5.2. *I documenti*, nel 1973) e, nel 1996, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel XIV secolo* (Einaudi, Torino 1962). Ancora Monfort pubblicava nel 1993, con il titolo *Des romantiques aux impressionistes*, una parte dei saggi contenuti nel volume *Dal romanticismo all'informale* (Einaudi, Torino 1977) di Francesco Arcangeli, altro allievo di Longhi.

Da sempre molto attenta alle novità più rilevanti della storiografia artistica italiana, la casa editrice tedesca Wagenbach si è mantenuta fedele a questo interesse fino a oggi, traducendo i saggi di Settis – da *La tempesta interpretata* (Einaudi, Torino 1978) a *Se Venezia muore* (Einaudi, Torino 2014), rispettivamente nel 1982 e nel 2015 – o riproponendo alcuni classici come i *Fatti di Masolino e Masaccio* di Roberto Longhi (Sansoni, Firenze 1941) nel 1992 e in una nuova edizione ancora nel 2011. I saggi di Settis hanno trovato largo consenso a livello internazionale, anche in ragione della prestigiosa carriera dello studioso tra Europa e Stati Uniti. *La tempesta interpretata* (Einaudi, Torino 1978), oltre che in tedesco, è stata tradotta in francese (Éditions de Minuit, Parigi 1987) e in inglese (Polity, Cambridge 1990). Allo stesso modo, tra i titoli più fortunati delle ultime due decadi, *Il futuro del classico* (Einaudi, Torino 2004), un volumetto non specialistico, pensato anzi per una più vasta platea di lettori, è stato tradotto in francese (L. Levi, Parigi 2005), in tedesco (Wagenbach, Berlino 2005), in inglese (Polity, Cambridge 2006) e in spagnolo (Abada, Madrid 2006). Anche un saggio di politica del patrimonio culturale, come il già citato *Se Venezia muore*, ha trovato un'ampia circolazione in francese (Hazan, Parigi 2015), in inglese (New Vessel Press, New York 2016) e in spagnolo (Turner Libros, Madrid 2020).

In Spagna, *Come studiare l'arte contemporanea* di Enrico Crispolti (Donzelli, Roma 1997) è un fortunato *long-seller*: tradotto nel 2001 da Celeste Ediciones di Madrid, continua a riproporsi come un irrinunciabile e insieme generoso viatico agli studi di storia dell'arte contemporanea, finalmente affrancati da quella nebulosa di improvvisazione/approssimazione e di indeterminatezza metodologica che, soprattutto in passato, ne ha caratterizzato la percezione corrente.

A un bilancio sommario dei casi qui richiamati sembra evidente che nelle dinamiche di traduzione del libro italiano di storia dell'arte a essere privilegiati siano stati soprattutto i filoni della divulgazione di qualità per un verso, anche come conseguenza della spavalda azione di espansione dell'industria editoriale italiana sui mercati esteri negli anni Sessanta, e della originalità metodologica per un altro, capace cioè, da Venturi a Longhi, da Previtali a Crispolti, di rimettere profondamente in discussione paradigmi, valori, consuetudini, su cui negli anni la disciplina ha teso ciclicamente ad adagiarsi, per comodità o pigrizia, a fronte di un patrimonio straordinario che merita oggi più che mai attenzione, competenze certe e una scrittura alla sua altezza.