



LA DIANA

Recensioni

Alessandro Cateni, *Giulio Mancini, il Viaggio per Roma per vedere le pitture e la riscoperta dei primitivi*, Accademia Senese degli Intronati, Monteriggioni, 2021, pp. 203

Marco M. Mascolo

Il *Viaggio per Roma per vedere le pitture* è un testo rimasto manoscritto sino alla sua prima edizione nel 1923, per le cure di Ludwig Schudt nella cornice delle «Römische Forschungen» della Biblioteca Hertziana di Roma. Autore di quel testo è Giulio Mancini (1559-1630), il medico senese di Urbano VIII, che a Roma sviluppò contatti con gli ambienti dei cardinali allora più attenti alle arti, come Ludovico Ludovisi, Maffeo Barberini e Cesare Baronio. È trascorso quasi un secolo dalla prima edizione del *Viaggio per Roma* e ora, grazie al lavoro di Alessandro Cateni, è possibile disporre di una nuova edizione, sostanzialmente migliorata rispetto a quella di Schudt e arricchita da un puntuale commento.

Indubbiamente, a far la parte del leone negli studi su Mancini sono le sue *Considerazioni sulla pittura*, il trattato concluso nel 1621 – ma al quale Mancini lavorava da tempo – e che, nonostante non sia mai stato pubblicato Mancini vivente, già presso i contemporanei risuonava come una delle voci più originali e innovative nella critica d'arte. Molti tra gli scrittori delle cose d'arte avevano attinto alle *Considerazioni* di Mancini: ce lo dicono le citazioni da quei manoscritti che ritroviamo travasate, ad esempio, nei testi di Giovan Pietro Bellori e Filippo Baldinucci, di Carlo Cesare Malvasia e di Giovanni Baglione. Oggetto di una moderna edizione solo negli anni Cinquanta del Novecento, per le cure di Luigi Salerno e di Adriana Marucchi, le *Considerazioni* si sono via via imposte all'attenzione della critica come l'opera maggiore, e più significativa, del Mancini nei fatti della storia dell'arte.

Rinfocolati dopo che Michele Maccherini recuperò il carteggio tra Mancini e il fratello Deifebo, e grazie a quelle lettere chiarificò anche alcuni degli snodi della fortuna di Caravaggio, gli studi sull'archiatra pontificio hanno avuto da allora (s'era nel 1997) una decisa impennata. Sempre di più si è cercato di cogliere il ruolo e il posizionamento di Mancini in quella complessa costellazione che è la

scena critica romana del Seicento. Se da un lato si sono interrogate le *Considerazioni* per provare a capire sempre meglio il legame di Mancini con Caravaggio, parallelamente si è sempre più approfondita l'indagine sui contesti in cui si trovò a vivere e operare.

In questo contesto il *Viaggio per Roma* era rimasto alquanto in secondo piano, come 'schiacciato' dalle *Considerazioni* e, più in generale, dagli studi su Mancini e gli artisti 'moderni'. Al testo, infatti, pur essendo incluso nell'edizione delle *Considerazioni* curata da Salerno e Marucchi nel 1956, non è toccata maggiore attenzione. Ora con il proprio lavoro, Cateni ha finalmente fatto uscire questo scritto dal parziale oblio che gli era toccato.

Il libro è sostanzialmente strutturato in due parti. Alla prima, che è di fatto un ricco saggio interpretativo attraverso il quale Cateni offre al lettore le coordinate necessarie per avvicinare il testo di Mancini in modo consapevole, corrisponde la seconda parte, dedicata alla trascrizione (e annotazione) dello scritto manciniano vero e proprio. Tra i diversi testimoni, Cateni ha giustamente prediletto il manoscritto Apostolico Vaticano (Barb. Lat 4315) rispetto a quello della Biblioteca Marciana (It. IV 47), in ragione della posterità del codice barberiniano rispetto a quello veneziano stabilita da Adriana Marucchi nell'edizione del 1956. E nell'apparato del testo sono riportate le postille e i passi che si trovano nel solo manoscritto marciano.

Uno dei punti di forza di questo volume è l'aver saputo considerare congiuntamente il *Viaggio per Roma* e le *Considerazioni sulla pittura*. Sino ad ora, infatti, i due testi avevano sostanzialmente avuto autonoma fortuna (con quella predilezione verso il secondo cui s'è già fatto cenno). Cateni – e questo è uno dei molti meriti di questo lavoro – ha 'riunito', per dir così, i due testi, analizzandoli alla luce di una loro speculare relazione. Ciò, chiaramente, è in parte anche il frutto della diversa datazione proposta per il manoscritto del *Viaggio*. Se, infatti, sino ad ora s'era per la più parte assestata una datazione tar-

da, ben dentro gli anni Venti del Seicento, Cateni propone invece, sulla base di una serie di elementi interni ed esterni, di ricollocare il *Viaggio per Roma* entro il 1621 o, al più tardi, al principio del 1622. Questa ricollocazione cronologica in più stretta prossimità con l'*opus magnum* manciniano, ha spinto Cateni, come accennato, a leggere in parallelo i due testi. Spessissimo nelle note di commento sono riportati i passi delle *Considerazioni* relativi a quelli del *Viaggio*. In questo modo si ha sempre sotto controllo il passaggio di informazioni da un manoscritto all'altro.

È stato dunque naturale ritrovare le informazioni sulle chiese e sui luoghi ricordati nel *Viaggio* già nelle *Considerazioni*, in particolare in quel quarto capitolo dedicato al *Ruolo delle pitture in Roma*. La vicinanza spinge anche a interrogarsi su quale sia il rapporto tra questi due testi. In che modo, al di là dei singoli dati, essi sono legati? A lungo si è pensato che il *Viaggio* potesse infatti esser stato concepito come una sorta di 'introduzione' alle *Considerazioni*. Cateni da par suo opta, seguendo l'ipotesi di Salerno, Marucchi e Denis Mahon, per l'ipotesi che vedrebbe il testo come un'appendice del trattato maggiore. Sorta di *abregé* informativo, il *Viaggio per Roma* si porrebbe come una guida rivolta agli amatori e agli studiosi, e non per un pubblico indifferenziato di fedeli. L'attenzione dell'autore, quindi, si concentra sui dipinti, sulle facciate, in breve solo su quegli elementi che, agli occhi di un amatore delle cose dell'arte, avrebbero potuto risultare interessanti e degne di nota. Molta attenzione è posta da Cateni nell'analizzare quale sia la novità di questo testo di Mancini rispetto alle coeve guide di Roma. Perché, di fatto, quella di Mancini è per l'appunto una guida ma, come giustamente sottolinea Cateni, sono molti i punti di novità rispetto a quanto offriva il mercato. Ma ciò perché è diverso l'obiettivo dell'autore: come precisa Cateni, infatti, il *Viaggio per Roma* «è quindi da considerarsi come una guida da tavolino, da leggersi in prospettiva di una futura visita nella città papale» (p. 38). Non è perciò necessario inondare il lettore di informazioni, come accadeva in altre guide; è sufficiente aiutarlo ad 'appuntare' i nomi degli artisti più importanti, quelli che un visitatore non può non vedere una volta giunto in città. Una delle specificità di Mancini è quella di non essere un pittore, e di giudicare quindi le opere d'arte con una di-

versa competenza rispetto agli artisti. È questo un aspetto ben valorizzato già da Giovanni Previtali ne *La fortuna dei Primitivi* (1964). Era il punto di avvio di quel lungo percorso che, nei secoli, avrebbe portato al progressivo diversificarsi degli scopi e delle competenze di artisti e critici. In questa, che è una storia solo in parte parallela rispetto a quella che racconta il ricco volume di Alessandro Cateni, Mancini occupa certo un ruolo di spicco. Uno dei temi centrali che emergono dall'analisi del testo manciniano è l'apprezzamento dei primitivi, cioè di quegli artisti che precedono la maniera cinquecentesca di Raffaello e di Michelangelo. Proprio sulla scorta delle considerazioni di Previtali, Cateni coglie la novità della guida rispetto al panorama coevo, in particolare là dove l'archiatra registra in abbondanza mosaici e affreschi d'epoca medievale. Il suo è un Medioevo fatto di opere sopravvissute per spezzoni, affidate a lacerti che, nonostante tutto, Mancini invita a osservare e ad ammirare.

Ma è anche un Medioevo che si costruisce in opposizione abbastanza netta a quello che, a partire dalla metà del Cinquecento, aveva veicolato Giorgio Vasari con le proprie *Vite*. Sulla scia delle ricerche antiquarie fiorite dal principio del secolo, di cui esponente di spicco è certo Cesare Baronio, Mancini ha però dalla sua una fondamentale differenza, e cioè il saper cogliere l'importanza delle testimonianze della civiltà figurativa medievale per gli sviluppi di quella che, oggi, chiamiamo storia dell'arte. Cogliere il "progresso della pittura" vuol dire rendersi conto dei cambiamenti intercorsi nei secoli, riuscire a dipanare una storia. In molti casi, ben sottolineati da Cateni nel proprio saggio, Mancini si concentra su opere che, nelle altre guide di Roma, erano del tutto taciute – vedasi ad esempio il passaggio relativo alla chiesa di Sant'Eustachio, dove l'attenzione è puntata alle «pitture delle pareti del tempo di Niccolò IV e forse del Rossuti». Certo, si potrà leggere questa attenzione come il frutto di quella strisciante opposizione a Vasari che era dilagata nei campanili italiani; e sicuramente ci sarà del vero. Ma c'è anche, e questa è una spiccata capacità di Mancini, la sua inclinazione a saper apprezzare quelle opere così lontane nel tempo, che per l'appunto hanno in alcuni casi contribuito al 'progresso' della pittura. Un relativismo storico che nulla ha da invidiare al relativismo praticato proprio

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

Lara-Vinca Masini. Scritti scelti 1961-2019. Arte, architettura, design, arti applicate, a cura di Alessandra Acocella e Angelika Stepken, Gli Ori, Pistoia, 2020, pp. 448

Giorgia Gastaldon

Nel 2020 è stata pubblicata – dalla casa editrice toscana Gli Ori, a cura di Alessandra Acocella e Angelika Stepken – la raccolta degli scritti di Lara-Vinca Masini, voce della critica d'arte tra le più indipendenti e innovative degli ultimi sessant'anni. Il volume rappresenta un tassello fondamentale di quell'opera di ricostruzione, avviata da qualche anno a questa parte, del patrimonio di scritti critici che hanno raccontato le avventure dell'arte del secolo scorso e assume un'importanza ancora maggiore in quanto dedicato al lavoro di una figura femminile, poiché è noto come l'operato delle donne sia sempre soggetto a una più facile dispersione e a un più rapido oblio.

Questa pubblicazione – un tomo voluminoso e riccamente illustrato – è organizzata in tre sezioni. In apertura si trova infatti un'ampia parte introduttiva, costituita dalla presentazione del volume firmata dalle due curatrici e da una bella intervista della stessa Masini, che si rende inevitabile chiave di lettura e interpretazione di tutte le pagine successive. Questo è certamente un aspetto che caratterizza, nel bene e nel male, l'intera operazione: siamo infatti in presenza di un volume alla cui redazione ha collaborato la stessa Masini e ciò rappresenta da un lato, certamente, una ricchezza – in particolar modo per la possibilità di un più preciso inquadramento delle vicende raccontate –, dall'altro, inevitabilmente, un limite cui prestare attenzione, poiché è sempre in agguato, in operazioni di questo tipo, la tentazione di una ricostruzione autobiografica ex post ed è con tale avvertenza che il lettore deve approcciarsi a questo importante volume.

La seconda sezione di questa pubblicazione è costituita dal ricchissimo corpus di scritti scelti, che coprono una finestra temporale di sessant'anni (1961-2019) e sono organizzati in ordine cronologico, per decennio di pubblicazione. I testi qui ristampati – articoli di giornale apparsi sulle pagine di quotidiani e riviste specializzate, saggi inclusi in volumi di varia natura, relazioni preparate per numerose conferenze, presentazioni stampate

in cataloghi di mostre, e così via – non rappresentano la totalità di quanto prodotto, nei sei decenni in questione, da Masini, poiché si è qui scelto di riproporre solo i contributi dedicati alla contemporaneità, tralasciando dunque le riflessioni riguardanti l'arte antica, l'Art Nouveau, le esperienze delle avanguardie storiche di inizio Novecento, e così via, ulteriori campi d'interesse della stessa Masini. Il volume è dunque basato su una precisa selezione testuale, dovuta certamente alla necessità di limitare il perimetro della pubblicazione ma anche, e forse soprattutto, dalla volontà di mettere in luce in particolar modo i contributi dati da Masini ai più importanti dibattiti artistici e culturali del Novecento, e oltre. Un'operazione così condotta mette dunque in rilievo la 'militanza' intellettuale dell'autrice, presentata più come un'intellettuale del suo tempo e meno come una storica e studiosa d'arte.

Alla base della raccolta di questo importante corpus di scritti vi è un notevole lavoro filologico, fondamento metodologico di tutta l'operazione. Dall'introduzione si viene infatti a sapere che Masini non ha mai raccolto sistematicamente i propri scritti, rendendo dunque necessario, ai fini di una ricostruzione della sua produzione bibliografica, incrociare i documenti e i volumi conservati nella sua biblioteca personale con quelli presenti in altri archivi e biblioteche. Ciò ha ovviamente significato, per le due curatrici del volume, un importante lavoro di collezione e ricostruzione di testi e vicende bibliografiche, che non hanno sempre portato a una soluzione certa e finale: scopriamo infatti come siano emersi, in questo processo, numerosi testi dattiloscritti non datati, esclusi da questo volume proprio per l'impossibilità di rintracciarne la sede di pubblicazione finale.

La terza e ultima sezione del libro include poi una serie di testimonianze di personaggi vicini all'autrice, quali gli architetti Gian Piero Frassinelli e Alessandro Poli, l'artista Renato Ranaldi, il collezionista Giuliano Gori: contributi

volti ad allargare la prospettiva del volume, gettando una luce inedita sulla personalità e le numerose attività di Lara-Vinca Masini.

Il tutto è poi accompagnato, come già accennato, da un ricco e interessante apparato illustrativo, costituito dalle riproduzioni delle copertine e di alcune pagine delle pubblicazioni della critica d'arte, nonché da un'importante documentazione fotografica delle principali attività espositive da lei curate. Questi materiali permettono così di approfondire il lavoro di Masini da ulteriori punti di vista, gettando ad esempio nuova luce sulla sua attenzione per i progetti grafici scelti – sempre molto raffinati e innovativi – e sulla cura riservata alle proposte allestitivo, concettualmente e visivamente tra le più aggiornate nell'Italia del tempo.

Sfogliando le pagine di questo volume emerge così il profilo di una mente portata alla contemporaneità, all'aggiornamento, alla militanza culturale, ma anche all'autonomia di pensiero. Di ciò è certamente testimonianza il precoce interesse di Masini per i processi di contaminazione tra arti visive, architettura, design, arti applicate: non a caso, parole-chiave per la ricerca dell'autrice, scelte come sottotitolo di questa stessa raccolta. Quest'interesse multidisciplinare era infatti maturato in Masini fin dai suoi esordi nel mondo dell'arte battezzati – nei temi e nella prassi – dalla famiglia Ragghianti che, sul finire degli anni Cinquanta, aveva coinvolto l'autrice in alcune attività editoriali includendola, ad esempio, tra i membri della segreteria di redazione della rivista – diretta da Carlo Ludovico Ragghianti ed edita da Adriano Olivetti – «seleArte», cui collaborò attivamente fino al 1964. È proprio a questa contaminazione disciplinare che è dedicato il testo che apre la sezione degli scritti scelti: intitolato *Nella tradizione contro la tradizione* (pp. 25-26), quest'articolo era apparso sulle pagine del «Giornale del mattino» di Firenze nel 1961 e commentava, positivamente, la presenza della galleria Quadrante nel capoluogo toscano; curiosamente, il vero tema – e interesse – dell'intervento di Masini non riguardava però una specifica mostra organizzata da questa realtà, ma piuttosto il progetto architettonico del giovane Vittorio Giorgini, capace di adattare brillantemente a spazio espositivo un edificio storico nato

per altri usi. Quest'interesse si sarebbe sviluppato, negli anni successivi, allargandosi da una semplice analisi del rapporto tra l'opera e lo spazio espositivo architettonico a quello delle arti plastiche nella realtà urbana, in contributi quali *Funzione attuale dell'opera plastica nel tessuto urbano* (1965, pp. 51-54) e *Lo spazio dell'immagine* (1967, pp. 63-65), dove si arrivò a concepire la città tutta come un'opera d'arte aperta.

Un altro tema cardine per le riflessioni di Masini fu poi quello degli strumenti e del linguaggio della critica d'arte contemporanea, interesse che collocava l'autrice nel cuore di uno dei più accesi dibattiti culturali degli anni Sessanta. Di ciò è certamente emblematico l'intervento proposto da Masini in occasione del Convegno di Verucchio del 1965 (*Proposta per un nuovo linguaggio critico*, pp. 47-50), dove l'autrice denunciava con forza la necessità di un rinnovamento completo della lingua, degli strumenti, del metodo della critica d'arte, alla luce delle novità capillari e rivoluzionarie messe in campo dalle più recenti sperimentazioni portate avanti dai diversi artisti visivi appartenenti alle nuove e incalzanti generazioni.

A questo proposito, poi, negli anni Settanta Masini si sarebbe occupata assiduamente anche del tema cocente della proposta di un nuovo concetto di museo, basato sulle rinnovate prassi artistiche e di ricerca adottate da numerose discipline accademiche, quali la sociologia e l'antropologia. In *Problemi di architettura contemporanea. L'architettura delle gallerie d'arte moderna* (1972, pp. 113-115) Masini denunciava ad esempio la necessità di superare la fissità espositiva e conservativa del museo tradizionale alla luce delle continue evoluzioni delle varie discipline coinvolte, proponendo la conclusione dell'esperienza del museo-monumento in favore di una visione del museo quale fatto di comunicazione, dedicato alla sperimentazione artistica da un lato, all'informazione multidisciplinare dall'altro. Da ciò sarebbe poi nata anche l'esperienza del Museo Progressivo di Livorno: una struttura pubblica, aperta e alternativa, votata alla diffusione dell'arte più contemporanea e d'avanguardia.

Il volume raccoglie poi una serie importante di testi dedicati a specifici fenomeni artistici – *Arte programmata* (1965, pp. 33-36), *Narrative Art. Tempo reale e tempo della memoria* (1974, pp. 131-132), *Postmodern Architecture* (1994, pp. 231-235) – e a singoli artisti – *Lucio Fontana*.

Lo spazio oltre (1970, pp. 99-100), *Piero Dorazio* (1977, pp. 161-163), *Fabio Mauri. Interno/Esterno* (1990, pp. 221-223): articoli apparsi in riviste di settore, recensioni e presentazioni di catalogo che dimostrano l'ampiezza degli interessi di Masini, nonché l'assiduità della sua attività critica e una capillare conoscenza del mondo dell'arte contemporanea.

Il volume si presenta dunque come un'importante occasione di approfondimento di una figura centrale e centrata nel proprio tempo, nonché uno strumento importante di conoscenza e approfondimento di molti dei più importanti dibattiti che hanno animato il Novecento, fornendo punti di vista meno battuti e per questo forse oggi più interessanti.

DOI 10.48282/ladiana33