sono tanto superflue da riuscire, nella loro frequenza, tediose. Tanto più che questa pratica può dar luogo a qualche incidente redazionale. Non ho sotto mano il testo originale, ma è facile presumere che, fra l'edizione inglese e la traduzione italiana, siano venute a cadere le parentesi quadre che dovevano circoscrivere l'indicazione della Pinacoteca di Capodimonte (p. 176), come tale esistente solo dal 1957.

La scommessa impossibile è comunque quella che ha spinto ad aggiungere note intese come "ampliamento del testo", allo scopo "di indirizzare l'attenzione del lettore moderno sugli errori di fatto che potrebbero risultare fuorvianti" (p. 13). A quasi un secolo di distanza, è una bella pretesa. D'accordo, non ci sono intenti di completezza. Ma come si fa a trovare una misura? L'unica possibilità era quella di tenersi allo strettissimo necessario, come quando si scioglie l'erroneo appellativo ottocentesco di Morolini nel forlivese Palmezzano (p. 227, nota 4). Ma, anche a rimanere nel campo degli altari, ogni scelta bibliografia fa presto a diventare opinabile.

A fronte degli articoli del Gardner sulle *Stimmate di San Francesco* di Giotto o sulla *Maestà* di Guido da Siena, quante altre segnalazioni potrebbero sembrare più urgenti, almeno al lettore italiano? Materia opinabile, certo. Conveniva, semmai, concentrare ogni sforzo sugli aggiornamenti di fatto: ad esempio sull'ubicazione di una pala di Raffaellino del Garbo (p. 152) che da anni non è più al Louvre, ma ad Avignone. A tale riguardo è stato fatto moltissimo. Ma la via del sistematico controllo dei dati obbiettivi, per un autore dell'erudizione di Burckhardt, risulta proibitiva per chiunque, anche per uno studioso serio e competente come Humfrey. È facile cadere in incidenti di compilazione: come quando la distrutta *Assunta* del camposanto pisano, che Ghiberti rammentò come opera di Stefano fiorentino, viene aggregata al più famoso e diverso *Giudizio Universale* (p. 226, nota 2). Un modo diverso per far circolare informazioni nuove su una pista che non tagliasse troppo la strada a Burckhardt sarebbe stato quello di affidarsi alle sole didascalie che accompagnano le numerosissime illustrazioni. Spiegherò dopo il senso, solo per un attimo concessivo, di questo sarebbe". Ma poiché le illustrazioni ci sono, spiace che, proprio in alcune didascalie, l'informazione diventi più generica. A parte l'anticipazione di un paio di secoli di una scultura lignea del Museo Bardini (ma potrebbe trattarsi di un errore di stampa, fig. 10), penso soprattutto alle informazioni mancate: sulle consistenti aggiunte settecentesche nella pala marmorea del Tribolo (fig. 25); sui noti ma non necessariamente scontati rifacimenti ducceschi nelle *Madonne* di Guido da Siena e di Coppo di Marcovaldo (figg. 28, 30); sulle parti dipinte da Lorenzo Monaco nella *Deposizione* di San Marco di Beato Angelico (fig. 37); sulle aggiunte fatte da Cosimo Rosselli all'*Adorazione dei Magi* dello stesso Lorenzo Monaco (fig. 36). Non credo che al lettore medio sarebbero parse inutili pedanterie.

Il problema delle illustrazioni è quello più delicato. L'edizione originale del saggio non ne aveva neanche una. Qui ce n'è un diluvio: enormi, talvolta assai belle, in bianco e nero e a colori. Il grande quadrotta (30 x 32,5) sembra scelto apposta per sfruttare al meglio le proporzioni degli originali ("durante il Rinascimento il quadrato quasi perfetto fu prediletto a Firenze, per qualche tempo, per le opere d'altare", scrisse in altra occasione Burckhardt), ma qui serve troppo spesso ad esaltare particolari strabilianti. Non è il caso di mettersi a discutere i pochissimi casi in cui le illustrazioni non corrispondono neppure ad opere esplicitamente rammentate nel testo. È il rapporto fra citazione burckhardtiana e illustrazione aggiunta che suona troppo spesso falso. Se a Bruckhardt capita di rammentare le sculture padovane di Donatello, ecco pronta un'immagine a colori a piena pagina dove perfino la sfortunata ricostruzione ottocentesca dell'altare del Santo svanisce fra le costolonature del coro, gli affreschi liberty, le candele elettriche (fig. 16). Le regole del libro-strenna possono sfrattare Burckhardt dall'opera sua. Non sto per invocare leggi suntuarie sui libri natalizi; che magari una loro utilità, anche indirettamente strumentale, finiscono sempre con l'averla. Si tratta semplicemente di chiarire perché questa massa d'illustrazioni si sovrappone in modo soffocante alle pagine di Burckhardt; e si sovrappone in maniera ben più equivoca delle note aggiunte per aggiornamento. Per quanto in apertura del saggio Burckhardt auspichi un atlante d'immagini sulla pala d'altare (ed è un auspicio buono anche nel 1989), la riproduzione fotografica non era lo strumento privilegiato nell'organizzazione delle sue conoscenze, né lo era ancora per i suoi lettori. Non c'è nessun arcadico candore quando Burckhardt annota, qui e altrove, se di un dipinto conosce soltanto la fotografia. Nessun storico dell'arte serio potrà mai discutere, né in teoria né pratica, la necessità del diretto controllo dell'originale, almeno a certi fini. Wölfflin mise in guardia sui rischi della riproduzione fotografica, ma si sa bene quanto le sue analisi figurative debbano ad una pratica didattica centrata sulla proiezione di immagini. E Longhi "entrava" nelle opere, per quanta cognizione diretta ne avesse, con un'esperienza visiva nutrita anche di linguaggio fotografico (e cinematografico), sapendo bene di rivolgersi a lettori partecipi di quell'esperienza. Eppure fu già fastidioso vedere, nel 1980, le dispense giovanili di Longhi condite con tante illustrazioni a colori, con particolari sforbiciati senza gusto per i dipinti, con il Giotto Bardi quale nessuno ebbe a conoscerlo nel 1914. Può darsi che l'editore tentase il colpo di un sintetico breviario storico-artistico, più sintetico e più "nostro" del Gombrich (ne sa qualcosa il docente "longhiano" al quale gli studenti del primo anno vanno a chiedere fiduciosi se, per cominciare, può andar bene la *Breve ma verifica storia della pittura italiana*). Nel caso di Burckhardt l'effetto è ancora più fastidioso. E non solo perché più massiccio è stato l'uso di moderne riproduzioni. Il tipo di memoria visiva dello storico svizzero è ancora più lontano, è troppo diverso dal nostro. Diverso non perché ignorasse o rifiutasse le buone riproduzioni; e non solo perché fossero scontatamente altra cosa rispetto ai nostri fotocolor; ma semplicemente perché il nostro tipo di riproduzione, o piuttosto d'impiego tipografico della riproduzione, non era praticamente nato quando Burckhardt moriva. Burckhardt si aspettava tutt'altro dalla riproduzione fotografica. Lo chiarì nel 1886 parlando di *Quadro e formato* (una delle *Letture di storia e di arte*) che la Boringhieri potrebbe utilmente recuperare dal vecchio catalogo). Rispetto ai tradizionali mezzi di riproduzione calcografica, la fotografia consentiva di rispettare i limiti materiali dei dipinti, e dunque il loro telaio compositivo e proporzionale. "I contorni dovrebbero essere sacri", proclamava il maestro di Wölfflin. La riproduzione d'arte è andata spesso a finire in altra direzione. Bene o male, la sua autonomia espressiva è cresciuta.

Se proprio si doveva fiancheggiare con illustrazioni un testo che poteva farne anche a meno per il semplice fatto che non le prevedeva (e nessuno chiede edizioni illustrate di Vasari, Bellori o Cavalcaselle), si doveva almeno tener conto di tale mutazione di orizzonte culturale, procedendo con molto senso della misura. Ma, in questa edizione, i grandi particolari tagliati dal filo della pagina sono la più eloquente smentita degli auspici di Burckhardt. E, mentre in diversi casi si documenta anche l'alloggiamento architettonico dei dipinti o le loro cornici rinnovate, in altre occasioni le originarie strutture decorative sono state impietosamente sforbiciate; è il caso dell'altare del Ghirlandaio a S. Trinita (fig. 137), della *Madonna della scodella* di Correggio (fig. 140), ed anche della *Santa Cecilia* di Raffaello (che andrebbe sempre presentata in una fotografia eseguita al tempo della recente, e purtroppo solo provvisoria, ricomposizione della tavola con il suo "ornamento"). E quando Burckhardt si trova ad accennare al Francia di S. Martino a Bologna, si perde l'occasione per riprodurre un bell'altare cinquecentesco e se ne stralcia, invece, due busti di santi, in un particolare grande come un lenzuolo (fig. 58).

Dispiace rilevare i cedimenti al più sfacciato gusto editoriale da parte di una casa editrice come la Phaidon che, per tanti anni, ha fatto da guida nel settore dell'editoria d'arte. Non si tratta ora di uno scadimento tecnico (sul tipo di quello che ha menomato, nelle riproduzioni in bianco e nero, il nuovissimo *Simone Martini* del Martindale, di cui sarà bene aggiungere il prezzo in sterlina: L. 95). A tale proposito è consolante che di alcune vecchie edizioni della Phaidon, quelle splendide e sobrie sui disegni di Windsor, si programmi la ristampa in Italia, presso la Nuova Alfa di Bologna: si è cominciato bene, riproponendo, in maniera accurata e intelligentemente rispettosa della fisionomia originaria, i *Bolognese Drawings* di Otto Kurz. Tornando a Burckhardt, si è trattato di un'ambigua scelta culturale. Se mi si permette di estremizzare un po', questo saggio, così come viene ripresentato oggi, somiglia a un'edizione dei *Promessi sposi* che voglia servire meglio i suoi lettori offrendo, per un verso, un apparato di aggiornamenti storici sulla condizione della Lombardia sotto il dominio spagnolo, sull'organizzazione sanitaria in tempo di peste, ecc., e per un altro una serie di fotocolor di quel ramo del lago di Como gentilmente forniti dall'azienda di turismo. Se invece avessi esibito un altro paragone letterario, quello di una ristampa della *Storia* desanotisiana dove le citazioni fossero riviste alla luce delle più moderne edizioni dei testi, non avrei forse reso a sufficienza i fraintendimenti a cui può andare incontro questa edizione.

pseudofascisti, se intellettuali autentici) da un canto; dall'altro, gli antifascisti (depositari della vera cultura, fedeli agli ideali di libertà anche quando avevano, "nicodemisticamente", aderito sul piano formale al regime).

Oggi, chi voglia seriamente occuparsi delle vicende della cultura fra il '22 e il '43 deve insomma essere consapevole che la contrapposizione fascismo/antifascismo è inutile e fuorviante, non in quanto pregiudizio ideologico ma in quanto artificio storiografico. La testimonianza di Belli — tutt'altro che scevra da giudizi e pregiudizi di carattere ideologico: l'autore non stenta a farci capire di essere uno di quelli che ci aveva creduto, né si sarebbe ricreduto se il regime non avesse tralignato... — finisce per portare, certo inconsapevolmente, nuova acqua a codesto mulino, proprio perché, trattando di architetti, vale a dire di tecnici che erano deputati all'edificazione, non può sottovalutare la questione essenziale: la committenza.

I razionalisti vorrebbero dunque "rimettere l'Italia in Europa" (p. 77), ritenendo di dover compiere un lavoro di informazione e revisione analogo a quello che la "Voce" di Prezzolini aveva intrapreso vent'anni prima. Tali battaglieri propositi vengono a stemperarsi in primo luogo per le intime contraddizioni e debolezze dei loro autori: anche quando non si elaboravano cose "appena biascicate, incerte, quando non brutte addirittura" (p. 59), "rispetto ai grandi Maestri stranieri, i nostri razionalisti parlavano ancora quasi tutti in dialetto" (p. 65).

Ma più che le incertezze teoriche, o le carenze culturali di quei giovani, li perdé, se così possiamo dire assumendo un po' dell'enfasi appassionata di Carlo Belli, il loro stesso desiderio di lavorare: dopo qualche anno "di assidue e infruttuose progettazioni, quei giovani cominciavano ad essere stufi di tirar righe. Volevano ordinazioni: avevano sete di cemento, di ferro, di vetri, di mattoni". (p. 55). Ma, all'epoca, le ordinazioni si identificano pressoché totalmente con le commesse pubbliche: e per ottenerle occorre passare attraverso il Sindacato; ma soprattutto occorre essere pronti a cavalcare tutte le tigri in campo, specie davanti all'inerte, gigionesca oscillazione mussoliniana fra archi e colonne da un lato, le quadrate, ampie finestre dall'altro.

Riferendo della inattesa convocazione a Palazzo Venezia dei progettisti di Sabaudia e della stazione di Firenze, nel giugno '34, Belli si esalta ancora per le "belle e sante parole" del duce (p. 136) che sembrano annunciare la vittoria dei razionalisti, e invece preludono alla loro disfatta. Seguendo lo schema del nostalgismo fascista più classico, Belli mostra di credere alla sincerità dell'adesione mussoliniana alle idee svecchiatrici, moderniste ed "europee" dei razionalisti. Ma il "capo" era "irretito e soggiogato" da quei "maestri del compromesso e dell'inganno che allora tenevano le chiavi di Palazzo Venezia", "fantocci", sì, dal duce creati, ai quali tuttavia egli finiva per soccombere (pp. 132-33).

Altrettanto ingenua appare del resto la contrapposizione estrema, che percorre l'intera rievocazione di Belli, fra i difensori del "vecchio" e i propugnatori del "nuovo", gli uni e gli altri alla ricerca del definitivo verbo fascista in fatto di architettura, in sintonia con lo — stile — della nuova era. È del resto oltre modo significativo che, in termini di quantità e qualità delle commesse, la vittoria arrida, contro gli eccessi del romanismo alla Ojetti e l'estremismo razionalista, a Marcello Piacentini, che con il suo "ambiguo modernismo" (p. 137) capace di accontentare i monumentalisti di regime ma di solleticare i funzionalisti di buona bocca, darà un volto ed un nome all'architettura del fascismo. Il trionfo di Sua Eccellenza implica il "crollo finale" (p. 138) dei razionalisti: la città razionale sarà null'altro che utopia.

È la metà degli anni trenta: il regime compie la sua definitiva svolta all'insegna di una ri-fascistizzazione della società nazionale. Le battaglie della cultura si addomesticano: le logiche pur non lineari del mercato, in una combinazione funesta con gli estremi deliri di potenza del regime, sbaragliano il campo. Talché l'esito miserando delle vigorose polemiche fra le due (o tre) linee della cultura architettonica del decennio precedente è null'altro che la vittoria di quell'insieme di spinte speculative borghesi, di esaltazione della rendita fondiaria e di attivo e distorcente intervento del potere politico che va sotto il nome di "blocco edilizio". Lo sfascio delle città italiane e il degrado della cultura architettonica nazionale, i cui segni lugubri sono sotto i nostri occhi, trovano un punto d'avvio, o, a seconda dei casi, di decisa accelerazione, proprio nella battaglia, ambigua e perduta, della "prima cellula del razionalismo italiano".

in libreria:

Centro di studi storici sul movimento di liberazione della donna in Italia

utopia

Perleparole

Le iniziative a favore dell'informazione e della documentazione delle donne europee

in preparazione:

Donne ritrovate

nuove piste dell'antropologia nei saggi di Nicole-Claude Mathieu, Rita Astuti, Gill Shepherd, Fatna Ait Sabbah, Paola Tabet

(Dwf n. 10-11, L. 30.000)

donnawomanfemmedonnawomanfemmedonnawo