

## NOTE DI LETTURA

### ARTE

a cura di Andrea Muzzi

DONATELLA FAILLA, *La rinascita della pittura giapponese. Vent'anni di restauri al Museo Chiossone di Genova*, con un saggio di Kanba Nobuyuki, catalogo della mostra al Museo d'Arte Orientale Edoardo Chiossone, Genova 28 febbraio – 29 giugno 2014, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale 2014, pp. 264, con 100 ill. a colori, € 32,00.

Iniziative di alto interesse, come la mostra che si è tenuta a Genova, aprono uno scenario di notevole competenza sul significativo desiderio di accostarsi ad una delle più grandi tradizioni artistiche del mondo, mentre la formazione che riceviamo ben spesso elude la conoscenza dell'arte del mondo orientale in genere, e quindi dell'arte giapponese. È ben noto comunque che nella nostra storia ritroviamo più volte con insistenza, oltre il senso di distanza, anche il desiderio di rapporto e l'ammirazione, come ad esempio quando nell'Ottocento si diffuse fra gli artisti, in seguito all'apertura del Giappone al commercio dopo il secolare isolamento (il 1639 è l'anno del 'paese chiuso'), la moda del *Japonisme*. Basti ricordare opere celebri come il *Ritratto di Émile Zola* di Eduard Manet e quello del *Père Tanguy* dipinto da Vincent Van Gogh, ambientati in contesti dove i riferimenti formali e di contenuto a tale tradizione sono piuttosto espliciti e avvincenti, e non soltanto una citazione di iconografie ma anche amore per la pittura a *tache*, zone piatte di colore, pennellate liquide a fine costruttivo dello spazio e degli effetti ambientali.

Donatella Failla, che ha curato la mostra e il catalogo, è direttrice del Museo Edoardo Chiossone, un punto di osservazione privilegiato per lo studio della cultura giapponese. La genesi di questa straordinaria collezione, fra le più importanti in Europa, merita comunque una certa attenzione anche per i non addetti. Il genovese Chiossone, l'artefice di questa raccolta, approdò a Tokio nel 1875, dove «lavorò fino al 1891 in qualità di responsabile della

divisione d'incisoria e istruttore speciale di tecniche e procedimenti d'incisione e stampa industriale nella nuova Officina Carte e Valori presso il Ministero delle Finanze» (p. 28) guadagnando con la sua forte personalità (si dedicò anche ad una campagna di documentazione per immagini del patrimonio culturale del Giappone) una posizione di primo piano nella vita del paese. L'anno del trasferimento a Tokio avvenne non molto tempo la prima esposizione impressionista e pochi anni da quando, nel 1868, Manet aveva firmato lo splendido ritratto di Zola, una prova di maestria, che abbiamo prima ricordato, nel mostrare l'amore per l'arte giapponese. È quindi sicuramente un intreccio storico e culturale quello che lega le scelte di Chiossone in Giappone a una fase storica in cui gli esiti formali di scelte artistiche, che comunque rimangono distinte, si intrecciano in modo profondo.

Dunque Chiossone ebbe modo di avvicinare la cultura e l'arte del Giappone da una posizione particolarmente privilegiata nel momento in cui, per le grandi trasformazioni sociali in atto, si rendevano accessibili sul mercato antiquario moltissime opere della tradizione artistica giapponese, occasione che non si lasciò sfuggire e che condusse alla formazione della collezione poi donata alla Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova, dalla quale è giunta nelle attuale collocazione, una sede museale che dall'alto domina il panorama di Genova.

Devo comunque ricordare che il mio interesse in questa sede per l'arte giapponese proviene non certo da una vicinanza di ambiti specialistici (io infatti mi occupo prevalentemente di pittura del Primo Cinquecento emiliano e toscano), ma anzi dalla convinzione che attraverso la conoscenza di espressioni artistiche molto diverse, e di alto livello, possiamo affinare la nostra sensibilità intorno ai problemi di fondo dell'arte. È una dichiarazione retorica? No, vediamo perché. Prendiamo spunto dalla questione del «tempo di osservazione» necessario al godimento dell'arte: nonostante l'indifferenza diffusa su questo tema l'arte figurativa presuppone un 'tempo' che non è così strutturato come nella musica (l'esecuzione), ma è in qualche modo simile. Per fare un esempio molti capolavori dell'arte rinascimentale fiamminga presuppongono un'analisi prolungata di ogni singolo particolare (la *èkphrasis*) che va sicuramente oltre quello per le contemporanee opere fiorentine, tese in gran parte ad una visione unitaria espressa dalla struttura prospettica (la *compositio* albertiana). La pittura giapponese dimostra la sua diversità proprio attraverso una modalità del tempo di osservazione che elude però gran parte delle precisazioni qui fatte: infatti apprendiamo che «la pittura tradizionale su carta e seta... è destinata ad un godimento temporaneo, se non addirittura momentaneo» e «strutturalmente delicata e fragile, si presta a brevi periodi di ostensione, deve essere protetta dagli agenti naturali di deterioramento e richiede d'essere conservata prevalentemente a dimora» (p. 12); quindi, se ben comprendiamo, risulta strettamente legata a momenti precisi in cui l'osserva-

tore si dispone. Il fatto che molte rappresentazioni siano eseguite su rotoli e paraventi che venivano svolti o utilizzati secondo indicazioni pressoché rituali e poi riposte, ci aiuta ad approfondire una condizione basilare dell'arte giapponese collegata strettamente alle delicate tecniche usate. Nel passato, ignorando tali peculiarità, ci informa l'autrice nella puntuale storia della collezione, le opere furono esposte stabilmente, con intelaiature più adatte a manufatti europei, e ininterrottamente, causando notevoli danni ai quali in parte si è posto riparo con i restauri voluti dalla direzione e sostenuti dalla Fondazione Sumimoto. Il catalogo illustra tutto ciò in modo approfondito, dato che, con un taglio autonomo rispetto ad altre analoghe pubblicazioni storico-artistiche, inizia con una sezione dedicata proprio alla storia della conservazione, montaggio, restauro dei pezzi presentati e dei criteri espositivi. L'autrice ha dovuto esaminare un periodo storico che va da primo Cinquecento all'Ottocento: questo lungo tratto di storia è stato affrontato facendo riferimento alle biografie dei singoli artisti, che vengono via via presentate nelle singole schede, così come all'ascesa e alla caduta dei principali centri di potere giapponese e i relativi spostamenti dell'attività culturale.

Ma veniamo infine e brevemente ad alcune delle opere esposte alla mostra e alle suggestioni che inducono: *il Paesaggio lacustre al chiaro di luna* (inchiostro su carta, n. 1, p. 167) eseguito nella prima metà del XVI secolo, scuola di Sesshū Tōyō, si pone curiosamente in parallelo alle indagini di Leonardo da Vinci sulla costruzione atmosferica della distanza fra primo piano e sfondo; l'*Aquila di mare su uno scoglio tra onde agitate sotto un pino innevato* di Nakabayashi Shoun (inchiostro diluito su carta, n. 10, p. 180, n. 15, p. 189) ci introduce invece, attraverso il naturalismo nel ritrarre l'animale, nel mondo della lettura dei significati, come l'identificazione fra la solitudine accerchiata dell'animale e la situazione personale dell'autore, ma anche, per trasposizione, del Giappone, un sistema rappresentativo di rimandi che ha analogia di metodo con molti esempi occidentali, anche se applicato a contesti molto diversi. Le *Due scimmie che osservano un passerotto* (inchiostro e colori leggeri su seta, di Mori Sosen del 1806, n. 15, p. 189) costituiscono un tipo di aneddoto che presenta gli animali al centro di una rappresentazione finemente psicologica, come da noi ad esempio sarà nel 1881 *la morte del pulcino* di Luigi Nono. La *Geisha seduta che apre una lettera d'amore* (inchiostro e colori su seta, di Kubo Shunman, 1795-1798, n. 36, p. 213), è un significativo esempio della tipologia di lettrice discinta che si imporrà poi nell'Ottocento con la *Lettrice* di Hayez e poi di Henner. La *Partoriente discinta* (inchiostro e colori su seta, di Katsushika Hokusai, 1817, n. 61, p. 234), documenta un disincanto poetico verso un soggetto ben difficilmente rintracciabile nella nostra tradizione, che pur aveva nella tradizione religiosa l'iconografia della *Madonna del parto*. Caso a parte, come puntualmente indicato nella scheda, la *Veduta di Mimeguri come parodia*

*di un paesaggio occidentale* (inchiostro e colori su seta, di Shiba Kokan e databile 1789-1804, n. 68, p. 241) nella quale l'autore prende consapevolmente spunto dalla tecnica e dai soggetti dell'arte europea.

ANDREA MUZZI

\* \* \*

*Salvatore Revelli (1816-1859). L'ambiente, i percorsi, le committenze*, a cura di Franco Boggero e Francesca De Cupis, Atti della giornata di studi, Taggia 17 ottobre 2009, Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici della Liguria, Centro Culturale Tabiese, Pisa, Edizioni ETS 2014, pp. 196, € 18,00.

Dopo il convegno e gli atti curati nel 1995 da Fulvio Cervini, altri due studiosi, Franco Boggero e Francesca De Cupis, con tredici autori si sono impegnati a recuperare la personalità di uno scultore della Liguria occidentale, un «novello Michelangelo», già in odore di 'santità' artistica sin dall'infanzia – secondo il suo agiografo don G.B. Gallo – vissuto solo 42 anni, ma famoso all'epoca per una significativa attività. Professore dell'Accademia di Perugia nel 1851, cavaliere dei SS. Maurizio e Lazzaro nel 1856, Accademico di San Luca nel 1858, giocò la sua carriera tra Tolone, Roma, Torino e la Liguria, segnando percorsi d'arte e di committenza per nulla provinciali.

Quest'ultima impresa scientifica ha avuto un inizio esemplare, avviandosi dal restauro di un'opera di Revelli, per dare vita al convegno, i cui atti, oggi, escono con la dedica a Franco Sborgi, noto storico dell'arte e docente universitario scomparso nel 2013.

Gli studi dei relatori si segnalano per qualità d'informazioni, per gli ambiti culturali in cui s'addentrano, per il contributo che offrono a definire l'arte di Revelli, l'onestà professionale e intellettuale, la combattuta attenzione per l'antico e la capacità d'invenzione di nuove immagini, il dibattersi tra un «vero naturale» e un «vero religioso», l'abilità nel trovare una via tra il purismo della linea romana di Tenerani, suo maestro con Minardi, e lo sguardo alla natura nell'esperienza di Bartolini. A questi lo accomunò il ricorrere con precocità al dagherrotipo per diffondere con minore dispendio progetti e immagini dei suoi lavori sin dall'inizio degli anni Cinquanta.

Dai saggi stillano nuovi risultati: le esperienze artistiche liguri del XIX secolo si scostano dal vernacolo di territorio, superano i confini italiani e assumono accenti stranieri.

Sono da leggersi in questa direzione i due ultimi saggi nel volume, che non riguardano Revelli: gli scritti di Alfonso Sista, con un'appendice di Anna Marchini, e di Massimo Bartoletti (con le ricerche di Frank Vigliani). Il primo,

sollecitando la disamina dei documenti conservati nelle chiese esorta a evitare facili attribuzioni, propone una ricognizione, sul fronte del Ponente ligure, delle botteghe e delle famiglie di artisti e artigiani liguri, piemontesi, altoatesini e francesi impegnati nella scultura lignea di soggetto religioso e pronti a scambi di esperienze.

Il secondo, Massimo Bartoletti, ricostruisce, con ampio sguardo e approfondita conoscenza del patrimonio di cui tratta, alcuni momenti della carriera del pittore tabiese Pietro Vivaldi tra la formazione in seno alla romana Accademia di San Luca (1821-22) e il 1855 circa, e completa il quadro d'insieme delle esperienze artistiche della Liguria occidentale, tra Revelli, Leonardo Massabò e lo stesso Vivaldi, di cui ricorda il *Ritratto di Vittorio Musso*, medico mazziniano, elaborato a Genova intorno al 1824 con modi alla Wicar, celebre artista per certo apprezzato da Vivaldi nel cenacolo francese di Villa Medici a Roma.

Si deve tuttavia subito ricordare Lilli Ghio e il suo studio dedicato a un'approfondita biografia dello scultore – stroncato da morte improvvisa nel 1859 – organica e meditata filigrana di eventi e circostanze al cui interno s'incastonano, con singoli approfondimenti, i saggi degli altri studiosi.

Le prime riflessioni riguardano la sua formazione, e i contesti in cui avvenne, Tolone e Roma. Del suo arrivo a Roma e della sua stabile presenza in quella città raccontano Ghio nella biografia e Monica Vinardi, che a quel momento dedica il suo saggio proponendo nuovi documenti. A Roma Revelli approdò grazie al sostegno dei conti Littardi, rievocato in questi atti da uno scritto di Fausto Badano Littardi.

Al giovane Revelli si era infatti interessato subito Maurizio Littardi, cultore d'arte, marito di Anna Corvetto, figlia di Luigi Emanuele, l'«uomo più in vista della Liguria» nelle vicende post-rivoluzionarie, napoleoniche e post-napoleoniche, come lo definì il prefetto Chabrol nel marzo del 1808. Littardi, nel 1836, aveva indirizzato il giovane in Francia, a Tolone, presso il fratello Tommaso, titolare di un incarico governativo. Egli lo introdusse alla locale Scuola di scultura e intaglio dell'Arsenale Marittimo con Jean Baptiste Dubès e Salvatore la frequentò mentre lavorava nella bottega di François Rossi. Era il momento in cui traeva copie da Puget e da Raffello, guardava per poco al gusto neogotico, distinguendosi nella scultura lignea. Ed è proprio Tommaso, suo vero mentore, a decidere di inviarlo, non a Parigi, ma a Roma e con la mediazione del cardinal Lambruschini, segretario di papa Gregorio XVI, negli atelier di due degli artisti più affermati del momento, lo scultore Tenerani e il pittore Minardi, sottoscrittori con Overbeck tra il 1842 e il 1843, dell'articolo di Antonio Bianchini *Il purismo nelle arti*.

Non a Parigi venne dunque inviato Revelli – e Fulvio Cervini si chiede che linea avrebbe seguito nella capitale francese il cauto Revelli: se Rude o

Preault –, perché la scelta del Littardi per Roma si configura come atto dovuto. Chiaro è infatti il ruolo storico di Roma, città universale, allora scevra di accenti nazionalistici, connotata da una cultura figurativa sovranazionale e cosmopolita imperniata nel linguaggio classicista di cui deteneva e forniva i modelli.

Lo ha ben raccontato, nel 1991, Stefano Susinno quando ricordò che la capitale pontificia, con circa 140.000 abitanti, svolgeva, tra la fine del XVIII secolo e la prima metà del XIX, tre funzioni nodali: quella di essere la maggiore ‘università’ europea per l’apprendimento della professione artistica, sollecitando una forma di ‘cameratismo’ giovanile internazionale nella condizione della lingua italiana. Di offrire un mercato dell’arte in continua evoluzione come mode e gusti che superavano i confini romani. Di esportare modelli, opere e tecniche: dalle chiese e dai palazzi antichi romani gli esempi si travasavano nei cicli ottocenteschi ideati da artisti stranieri, complicati da istanze nazionali tra Monaco di Baviera, Copenhagen, Londra e Washington.

Ma la Roma moderna, tra la Restaurazione e l’Unità offriva agli artisti, ai cittadini, ai viaggiatori, con l’immenso patrimonio di vestigia antiche e la grandezza dell’arte cristiana, un altro spettacolo unico: 60 studi di artisti italiani e stranieri attivi tra Piazza del Popolo e Piazza Barberini come rivelano i volumi di Keller del 1830, del conte Hawks Le Grice nel ’41 e di Benedetto Bonfigli nel ’58.

In testa a tutti, lo studio di Canova: Fernow, nel 1805, ne ricordava le sale piene di scalpellini e di opere. Subito dopo c’era quello gigantesco di Thorvaldsen (1770-1844), di cui Hans D. C. Martens, nel 1826, aveva dipinto l’immagine per la visita di Leone XII. Revelli aveva un suo atelier a Roma e, per certo, visitò gli studi dei colleghi: Ghio e Vinardi, d’altro canto, ricordano proprio una visita di Pio IX al suo studio nel 1855.

Un «museo diffuso», dunque – come ne scrive Stefano Grandesso nel suo recente libro su Thorvaldsen – che conservava, nelle forme in gesso, centinaia di invenzioni destinate ai luoghi più disparati e lontani, con la possibilità di studiare da vicino il lavoro di personalità artistiche, spesso collezionisti a loro volta, e conoscitori di antichi reperti, pronti a svolgere funzioni di «periti d’arte», come accadde allo stesso Revelli, insieme al celebre scultore prussiano Emil Wolff nel 1857, coinvolti in inventari di antiche e moderne raccolte appartenenti alla nobiltà. Gli atelier, concepiti sul modello museografico e mercantile di quello canoviano (gessi ordinati in sale separate rispetto alle officine, preludio dei musei-gipsoteche), incoraggiavano la visita di amatori, intellettuali, artisti, nuovi clienti borghesi europei e americani, esibendo un campionario pronto a essere tradotto nei materiali desiderati.

Per Revelli, in realtà, a parte una *Madonna* e il *Bacco giovane con pantera* (Museo dell’Accademia Ligustica, di Genova), pensati da esporre in stu-

dio per clienti forestieri, si deve continuare a parlare di committenza, e assai alta, poiché incarichi significativi gli giunsero da Pio IX, dal governo peruviano nel 1853, dai prelati liguri, dai Savoia, dall'aristocrazia tabiese, genovese e romana, in un fluido intreccio di contatti tra ambiti ecclesiastici, intellettuali e nobiliari pronti a scavalcare Appennini e ad attraversare Oceani per restituire della Liguria, di Genova, un'immagine aggiornata e culturalmente vivace con l'attenzione dimostrata a Canova, la presenza di allievi di Thorvaldsen, l'apertura al purismo di Tenerani e al naturalismo bartoliniano.

Per la presenza di Revelli a Roma offrono preziosi contributi le inedite corrispondenze trovate da Nadia Bagnarini sulla committenza religiosa: quella papale, innanzitutto, con la collaborazione di Revelli e di Ignazio Jacometti nella decorazione della basilica di San Paolo riedificata dopo l'incendio del 1823; e, dopo la morte di Revelli, per volere di Pio IX, col compimento della sua scultura di S. Paolo, a cura di Tenerani.

E ancora le indagini di Valentina Silvia Zunino che, partendo dalle relazioni intrattenute da Revelli con la Curia romana e con il parroco di Taggia sulla questione della Madonna miracolosa, stringe poi sul *modus operandi* dello scultore: il trasporto della scultura, il suo allestimento (dal progetto di tempietto di Revelli all'altare poco apprezzato dell'architetto Maurizio Dufour, ai contatti con Ludovico Pogliaghi), la sua ostensione, la sua conservazione, le feste per l'incoronazione a Regina.

Intrigano pure i documenti proposti da Walter Canavesio sulla committenza sabauda, giocata tra Carlo Alberto, che riceve Revelli nel 1846, e Maria Cristina, vedova dal '31 di Carlo Felice, che si rivolge agli artisti liguri per mitigare, con gesti di liberalità, difficili rapporti con l'ex Repubblica. Stimolanti le feste per lo Statuto Albertino del 1848 che inducono Revelli a ideare il bozzetto intitolato *Risorgimento d'Italia* per i Pallavacino. Canavesio sottolinea poi l'acquisto del marmo della *Deposizione* da parte di Maria Cristina, ideato da Revelli sotto la suggestione purista della *Deposizione* Torlonia del suo maestro Tenerani; mette in accento i ruoli progettuali e operativi di Pelagio Palagi nei restauri di proprietà sabaude e nel rapporto con Revelli, e quello dell'architetto e archeologo Luigi Canina – Tenerani gli raccomandò il «buon Revelli» – che Maria Cristina portò da Roma, avendo per lei già condotto gli scavi di Tuscolo su concessione papale.

Fulvio Cervini, dal canto suo, saggia di Revelli proprio il rapporto con la storia nell'ambito della committenza sabauda e pubblica, a cominciare dalla questione del trono per la statua di Maria Adelaide, regina di Sardegna, ideato dallo scultore «à la grecque» e non con segno neogotico, come avrebbero voluto a Torino; e ancora classicismo cinquecentesco per i panni del monumento genovese a Colombo. Le opere di Revelli paiono stare fuori dalla storia per restituirne un'idea assoluta mediante elementi riconoscibili come antichi

– la moda, l'arredo, gli accessori – pur non corretti filologicamente, e sono estranee al progetto formativo che Carlo Alberto aveva fondato sul concetto di passato, risorsa culturale e morale del presente, e nella creazione dell'Armeria Reale, riferimento documentario per gli artisti sabaudi.

Per puntualizzare il percorso di Revelli, Caterina Olcese Spingardi indaga le vicende del collezionismo artistico pubblico e privato, le operazioni celebrative di monumenti nelle piazze genovesi, e, in particolare, la committenza dell'aristocratica famiglia Pallavicino attraverso la fiorentina Teresa Corsi, sposa e poi vedova del marchese Domenico, cultrice delle «Arti Belle», e committente di scultori come i toscani Pampaloni e Bartolini, di Varni e del pittore Annibale Angelini, allievo di Minardi.

Fatti che, sullo sfondo, tra il 1807 e il 1836, avevano visto alcuni celebri artisti eletti Accademici della Ligustica – Canova, Thorvaldsen, Tenerani, Bartolini, Palagi, Hayez, Sabatelli, Camuccini, Bezzuoli – a riprova della volontà di tenere il passo, a Genova, con l'aggiornamento culturale più alto, culminato, alla metà del secolo, a crisi economica e politica superata, nel varo del Cimitero di Staglieno, monumentale opera collettiva.

MARIA FLORA GIUBILEI