

del libro, veniva a mancare nella sua casa di Canterbury Lady Katherine [Kate] Foster Davson, fondatrice della French Porcelain Society nel 1984 e autrice del pionieristico *Scant Bottles* – correva l'anno 1966 – nel quale aveva per prima stanato le porcellane St. James distinguendole da quelle di Chelsea. Il suo contributo in catalogo appare oggi ancora più dolce per la tonalità emotiva dell'intervento che è assieme testimonianza, dal genuino sapore autobiografico. Chiudono il volume l'indice dei nomi e il glossario, strumenti essenziali data l'esagerata ricchezza dei contenuti, e un'ampia bibliografia. Per la predisposizione alla ricerca, che si riflette nella chiarezza dello scritto e si concreta non già in saggi veri e propri, bensì in schede eruditissime; per la restituzione precisa dei testi figurativi e, non ultimo, per l'abilità di avvalersi e mettere a frutto i saperi dei vari conoscitori, il volume s'impone – e meritoriamente – come la piattaforma metodologica più affidabile per lo studio di questa particolare tipologia di manufatti. In qualsiasi riesame a venire, il riferimento a d'Agliano e Caliri salterà fuori più o meno ad ogni pagina.

[g. d.g.]

Giovanna Perini Folesani, *Il soggiorno romano di Peter Scheemakers (1728-1730)*, Leo S. Olschki editore, Firenze 2021, pp. 130, € 28,00

I tempi della pandemia sono stati difficili per tutti; è stata colpita anche l'attività di studio e di ricerca la quale, in questi quasi due anni, è stata condizionata dalla difficoltà di spostamenti, dalla chiusura di musei, biblioteche e archivi. Ostacoli superati, solo parzialmente, dalla pervicacia degli studiosi e dalla generosa disponibilità, per quanto possibile, di istituzioni, di colleghi e amici. Di tutto questo si dichiara diminuita e debitrice Giovanna Perini che ha saputo, in tempi calamitosi, fare uscire, nella prestigiosa «Biblioteca del Curam» edita presso Olschki, un prezioso lavoro volto al recupero del taccuino dei disegni eseguiti dallo scultore fiammingo Peter Scheemakers nei due anni del suo soggiorno romano, 1728-1730. Quasi un ideale proseguimento dello studio che la stessa ricercatrice aveva dedicato al taccuino di Plymouth, di Reynolds, apparso nel 2020.

Il taccuino, conservato alla Huntington Library, Art Museum and Botanical Gardens di San Marino (California) consta di ottanta fogli, molti bianchi; i disegni sono trentaquattro, alcuni non riferibili al soggiorno romano, come quello per il monumento a Edoardo VI.

Il tempo della permanenza di Scheemakers a Roma è troppo breve per essere assunto come un percorso di formazione, ma è sicuramente un momento di studio e di attenzione non solo verso la classicità ma anche verso la scultura contemporanea.

L'analisi è, per il momento, forzatamente limitata, perché questo libretto è l'unico sino ad ora apparso legato alla permanenza romana. Non è pensabile che fosse isolato, sicuramente faceva parte di una serie di quadernetti dove l'artista fiammingo segnava quanto riteneva utile per la sua attività. Non può quindi essere considerato esauritivo ma frammento di una situazione che ha bisogno di ulteriori elementi per potere essere compiutamente ricostruita. L'assenza di alcuni riferimenti non può giustificare valutazioni e analisi.

Interessa soprattutto la studiosa «un altro nucleo di disegni presenti nel taccuino, questa volta strettamente legati al soggiorno romano dello scultore, in quanto raffigurano pezzi antichi (o all'antica) effettivamente presenti a Roma, quanto meno all'epoca» (p. 20).

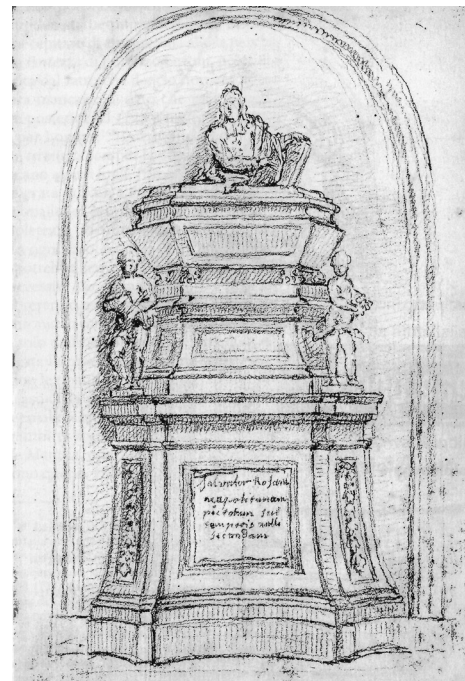
Il collegamento dei disegni con le opere suggerisce anche osservazioni di metodo: attuali e che vanno raccolte. È il caso del disegno che raffigura l'*Igea Giustiniani* con i rifacimenti seicenteschi dei quali è, ora, desolatamente priva nella sede del Metropolitan Museum di New York.

«Resta lecito domandarsi quanto sia giusto e opportuno storicamente e filologicamente intervenire de-restaurando in modo così radicale un pezzo 'antico' [...] omaggio ad una filologia interventista, superba e storicamente miope [...] in nome di una poetica antiquariale (e antiestetica) di idolatrizzazione del frammento antico originale» (pp. 31-32).

La riproduzione di opere dell'antichità è obbligata per tutti coloro che si portavano a Roma, ma è significativo che l'interesse di Scheemakers sia più largo. La maggior parte dei disegni riguardano opere seicentesche e settecentesche da Gian Lorenzo Bernini ad Alessandro Algardi, alla schiera di scultori che nel loro ambito lavorarono dando alla città una forma e un aspetto ancora non cancellati.

È la prova documentaria di come la cultura dell'artista fiammingo si muove in una continuità ideale lungo un'immaginaria linea del tempo che parte dalle opere classiche sino a quel classicismo barocco che diverrà la sigla identitaria della città.

Nei disegni riproduce anche i monumenti sepolcrali a Carlo Maratta e a Salvator Rosa. Giovanna Perini osserva per quest'ultimo che Scheemakers introduce modifiche: «da un lato viene omessa, come pleonastica e posticcia quanto meno nell'effetto, la seconda iscrizione su pietra di paragone, dall'altro sono palesemente mutate le proporzioni delle varie parti del monumento, riequilibrandone i rapporti [...] Nel complesso queste correzioni tolgono un po' slancio al monumento e lo normalizzano, conferendogli un aspetto più equilibrato e compatto. Scheemakers pensa, non a torto, che nel progettare il sarcofago in alto il collega italiano non solo era stato vacuamente



estroso nel piegarne la facciata, e indebitamente modesto nel deciderne le dimensioni, ma, peggio, non aveva tenuto in debito conto che l'altezza cui era posto l'avrebbe ulteriormente rimpicciolito allo sguardo» (pp. 80-81).

«I disegni romani di Scheemakers sono del tutto funzionali alla sua successiva attività professionale londinese, rivelano senza remore un approccio da progettista o designer, e appaiono guidati da una consapevolezza che nasce dal confronto non solo con il proprio percorso formativo ma anche con i suoi inizi di maestro indipendente» (pp. 89-91).

Infine Giovanna Perini scrive: «Iniziare un nuovo anno con una nuova pubblicazione è un segno di fiducia e di ottimismo (della volontà più che della ragione), un'asserzione di continuità e di speranza nel futuro» (p. 120). Non è un caso che il volume sia dedicato a Jennifer Montagu.

[r. v.]

Maria Gioia Tavoni, *Storie di libri e di tecnologie. Dall'avvento della stampa al digitale*, Carocci editore, Roma 2021, pp. 224, € 25,00

Henri Focillon, nel 1922 nella prefazione al volume di Marius Audin, *Le livre, son architecture, sa technique*, scriveva: «Rien n'est plus plaisant et plus beau que de savoir comment les choses sont faites et de quelle manière, par la droite ordonnance et par le bon gouvernement de leurs parties, celles-ci s'assemblent et s'ajustent avec une sorte d'amitié. [...] Grâce soient rendues aux hommes excellents qui nous le font connaître dans leur délicieux détail, et qui nous guident avec une spirituelle application à travers cette forêt de merveilles, nous apprennent une fois encore à nous étonner». Un apprezzamento il quale, come non mai,

vale per l'opera di Maria Gioia Tavoni che da sempre ha saputo coniugare la divulgazione delle procedure tecniche con la conoscenza e il recupero delle ragioni e del senso dell'attività tipografica ed editoriale. Ha saputo situarle nei contesti in cui hanno operato; ha saputo farle emergere come momenti di cultura; ha saputo evitare si riducessero a meccanicismi senza luce.

Basti ricordare l'ormai classico, ma sempre attuale, fascicolo di «Quaderni Storici» dedicato ai mestieri del libro, curato dalla studiosa, sino al volume dallo stesso tema per la Bologna settecentesca. Da un continuo e costante impegno di studio nasce il testo ora apparso il quale non è solo conferma di risultati raggiunti ma si arricchisce per nuove indicazioni, risultati e prospettive.

È, credo, necessario riaffermare l'interesse che tale materia riveste anche per gli storici dell'arte. Il libro non è più l'anonimo supporto per l'attività miniatoria o per apparati illustrativi ma è, nella sua unitarietà, un'opera che ha degli autori che le danno forma, ha dei committenti che la richiedono, ha una 'intenzione' attraverso la quale si propone.

Contribuisce, in collegamento con altre presenze, a costruire situazioni culturali.

Intento del volume è «tentare di mettere a fuoco, in considerazione delle conquiste tecniche e tecnologiche nel particolare comparto del lavoro, i tempi nei quali si sono agitati quei motivi che hanno spinto nei vari passaggi 'evolutivi' la produzione libraria a mutare le proprie procedure» (p. 14). «La stampa è stata ed è, ininterrottamente, la forma delle idee dell'uomo» (p. 17).

Puntuali e numerosi sono gli approfondimenti su temi già percorsi dalla bibliografia specifica. Non potendo segnalarli tutti mi limito a ricordare (pp. 46-50) la parte dedicata non solo alle donne lettrici ma a quelle che si facevano produttrici e il ruolo e la presenza attiva dei conventi femminili.

Un criterio di lettura e di riconoscimento sul quale, molto opportunamente, insiste Maria Gioia Tavoni è quello della 'passione' per il mestiere. «Passione, condivisione di avanzate ricerche, curiosità sempre latente per le colonne d'Ercole, furono ingredienti da permettere voli in varie e differenti direzioni» (p. 53).

Nel capitolo intitolato *Dalla parte dei bambini* (pp. 63-94) l'autrice costruisce un quadro organico non solo della presenza minorile all'interno delle stamperie ma delle strategie, soprattutto nell'Ottocento costruite, per il pubblico in età scolare: dal 'libro premio' a quello scolastico sino al ruolo delle immagini, alla loro capacità attraente e creatrice di contenuti.

Opportunamente viene ricordato il ruolo che, in misura maggiore dal XIX secolo, svolge la diffusione capillare dei giornali quotidiani; non è solo informazione, anche culturale – si pensi al fenomeno dei *feuilletons* –, ma abitudine alle immagini, alla loro

decodificazione. «A metà Ottocento cominciò a diffondersi anche la pubblicità, nella quale si esibirono pure bravi artisti e i primi veri designer. Il giornale diventò pertanto la palestra per inserti dedicati a un particolare prodotto il cui richiamo, in termini di elaborazione grafica, entrò con prepotenza nell'immaginario dei lettori» (p. 106).

Dal movimento *Arts & Crafts* di William Morris alla bolognese *Æmilia Ars* il libro muta forma, aspetto e funzione; diviene oggetto, splendido, ma diminuisce funzione e pubblico. È un voluto ritorno a tecniche e modi di produzione le quali enfatizzano il dato formale ma relegano il volume al collezionismo; il testo diviene elemento laterale. «Morris progettò i suoi caratteri tipografici e stampò a mano, mostrando una chiara dichiarazione di intenti sulle relazioni tra il lettore, il testo e l'autore. I suoi libri furono concepiti per essere letti lentamente ed essere apprezzati e sublimati» (p. 126).

Il tumultuoso succedersi delle tecniche tipografiche porta non solo al mutare delle forme ma anche a profondi mutamenti nella progettualità editoriale. Cito per tutte la parte dedicata ad Alberto Tallone (pp. 141-146) e le pagine che descrivono, nella seconda metà del Novecento, le scelte di tipo estetico. «Sono sempre i libri 'belli', in un'accezione molto lata, che inducono a rapportarsi non solo all'arte soprattutto rinascimentale, ma pure a quella contemporanea, consentendo altresì accostamenti a prima vista arditi» (p. 153).

Come esempio di letterati che si fanno, o tentano, di farsi imprenditori l'autrice sceglie Honoré de Balzac ed Ezio D'Errico. Il nuovo modo di produzione e il tradizionale sistema di stampa sono i cardini delle problematiche di ambedue gli scrittori.

Nel breve volgere di questi ultimi anni sono apparsi fenomeni, dalla produzione *on demand* al servizio EOD, i quali hanno profondamente mutato la situazione: una situazione che è in continuo divenire e per la quale

varie sono le ipotesi per il futuro. La stampa in digitale soppianderà quella in offset. Il libro sarà 'ancora' o 'ancora'?

A cura rispettivamente di Edoardo Fontana e di Chiara Moretti, un utile glossario e l'indice dei nomi completano il volume il quale è un efficace strumento anche per quegli storici dell'arte che hanno saputo uscire dall'arcaica pratica di un'astorica ecfraresi e collocare l'opera in precisati contesti.

[r. v.]

Giorgia Gastaldon, *Schifano. Comunque, qualcos'altro. 1958-1964*. Silvana Editoriale, Cinesello Balsamo (MI) 2021, pp. 200, € 39,00

Si è scritto molto sulla biografia e sulla pittura di Mario Schifano, e viene spontaneo chiedersi se ci fosse bisogno di un altro libro su di lui, per giunta circoscritto a un arco cronologico estremamente ristretto. Molta della letteratura che si è fatta e si continua a fare su artisti come lui – specie una volta canonizzati nel racconto ufficiale dell'arte italiana del secondo Novecento – anche quando non ha avuto uno scopo agiografico e declamatorio, non ha fatto però che ripetere il già noto, o peggio ancora ha tramandato testimonianze orali avvolte nella leggenda fino a cristallizzarle come verità incontrovertibili, senza mettere in dubbio se una determinata *lectio* fosse plausibile e verificabile o meno.

A fronte di questo, un libro come *Schifano. Comunque, qualcos'altro. 1958-1964* di Giorgia Gastaldon, tredicesimo volume della collana di «Studi della Biblioteca Hertziana» edita da Silvana Editoriale, è non solo utile ma necessario per mettere un punto fermo e avviare una riscrittura di quelle vicende. Questo testo, infatti, ha radici molto salde, ed è nato nelle aule dell'Università di Udine, nei corsi di Flavio Fergonzi e Alessandro Del Puppo, supervisori della tesi di dottorato di ricerca da cui prendono le mosse queste pagine, da cui viene un indirizzo di indagine filologica votato a una fedele aderenza del discorso storico alle opere d'arte nella loro concretezza materiale e nel contesto culturale che le ha generate. L'idea di spiegare la pittura secondo i propri principi, come concetto di fondo per rileggere con occhi nuovi determinate questioni, staccandosi dalla costruzione che i testimoni stessi diedero del loro tempo: uno Schifano, scrive l'autrice, «meno personaggio e più artista».

Giorgia Gastaldon racconta infatti gli anni che porteranno Schifano dalle premesse dell'Informale materico alla maturazione del suo linguaggio più peculiare, e lo fa seguendo il tracciato della storia pubblica dell'artista, delle opere che presenta alle mostre e di quelle che vengono pubblicate sulla stampa del periodo, e che in questo caso scandiscono con molta chiarezza le tappe di un'evoluzione rapida che dal segno inciso nel cemento lo porta alla pittura

