

Porträtbüste Ludwigs XIV. von Gian Lorenzo Bernini findet diesbezüglich bei Noll Erwähnung.

Bleibt zum Schluß die Frage nach den angesprochenen Lesern. Soll hier der Kunsthistoriker einen ersten Einstieg ins Thema erhalten, oder wendet sich die Publikation vorrangig an interessierte Laien? Für den Kunsthistoriker mögen Nolls Ausführungen zum Kennenlernen der Materie recht nützlich sein, für den Laien erscheint mir die Fülle an Informationen ohne eine abschließende Erläuterung verwirrend und leider wohl auch ermüdend zu sein, zumal Noll gerade in seinen ersten Kapiteln über das Mittelalter vielfach Quellentexte in Mittelhochdeutsch oder Latein in aller Breite zitiert und teilweise unübersetzt stehen läßt.

Alles in allem muß man konstatieren, daß Noll seinem eigenen Anspruch, eine Art Lexikonartikel zu schreiben, nicht gerecht wird, denn ein tatsächliches Überblickswissen über das Phänomen Alexander der Große in der Kunst bietet er nicht, vielmehr verzettelt er sich in Einzelfragen bzw. einzelnen, zugegebenermaßen bedeutenden Kunstwerken. Ob sein Ziel im Rahmen einer solchen Publikation überhaupt zu verwirklichen gewesen wäre, bleibt fraglich angesichts der Werkfülle und den vielschichtigen Darstellungen Alexanders des Großen.

CHRISTIANE BRAUN  
Trier

**Hans Dieter Huber: Paolo Veronese.** Kunst als soziales System; München: Wilhelm Fink Verlag 2005; 602 pagine; 394 illustrazioni in bianco e nero; 91 tavole a colori; ISBN 3-7705-3842-0; € 150,-

Ultimamente mi è capitato di leggere due monografie impegnative pubblicate nel 2005: *Su Mantegna*, di Giovanni Agosti, e *Paolo Veronese*, di Hans Dieter Huber. Due grossi lavori che non sono studi monografici nel senso tradizionale ma che pretendono, ognuno a modo suo, di offrire una nuova immagine complessiva di un'artista chiave del Rinascimento padano. Si è spesso detto delle differenze, o piuttosto divergenze, fra la storiografia italiana e quella tedesca: ebbene, questi due libri sono la testimonianza del fatto che tali divergenze ai tempi nostri non risultano diminuiti ma, tutt'al più, si acutizzano. Lo stesso Agosti nota, con un tocco di ironia, che accordi e convergenze tenderebbero a svilupparsi, semmai, fra i mediocri: se corrispondesse al vero, tale osservazione promuoverebbe ambedue i due studi ai ranghi degli eccellenti. I sottotitoli leggono come professioni di fede: *Kunst als soziales System* (Huber), *La storia dell'arte libera la testa* (il motto di Agosti). L'italiano presenta un brillante racconto di carattere filologico dalle (giustificate) pretese letterarie, a metà strada, per dire così, fra Roberto Longhi e il saggista Alberto Arbasino, vivace, provocatorio, a volte piuttosto la *chronique* di una generazione di storici dell'arte che uno *studio* nel senso convenzionale della parola. Il tedesco invece – ed è di lui che ci occuperemo in questa recensione – rinuncia a qualsiasi frivolezza stilistica in un testo a volte ponderoso in cui la filologia assume un ruolo solo ausiliario, essendo il libro, in ultima istan-

za, un saggio di sociologia applicata al campo della produzione artistica. Alla fine si vedrà se è possibile (auspicabile?) un dialogo fra i due *metodi*.

Il monumentale lavoro di Huber (accettato come *Habilitationsschrift* all'Università di Heidelberg) parte da un presupposto ambizioso. Dopo aver constatato che, al giorno di oggi, lo studio di Paolo Veronese rischia di trovarsi ridotto ad una – tutto sommato disarticolata – proliferazione di ricerche su problemi circoscritti di datazione e significato iconografico, l'Autore propone una nuova sintesi, non tanto della personalità artistica, quanto dei „modi di produzione“ del pittore, e della ricezione della sua arte nella Venezia del Cinquecento. A questo scopo, Huber ricorre a modelli interpretativi sviluppati nella sociologia, elaborando „eine systemtheoretische Vorstellung von Kunstgeschichte“; un sistema analitico di lettura che, ci viene riferito, si basa sul pensiero di un sociologo di Bielefeld, Niklas Luhmann. L'opera d'arte come „visuelle Konstruktion“ (costruzione visiva): ecco il concetto di base della ricerca di Huber, che prende l'avvio, tuttavia, con una lunga, dettagliata, e validissima analisi della *workshop* di Paolo Veronese: com'era strutturata, chi ci ha lavorato nel corso dei 40 anni di attività, e come si possono eventualmente distinguere le mani dei vari assistenti, da Benedetto Caliari ad Alvise del Friso, da Francesco Montemezzano a Carletto Caliari, a Claudio Ridolfi.

Ne vale la pena riflettere sull'importanza di questo approccio. Che il concetto dell'organizzazione corporativa dell'*atelier* veneziana risulta, ormai, un *topos* storiografico reiterato senza troppi pensieri in ogni manuale di storia dell'arte, toglie nulla della sua sostanziale correttezza, dissuadendo però gli investigatori di addentrare nella realtà delle botteghe cinquecentesche con studi particolareggiati. Paradossalmente, allora, le botteghe dei grandi pittori lagunari, da Tiziano a Tintoretto, ai Bassano, al Veronese, appaiono meno studiate di quelle fiorentine, per non parlare di quella di un Raffaello, o, più avanti nel tempo, di un Rubens, dei Carracci. Solo negli ultimi tempi si comincia a registrare un certo interesse per lo studio approfondito dei concreti modi di produzione delle grandi officine veneziane, a riprova di alcuni validi lavori sulla bottega di Giovanni Bellini (Anchise Tempestini, Jennifer Fletcher, ed altri), e un progetto di ricerca su quella di Tiziano in corso al Centro Studi Tiziano e Cadore.

Nel corposo terzo capitolo (pp. 31–110), dal titolo terrificante – e poco chiarificatore – „Die Künstlerwerkstatt als soziales System“ (la bottega d'arte come sistema sociale), Huber presenta lo studio del Veronese come esempio di un „selbstorganisiertes Netzwerk“ (una rete auto-organizzativa) che vede, oltre il capobottega, la presenza di una serie di collaboratori che funzionano in una comunità di lavoro dal sistema prammaticamente flessibile, sciolto, in sostanza poco gerarchico. In realtà però il capitolo si presenta come una serie di profili delle personalità artistiche che, in tre successive „generazioni“ (che si sovrappongono), lavorarono nell'*atelier* di Paolo Caliari. Si tratta, per la precisione, del fratello Benedetto, Dario Varotari, Alvise del Friso, e Parrasio Michiel per la fase iniziale, e Francesco Montemezzano, Pace Pace, Antonio Vassilacchi, detto l'Aliense, Pietro Longhi, i figli Gabriele e Carletto, e Claudio Ridolfi per le fasi successive. Seguendo un metodo di lavoro adoperato anche in altri studi di

questo genere, per esempio nelle ricerche di Ernst van de Wetering su Rembrandt e la sua scuola (non citate), Huber prende lo stile „perfettamente veronesiano“ come la norma creata ed istituzionalizzata dal capobottega, considerando tutto quello che risulta meno „perfetto“ opera di bottega, di assistenti, di collaborazione. Utilissimi, questi profili di personalità artistiche satellite in parte estremamente nebulose, le cui caratteristiche „individuali“, tutto sommato, si „nascondono“ sotto lo „stile Veronese“ che li accomuna; ammirevolmente elaborati con un’acribia esemplare, e, soprattutto, con una notevolissima sensibilità da *connoisseur* in materia. Per la prima volta, in un lavoro di questo genere, il ruolo del disegno nella produzione collettiva di una bottega veneziana rinascimentale è stato preso in considerazione in modo sistematico, con risultati largamente condivisibili. (Un caso specifico fra molti, su pag. 61, fig. 50–51: i due schizzi a penna della Biblioteca Nacional di Madrid, già noti ai Tietze, e da loro considerati imitazioni seicentesche, da Huber vengono giustamente ricondotte ad Alvise del Friso). Del tutto giustificato trovo l’entusiasmo per le sottili innovazioni coloristiche di Carletto Caliarì – sulle cui attività grafica l’Autore porta delle interessanti novità –, che sembrerebbero anticipare la *rivoluzione* carraccesca (d’accordo, ma non tanto il luminismo di Sebastiano Ricci, come vuole ancora Huber). Ma si tratta di particolari. Il grande valore delle 80 pagine del terzo capitolo del libro di Huber sta nel fatto che qui, lo ripeto volentieri, ci viene presentata un’immagine globale, ma allo stesso tempo altamente particolareggiata, delle forze di lavoro e della produzione (per rimanere un po’ nel *jargon* sociologico prediletto dall’Autore) di una grande bottega veneziana: una vera e propria primizia. L’unico aspetto che manca nella discussione peraltro molto articolata – ed è una mancanza, a dir il vero, un po’ curiosa – riguarda l’attività didattica che si annovera, naturalmente, fra le mansioni fondamentali dello studio.

Ad ogni modo, un’apprezzabilissimo lavoro: peccato che, nei capitoli successivi, fra molte pagine ed *aperçus* giustissimi, interessantissimi, stimolanti, la ricerca perde gradualmente il suo slancio, tralasciando delle reali opportunità per finire, mi dispiace dirlo, in un’orgia ridondante di teoria sociologica che riesce, magari, a descrivere il processo organizzativo di „una bottega artistica“, ma che non può soddisfare il lettore che, attratto dal titolo del libro, aspetterebbe – giustamente – un’analisi approfondita e contestualizzata dello studio di Paolo Veronese. Procediamo per ordine. Trattando dei prezzi e i contratti veronesiani – insomma l’aspetto economico della bottega –, Huber afferma a sorpresa (p. 141) che la produzione di opere pittoriche per il mercato „libero“ a Venezia si sarebbe affermata solo negli anni 1570, mentre tutti gli indizi puntano invece ad un mercato „libero“ attivissimo fin dai primissimi anni del Cinquecento, se non prima (cfr per esempio Enrico Maria Dal Pozzolo: *Cercar quadri e disegni nella Venezia del Cinquecento*, in: *Tra Committenza e Collezionismo. Studi sul mercato dell’arte nell’Italia settentrionale durante l’età moderna*, a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo & Leonida Tedoldi; Vicenza 2003, pp. 49–66). La documentata discussione dei contratti di alcune commissioni di rilievo, per contro, serve a rendere un’idea concreta del carattere imprenditoriale e collettivo della bottega. Tale struttura organizzativa presuppone una progettualità sofisticata ed altamente pratica, una *Entwurfs-*

*praxis* che si materializza nel disegno. Huber distingue quattro categorie di disegni – lo schizzo, lo studio del particolare, il modello, e il chiaroscuro –, discutendone la funzionalità all'interno del lavoro della bottega con molte sfumature e con grande sensibilità. Sono questi i passi dove l'Autore, nella mia opinione, dà il meglio di sé, elaborando fra le altre cose con acribia l'uso delle lumeggiature adoperate dal capobottega, distinguendolo da quello praticato dai collaboratori, o investigando sulle finalità dei dettagliatissimi fogli a chiaroscuro, sicuramente prodotti per il mercato (bella e convincente la ricostruzione di veri e propri cicli di „disegni finiti“ che sembrano anticipare, di due secoli, le serie designate dei Tiepolo), e molt'altro ancora. Anche in questo tangente manca una discussione del disegno come strumento didattico, il che non esclude – detto per inciso – il suo uso nel processo creativo, come ha dimostrato Gail Feigenbaum per quel che riguarda lo studio dei Carracci.

Che il formato di un dipinto incide sulla percezione di chi guarda fu già notato da Alberti e Vasari. Il Veronese, come pochi altri pittori veneziani del suo tempo, si dimostra consapevole di questo fatto, scegliendo oculatamente i formati dei suoi dipinti in rapporto con la tematica e il pubblico. Altrettanto sottile si rivela il modo in cui l'artista, scegliendo vari modi di dipingere, fra „ruvido“ e „finito“, riesce a manipolare gli effetti illusionistici dei suoi quadri (manca a dire che il maestro dell'elaborazione della superficie pittorica si chiama Tiziano). Problematiche, queste, che l'Autore discute con garbo, elaborando l'idea dell'uso, in alcune opere veronesiane, di determinate figure virtuosistiche, spettacolari, che nelle loro sembianze raffinate riferiscono al *genus demonstrativum* della retorica, rivelando la quintessenziale *maniera* dell'artista ad un pubblico di intenditori. Curiosamente, in queste pagine Huber prende in considerazione solo marginalmente la teoria dell'*imitatio*, insistendo invece sui sistemi narrativi adoperati dall'artista, facendo riferimento alle teorie aristoteliche in merito. In un lunghissimo capitolo viene spiegato la presenza dello spettatore *interno* in parecchi dipinti veronesiani (specie nelle varie *Cene*). Stranamente, Huber non fa alcun riferimento al venezianissimo fenomeno del cosiddetto *eyewitness style*, elaborato una generazione prima da Carpaccio e consorti, e studiato da Patricia Fortini Brown.

Arrivati a questo punto del libro, si comincia a perdere di vista Paolo Veronese. E' proprio inutile, dopo aver dimostrato con fior d'esempi nei primi capitoli, che lo „stile Veronese“ non va considerato una sublime espressione squisitamente individuale del genio Paolo Caliari ma una specie di „*trade mark*“, di insistere su questo fatto con una *barrage* di modelli e teorie sociologiche, e di spiegare un'altra volta il funzionamento della bottega con l'aiuto, addirittura, di concetti ripresi dal *management theory*. Interi paragrafi di scienza sociale senza che il nome di Veronese appaia; e quando lo riprendiamo di vista, frasi come „*Die stilistische Konstanz seines visuellen Ausdrucks ist, von einigen Versuchen abgesehen, erstaunlich homogen und in sich konsistent geblieben*“ – salvo qualche tentativo, la costante stilistica della sua espressione visiva è rimasta sorprendentemente consistente – (un concetto tautologico che, comunque, non vale per Jacopo Bassano, come suggerisce l'Autore alla stessa pagina 332), non aiutano di certo una lettura agevole. Dopo l'ennesima teoria strutturalista mi è venuta in mente la finta governatrice in un divertente racconto di Saki, che pretende di insegnare i

bambini di una coppia di genitori pretenziosi e un po' creduloni sulla base del fittizio „Schartz-Metterklume method“. Ma no, Huber è troppo serio ...

A parte gli scherzi, è ovvio che non si discute il valore della sociologia – fra altre discipline più o meno affini, come l'antropologia, la storia economica, ecc. – per un rinnovamento metodologico della storia dell'arte. Che l'arte di Paolo Veronese – come quella di tutti gli artisti, come tutti gli artefatti – si rivela, in ultima istanza, autoreferenziale, è una verità inoppugnabile, e la sociologia ci viene d'aiuto per capir meglio il concetto. Huber fa bene a ricordarcelo. Ma da lì ad affermare che ogni qualsiasi giudizio sulle opere non avrebbe nulla, ma proprio nulla a che fare con le opere stesse, referendosi esclusivamente a questo o quell'altro „sistema di comunicazione“, va oltre il buon senso (pp. 373–374). Altrettanto curiosa risulta l'idea che, rispetto al mondo esterno, la bottega avrebbe operato come una *black box* chiusa (!), comunicando però con l'esterno – lo apprendiamo qualche pagina più avanti – grazie ad un cosiddetto impeto strutturale (*strukturelle Drift*; pp. 403 ss). Tutto questo per spiegare che la bottega del Caliari continuava a produrre dei „Veronese“ anche dopo la morte del maestro ...

Viene spontanea la domanda: era veramente eccezionale la bottega veronesiana, in termini di organizzazione, di *management*? Anche le botteghe di Ghirlandaio, di Raffaello, di Tintoretto, e di tanti altri, svilupparono e fissarono la loro „*trade mark style*“. In che cosa differisce la bottega del Veronese? Non veniamo a saperlo. Manca, purtroppo, in questo libro, un'indagine in senso comparativo, che ci metterebbe in grado di giudicare l'importanza dello studio di Paolo Veronese nella sua giusta dimensione, prospettiva, contesto storico. Nei casi in cui l'Autore riferisce concretamente alle commissioni, all'*operare* della bottega, non è sempre *sine macula*: i dipinti del tabernacolo della chiesa dell'Umiltà non risultano „*nicht erhalten*“, ma esistono, sono stati pubblicati da Stefania Mason, e studiati da chi scrive ed altri (p. 370). Il ruolo di Ercole Gonzaga, committente del Veronese, umanista, riformatore, andrebbe ulteriormente approfondito, senza dimenticare i suoi rapporti con Michelangelo, a cui non viene nemmeno accennato da Huber. L'appendice contiene, per contro, una serie di valide trascrizioni dei testi autografi su disegni veronesiani: una materia ancora tutta da studiare

In conclusione: un libro curiosamente bifronte, che nonostante molto materiale pregevolissimo per cui, mi auguro, verrà assiduamente usato e citato, in ultima analisi non tiene le promesse. Un vero peccato: i presupposti ci sono. Tornando alle nostre prime righe, temo che non sarà facile il dialogo fra la *systemtheoretische Kunstgeschichte* di Hans Dieter Huber e la *Agostiana methodus*.

BERNARD AIKEMA  
Università di Verona