

Andreina Griseri, vitale personalità della storia dell'arte

(Mondovì, CN, 25 gennaio 1925-Torino, 25 febbraio 2022)



Il rinnovarsi della viva presenza di Andreina Griseri nella rilettura dei suoi testi, il profondo rispetto e consapevolezza della persona e della figura di studiosa, la riconoscenza e la commozione per un insieme di ricordi: sono tutti elementi che potrebbero non facilitare la stesura di un ragguaglio storico-critico. Essere guidata da lei stessa, mi è sembrato un possibile avvio, sulla traccia dei *Taccuini aperti*, come Andreina Griseri ha voluto intitolare il suo testamento spirituale, indicando come vuole essere ricordata¹. Andreina ci conduce nel mondo della sua formazione e della sua vita scientifica,

a partire dalle ricognizioni nel Palazzo Reale di Torino, nelle residenze dinastiche, nei Palazzi nobiliari, nella Biblioteca Reale, negli archivi, luoghi

¹ I miei ringraziamenti vivissimi vanno ad Angela Griseri per avermi messo a disposizione fotografie, pubblicazioni e il carteggio della zia Andreina con Giulio Carlo Argan; sono molto grata a Claudio Gamba per avermi fornito copia delle lettere inviate da Argan alla Griseri; sono altrettanto grata a Mariolina Bertini per avermi inviato copia della lettera di suo padre, Aldo Bertini, riguardante Andreina Griseri; sono grata a Elisabetta Ballaira per avermi segnalato la presenza, nel sito dedicato a Giuliano Briganti, di due lettere di Griseri. A. Griseri, *Taccuini aperti*, L'artistica Savigliano, Savigliano 2018, dove si trova, al fondo, la bibliografia completa di Andreina Griseri: ora *Itinerario bibliografico*, pp. 23-77. Per un articolato ricordo storico-critico si rimanda a G. Dardanella, *Dai pittori della realtà alle metamorfosi del Barocco. Andreina Griseri in dialogo con Roberto Longhi e Giulio Carlo Argan*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», anno CXXI, 2023, secondo semestre, pp. 697-701.

che improntano i suoi studi sull'arte di Corte, sulla grafica celebrativa, sul disegno di Gaudenzio Ferrari e dei gaudenziani; a seguire ricorda il viaggio a Roma per studiare il Sei e il Settecento e comprendere l'educazione artistica di Claudio Francesco Beaumont, argomento della tesi, discussa nel 1948 con Anna Maria Brizio² che fu docente fondamentale nella prima formazione tanto di Andreina Griseri quanto di Enrico Castelnuovo: due grandi personalità, molto diverse tra loro anche nel successivo riferimento a Roberto Longhi. Da Anna Maria Brizio e dai suoi studi sulle maestranze milanesi e luganesi attive a Torino e nel Piemonte erano giunte ad Andreina le prime illuminazioni sulla realizzazione urbanistica, architettonica, artistica della seicentesca città ducale. A darne testimonianza è la stessa Griseri che, ancora nel 1983, dedica alla Brizio un ricordo personale³ e un saggio di contenuto «robusto», per adottare un termine che Andreina usa per qualificare il lavoro non suo ma di altri, da lei stimati studiosi⁴. In quel saggio Andreina rinnova il pensiero sui propri studi annodando le strategie della metafora di Emanuele Tesauro alla configurazione artistica dei palazzi del potere e delle dimore venatorie, facendone conseguire il ricordo e l'elogio metodologico della Brizio: «in molti scambi avuti con noi mentre si cercavano dati di filologia precisa ma soprattutto linee guida di cultura com'era nel suo costume mentale, razionale e sensibile»⁵. Nel ricordo che Andreina scrive della Brizio, tra i molti meriti scientifici sottolinea il lavoro «fondante» di aver fatto emergere autori come Spanzotti, Defendente, Gaudenzio, «ai livelli della grande arte nazionale, di aver costruito, attorno a questo tessuto storico-artistico, un'indagine che completamente rivisitasse l'intero contesto territoriale, anche se così detto provinciale, fino allora segretato»⁶: un insegnamento di cui Andreina farà tesoro.

Il lavoro della Griseri su Beaumont, su cui tornerà spesso nei testi successivi, ne restituisce la cultura, con letture di stile che passano dall'osservazione alla evocazione verbale, dal pennello alla penna e che Andreina riesce a inserire persino nella voce del *Dizionario biografico degli Italiani*, dove si legge: «Il tratto frivolo, elegante, che muove le allegorie con effetti lievi, e

² A. Griseri, *Claudio Francesco Beaumont (1694-1766) pittore di Casa Reale*: A. Griseri, Taccuini, cit., p. 6.

³ Ead., *In ricordo di Anna Maria Brizio (1902-1983)*, in «Studi Piemontesi», XIII, 1983, 2, pp. 442-446.

⁴ Ead., *L'immagine ingrandita. Tesauro, il labirinto della metafora nelle dimore ducali e nel Palazzo di Città*, in «Studi Piemontesi», XII, 1983, 1, pp. 70-79.

⁵ Ead., *L'immagine ingrandita*, cit., p. 71.

⁶ Ead., *In ricordo di Anna Maria Brizio (1902-1983)*, cit., p. 445.

le esprime decantate, con colore glittico entro un disegno abile e sottilmente accademico, si riconduce apertamente all'accademia del Trevisani, il maestro del rococò romano e, in certo senso, europeo»⁷.

L'intelligenza visiva di Andreina, attestata fin dai suoi primissimi scritti, viene ulteriormente coltivata a Roma, dove, ospite di Giuliano Briganti, la giovane studiosa esplora la città barocca e l'archivio fotografico dell'amico, e a Firenze accanto a Roberto Longhi, con esiti che si possono assaporare leggendo i suoi contributi editi su «Paragone»: è lo stesso Longhi a motivare la qualità degli studi pubblicati nel periodico, indicandone i pregi nei contributi di Griseri, Briganti, Del Bravo, giovani studiosi che, scrive Longhi, «vennero a incidere i tratti di codesti artisti più vividamente che non si potesse attendersi dalle discussioni di massima che dimenticano le opere e le persone dell'arte»⁸.

Esemplificativo può essere il saggio del 1955, su Gregorio Guglielmi a Torino, dove, sulla scorta del testo di Longhi sui pittori di Via Condotti⁹, Andreina legge il contrasto fra Guglielmi e Giaquinto scrivendo di quest'ultimo: «che dovè apparire troppo compiaciuto di sottigliezze e trasparenze trasognate, quasi lunari, e che allora si era imposto come il più squisito autore del rococò, con suggerimenti preziosi per francesi, e spagnoli»¹⁰, e ancora quando centra perfettamente la definizione di Benefial, dicendolo pittore tra i più convinti e convincenti¹¹, e quando, a proposito dell'affresco di Guglielmi con i *Quattro continenti* in Palazzo Reale a Torino, paragonando l'opera con quella realizzata nel soffitto di Schönbrunn, scrive: «la stessa atmosfera surriscaldata, in sfumature caleidoscopiche di luci filtrate; zonature grigie azzurrate, trapassanti al rosa e al rosso, nel cielo»¹².

Molti dei numerosi articoli che escono su «Paragone», scalati a partire dal 1955, discussi con Longhi e fondamentali per intensità di lettura, sono dedicati ai pittori genovesi, romani, napoletani, veneti da fare emergere dall'apparato decorativo di Palazzo Reale a Torino e delle regge sabaude:

⁷ Ead., *Beaumont, Claudio Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 7, 1970.

⁸ R. Longhi, *Qualche nuova accessione al Pontormo*, in «Paragone», XX, 1969, 235, pp. 49-52, per la citazione p. 50; ripubblicato in R. Longhi, *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico. 1951-1970*, in *Edizione delle opere complete*, vol. VIII/2, Firenze 1976, pp. 95-98, per la citazione p. 96.

⁹ Id., *Il Goya romano e la cultura di via Condotti*, in «Paragone», V, 1954, 53, pp. 28-39.

¹⁰ A. Griseri, *Gregorio Guglielmi a Torino*, in «Paragone», VI, 1955, 69, pp. 29-39. La citazione si trova a pp. 30-31.

¹¹ *Ibidem*, p. 30.

¹² *Ibidem*, p. 35.

tutti artisti scelti per celebrare l'internazionalità della cultura della corte torinese, qualità che Andreina confermerà in ogni suo scritto.

Forte della presentazione di Giulio Carlo Argan, la giovane Griseri aveva avuto una borsa di studio e, con Longhi e Anna Banti, aveva visitato musei e collezioni a Madrid durante il viaggio in Spagna nel 1954: da qui tutte le migliori conseguenze di lunga durata, dalle nuove schede sul manierismo iberico, edite in «Paragone»¹³, fino al contributo intorno a Berruguete tra Spagna e Italia nella raccolta di scritti in memoria della Brizio del 1984¹⁴.

Una vita nutrita di storia dell'arte: Longhi, Briganti, Testori sono interlocutori di Andreina Griseri per un lungo periodo nei diversi ambiti e cronologie affrontate. La studiosa è affascinata dalla tecnica narrativa di Testori, dagli studi gaudenziani e su Tanzio: è il tempo della *Mostra del manierismo piemontese e lombardo del Seicento* allestita nel 1955 a Palazzo Madama a Torino e all'Olivetti di Ivrea¹⁵, e della mostra su Gaudenzio Ferrari, al Museo Borgogna di Vercelli nel 1956¹⁶. È possibile che Andreina avesse visto nel 1953 in Palazzo Reale a Milano l'impressionante esposizione di *Guernica* di Picasso nella Sala delle Cariatidi bruciata dal bombardamento del 1943, ma è certo che nello stesso palazzo avesse visitato la mostra *Pittori della realtà in Lombardia*, curata da Renata Cipriani e da Giovanni Testori, una mostra improntata da Longhi, presidente della giunta esecutiva, che scrive la «Presentazione» in catalogo, un testo che Andreina definisce «fondamentale»¹⁷. Nel ragionato bilancio positivo della mostra, scritto con un linguaggio espressivo e longhiano, Andreina con fermezza introduce un argomento, ancora attuale, allora già affrontato da Longhi, facendo notare come fosse facile allestire mostre di richiamo esponendo grandi nomi, «più difficile invece conquistare orizzonti nuovi; ed è per questa via aspra che si

¹³ A. Griseri, *Nuove schede di manierismo iberico*, in «Paragone», X, 1959, 113, pp. 33-43.

¹⁴ Ead., *Nel circuito di Pedro Berruguete fra Spagna e Italia*, in *Fra Rinascimento, Manierismo e Realtà. Scritti di Storia dell'Arte in memoria di Anna Maria Brizio*, Firenze 1984, pp. 1-6.

¹⁵ G. Testori, *Mostra del manierismo piemontese e lombardo del Seicento. Sessanta opere di Moncalvo, Cerano, Morazzone, Procaccini, Tanzio, D. Crespi, Nuvoletti, Del Cairo*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, 6 maggio-26 giugno 1955; Ivrea, Centro Culturale Olivetti, 1°-15 luglio 1955), Torino 1955.

¹⁶ A. Griseri, *I Gaudenziani*, in *Mostra di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra (Vercelli, Museo Borgogna, aprile-giugno 1956), Milano 1956, pp. 69-86; 101-138.

¹⁷ Ead., *Bilancio di una mostra. I pittori della realtà in Lombardia*, in «Emporium», 1953, anno 59, pp. 57-68, in particolare p. 68, nota 1. Nella stessa nota viene citato il testo di Longhi edito in «L'Approdo», 2, 1953, pp. 17-19.

è mossa la Mostra milanese, di cui bisogna essere grati agli organizzatori»¹⁸; date queste premesse, la studiosa si addentra nella dimostrazione delle qualità specifiche degli artisti scelti: «Ma proprio l'intensità di questo colore, nella calma stringatissima delle loro composizioni, è questa la nota importante su cui occorre fare il punto, i pittori della mostra milanese raggiungono alcuni risultati tra i più alti della pittura italiana, e non solo italiana, di quegli anni»¹⁹. Andreina deve aver presto condiviso il significato dato da Longhi a quella realtà rappresentata da pittori estranei al canone allora creduto proprio dei grandi centri accademici; un significato di realtà di cui la Griseri riconosce il valore euristico, opposto a quello dato dai formalisti e tutt'altro che ideale. Può trovarsene una dimostrazione nel 1959, quando Andreina pubblica, sempre su «Paragone», pagine dedicate a Giacomo Jaquerio e, ancora, quando torna sull'argomento con il volume del 1965 su *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*: un realismo che contrasta con la sensibilità ornata dell'*Ouvrage de Lombardie* e che, a parere della studiosa, arriverà fino a Gaudenzio²⁰. Da qui l'affinità di studi con Testori, per lei maestro quasi al pari di Longhi. Quando nel 1979 scriverà su Jaquerio, nel catalogo della mostra curata da Enrico Castelnuovo e da Giovanni Romano, Griseri, percorrendo «la fortuna di un problema piemontese»²¹, non potrà omettere di citare sé stessa per i suoi contributi ricchi di nuovi apporti, ma ricorderà quanto Testori fosse consapevole della nuova verità umana della *Salita al Calvario*, l'affresco dipinto da Jaquerio nella sagrestia dell'abbazia di Sant'Antonio di Ranverso. A sottolineare la condivisione, Andreina riportava un passo dal catalogo della mostra gaudenziana, dove Testori risaliva da Gaudenzio all'opera di Spanzotti a Ivrea fino al moto diretto e all'accento drammatico di Jaquerio. Ricordando le discussioni con Longhi, dopo la mostra sull'arte lombarda, «insistendo sull'autonomia di Jaquerio, sulle sue capacità di rivedere la parte veronese e quella lombarda e quella borgognona con un segno più diretto, comunicante»²², con linguaggio che vuole tradurre la sostanza pittorica, scriveva: «[Jaquerio] rivitalizza i suggerimenti troppo squisiti del

¹⁸ *Ibidem*, p. 57.

¹⁹ *Ibidem*, p. 62.

²⁰ A. Griseri, *Nuovi riferimenti per Giacomo Jaquerio*, in «Paragone», X, 1959, 115, pp. 18-35; Ead., *Percorso di Giacomo Jaquerio*, in «Paragone», XI, 1960, 129, pp. 1-18; Ead., *Jaquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Torino 1965.

²¹ Ead., *Ritorno a Jaquerio*, in *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogo della mostra (Torino, Museo Civico d'Arte Antica di Palazzo Madama, aprile-giugno 1979), a cura di E. Castelnuovo e G. Romano, Torino 1979, pp. 3-29, in particolare p. 4.

²² *Ibidem*, p. 4.



Andreina Griseri, Giorgio Balmas, Giulio Carlo Argan, Giovanni Romano in visita alla mostra su Giacomo Jaquerio, 1979.

gotico internazionale, segue il passaggio delle pagine dei libri d'ore, gli oggetti della lussuosa pietà di corte, con riprese dal vero, nella Salita [al Calvario] con gesti e stracci quotidiani»²³. All'artista Andreina assegnava il ruolo di primo anello di una tradizione fortemente piemontese, ancora una volta risolta nel dare, nella vasta dimensione diacronica dei suoi studi, una identità specifica ai diversi tempi dell'arte in quei territori esprimendone le qualità, con riconoscimenti avversi a qualunque dimensione autarchica.

In questa prospettiva Griseri aveva vissuto l'esperienza della prodigiosa e irripetibile *Mostra del Barocco Piemontese* del 1963 quando, occupandosi della pittura nelle sue distinzioni cronologiche e territoriali, nel contesto delle architetture e nel dialogo tra le arti, percepisce che quella caratterizzazione identitaria, espressa già nel titolo della mostra, in realtà avrebbe assunto il peso dovuto se riconosciuta come protagonista delle dinamiche europee, come aveva e avrebbe continuato a rappresentare nei suoi scritti.

In apertura del suo saggio in catalogo, Griseri precisa quali scelte espositive segnalavano la distanza dalla mostra del Barocco del 1937, pure curata

²³ *Ibidem*, p. 3.

da Vittorio Viale, definito «animatore impareggiabile»²⁴. Il Seicento era stato «arricchito» dall'inserimento della quadreria sabauda e di quella del principe Maurizio di Savoia; il Settecento della presenza di artisti come Crosato, De Mura, Guglielmi «e quel che più conta valendosi questa volta degli ambienti del Palazzo Reale e di Stupinigi»²⁵.

«Per la pittura inutile cercare a Torino i tratti del Barocco per antonomasia», scrive Griseri evidentemente convinta del magistrale portato storico-critico del libro di Giuliano Briganti uscito nel 1962²⁶. A Roma i contatti dei Piemontesi erano con la cerchia caravaggesca e con il classicismo bolognese. Torino, insomma, conoscerà «attualità di ribellione e poi una nuova concezione retorica decorante, in Palazzo Reale, auspice il Tesauero, ma non i modi sfogati e la fiducia continua della generazione del 1630. Una 'Età dell'oro' assente a Torino»²⁷.

In una lettera a Giuliano Briganti, datata 24 giugno 1963²⁸, Griseri sembra lamentare l'eccessiva estensione temporale data al Barocco in Piemonte, soprattutto se confrontata con l'analitica restituzione della svolta stilistica osservata da Briganti a Roma nella generazione del 1630, di cui Andreina dimostra di condividere l'importanza. Scrive Griseri: «Qui le ultime settimane sono state nel segno del Barocco, che in Piemonte deve comprendere da Carlo Emanuele I (1580) fino a Bonzanigo (1780), Vinovo (1810). Altro che la generazione del 1630! Così ho fatto un corso accelerato, con Accorsi libero, liberissimo docente, su taboretti e *consolles*; gli ho dato molta pittura da ammobigliare i mobili, e abbiamo vissuto negli stanzini di Carlo Felice, quasi giorno e notte, ma vivendo d'arte decorativa, e parlando sempre di quotazioni in borsa, gli altri, Viale, Bernardi, tutti meno divertenti»: Griseri apprezza la cultura d'arredo dell'antiquario Accorsi applicata all'arredamento barocco allestito con capolavori, autentici o disinvoltamente accompagnati con integrazioni in stile, considera Accorsi una figura indispensabile per le finalità espositive di Vittorio Viale; si mostra consapevole della funzione data alla pittura, convocata con le arti preziose a ricostruire gli interni barocchi. «La

²⁴ A. Griseri, *Pittura*, in *Mostra del Barocco*, cit., 1963, vol. II, pp. 1-128, in particolare p. 1. Gli esiti della ricostruzione storica e della restituzione virtuale della grande esposizione torinese del 1937 sono accessibili e consultabili online nel sito della Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della Compagnia di San Paolo.

²⁵ *Ibidem*, p. 1.

²⁶ G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Sansoni, Firenze 1962.

²⁷ A. Griseri, *Pittura*, cit., p. 1.

²⁸ La lettera mi è stata segnalata da Elisabetta Ballaira che ringrazio molto. Nel sito giulianobriganti.it si trovano la lettera qui citata e un'altra missiva della Griseri.

mostra val la pena e ti attende», scrive Griseri a Briganti, assicurando che avrebbe illustrato all'amico tutti i settori; di questi, nella lettera cita esclusivamente il settore dedicato agli argenti, «messo su da un mio amico che a base di timbri ha ricostruito tutto». Griseri si riferiva ad Augusto Bargoni, autore, nel terzo volume del monumentale catalogo della mostra²⁹, del testo su quell'argomento che, finalmente trattato con gli strumenti critici della storia dell'arte, da Andreina passerà alla nipote Angela Griseri.

Per il periodico «Studi Piemontesi», che deve ai contributi di Griseri la sua identità scientifica e di informazione libraria specialistica per la storia dell'arte³⁰, Andreina si impegna a dimostrare, riconoscere e attestare l'identità di una storia dell'arte locale che colloca il Piemonte nella dimensione internazionale della più alta cultura figurativa.

A venti anni dalla mostra del Barocco, nel 1983 esce in «Studi Piemontesi» quel saggio sul dettato retorico di Tesauro nelle imprese sabaude al quale Andreina attribuisce notevole importanza, tanto da dedicarlo, come si è detto, alla Brizio per i tanti argomenti trattati dalla docente da poco deceduta. Il programma iconografico, come Andreina stessa dichiara, era letto in piena sintonia con l'avvertimento di Gombrich per cui «l'iconografia deve partire da uno studio delle istituzioni anziché da uno studio dei simboli»³¹. Come sempre i nomi richiamati negli scritti di Griseri hanno una speciale valenza culturale e strategica di riferimento, così, in quello specifico contesto, citare Gombrich testimoniava la consapevolezza della svolta metodologica nel mondo warburghiano. Griseri, in quel tempo della sua maturità scientifica, si dimostra interessata agli effetti del messaggio artistico sul riguardante, ma agli esordi aveva individuato in Longhi e non nella cultura del Warburg Institute il percorso formativo a lei più consonante, diversamente da Aldo Bertini, titolare della cattedra torinese, che aveva indirizzato Andreina, sua giovanissima assistente, nell'Istituto londinese, come si legge in una bella lettera di Bertini a Carlo Dionisotti, suo carissimo amico: scrive Bertini «Quando

²⁹ A. Bargoni, *Argenti*, in *Mostra del Barocco piemontese*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Madama, Palazzo Reale, Palazzina di Stupinigi, 22 giugno-10 novembre 1963), a cura di V. Viale, Torino 1963, vol. III, pp. 1-32; A. Bargoni, *Marchi degli argenti piemontesi nel secolo XVIII*, in «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», n.s., 16/17, 1962/63 (1963), pp. 99-103.

³⁰ R. Roccia, *Nel giardino di Andreina «Studi Piemontesi» e «Libri blu»*, in «Studi Piemontesi», LI, 2022, 2, pp. 341-349; nello stesso numero cfr. la commemorazione di M.V. Cattaneo, *In ricordo di Andreina Griseri. Insegnamenti «di alto profilo», tra ricerca d'archivio e orizzonti culturali aperti*, *ibidem*, pp. 351-355.

³¹ A. Griseri, *l'immagine ingrandita*, cit., 1983, p. 74.

vedrai Momigliano raccomandagli ancora da parte mia l'appoggio che mi ha promesso per una borsa del Warburg alla mia assistente Dr. A. Griseri: penso sia ora il momento decisivo. Se l'otterrà mi farà un gran piacere e sono sicuro che farà fare anche a lui una bellissima figura»³². Da Bertini, e non solo dalla Brizio, potevano essere stati indirizzati gli studi sulla grafica conservata nella Biblioteca Reale di Torino, anche questi rivelatori del talento di Andreina³³.

Nel saggio del 1983 Griseri non si fermava a dichiarare come il contenuto metaforico di Tesauro dettasse il cerimoniale e l'etica di corte, ma dava corpo a quella retorica inscrivendola nelle cornici a stucco della decorazione architettonica. Andreina trattava così anche un tema a lei molto caro, incentrato sulle maestranze luganesi nelle due generazioni che passano dal Valentino alla Venaria Reale, sulla tecnica che rende concreta l'idea della forma sviluppata nello stucco, sui fogli con disegni per le cartelle decorative ritrovati da Andreina e in più riprese pubblicati, sul virtuosismo metaforico che, scrive Andreina, entra «con tutta l'arguzia del manierismo nelle metamorfosi del Barocco»³⁴: e, a proposito, cita Carlo Ossola e il suo *Autunno del Rinascimento* del 1971. Sono tutti argomenti, compreso quello dell'urbanistica attuata a Torino ed esibita nel *Theatrum Sabaudiae*, che toccano i punti cardine che accompagnano Andreina per tutta la vita, come molte delle figure di studiosi che la Griseri cita nel testo, a partire da Maria Luisa Doglio, vicinissima negli interessi scientifici con i suoi studi su Tesauro, di cui aveva scoperto e pubblicato nel 1975 *L'idea delle perfette imprese*: Maria Luisa che all'amica Andreina ha ora dedicato in ricordo un saggio fondamentale³⁵.

In quegli studi sull'ambiente di corte si colloca *Il Diamante. La Villa di Madama Reale Cristina di Francia*, un libro del 1988: era l'impresa di Cristina di Francia, il diamante, accompagnata dal motto, *plus de fermeté que d'eclat*, che affascinava la Griseri, tanto corrispondeva alla sua decodificazione dell'arte programmatica voluta dalla prima Madama Reale per la

³² Lettera di Aldo Bertini all'amico Carlo Dionisotti del 25 maggio 1952. La lettera mi è stata messa a disposizione da Mariolina Bertini che ringrazio molto. Inoltrandomi la lettera Mariolina giustamente scrive «Credo che la démarche di Arnaldo Momigliano non sia poi andata a buon fine, ma tenevo a sottoporre questo documento, che attesta come mio padre avesse cercato di mobilitare i suoi più vecchi amici in favore di Andreina, di cui aveva precocemente riconosciuto lo straordinario talento». Per un ricordo di Bertini cfr.: A. Griseri, *Aldo Bertini*, in «Studi Piemontesi», VI, 1977, 2, pp. 512-513.

³³ A. Bertini, *I disegni italiani della Biblioteca Reale di Torino. Catalogo*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1958.

³⁴ A. Griseri, *L'immagine*, cit., p. 74.

³⁵ M.L. Doglio, *Per Andreina Griseri. Una rosa di ricordi*, Edizioni dell'Orso, Milano 2023.

promozione di Torino sfidando Parigi, ma anche un'impresa il cui contenuto Griseri vedeva riflesso nel carattere di Torino e dei piemontesi, nell'etica della fierezza del fare bene e non dell'apparire. Nel libro *Il Diamante* letteratura, teatro, architettura, arti figurative, arti preziose, linguaggio, usi e costumi, documenti, corrispondenza, inventari non vengono solo posti in relazione ma sottolineati come forme e contenuti analizzati per la formulazione del giudizio storico. Il motto riflette quel carattere estroso e caparbio di Cristina di Francia, il suo orgoglio mai fine a sé stesso: «con la stessa luce innerva una volontà d'arte altrettanto riconoscibile»³⁶, scrive Andreina che ha una sua determinazione nell'indicare nei committenti di corte e negli artisti che operano per la corte, fino a Juvarra, una volontà d'arte intesa come variante caratterizzata dalla visione programmatica, diversa quindi rispetto al Kunstwollen riegeliano. Del gusto della prima Madama Reale, Andreina sottolinea la forza indirizzata alla rappresentazione del potere in ogni aspetto e oggetto, concordando con Otto Mayer, con l'idea del mondo visto come un orologio, come una struttura dal funzionamento invariabile, propria dell'età dell'assolutismo.

In dialogo con Fleming e con Honour, riferimenti metodologici per lei fondamentali nello studio delle arti preziose, della loro ideazione ed esecuzione tecnica, della loro realtà fattuale e funzione simbolica, come opere inscindibilmente contestuali all'architettura, alla pittura e alla scultura e rivelatrici del gusto, Andreina accredita la sua competenza nel contesto internazionale degli specialisti dal 1957³⁷ e rinnova il suo impegno con tale decisione da trasmetterne l'intensità, la necessità e il piacere a molti delle sue allieve e allievi, in particolare all'amata nipote Angela Griseri.

Andreina sostiene quindi la mostra sulle *Porcellane e argenti nel Palazzo Reale di Torino* nel 1986, di cui cura il catalogo con Gianni Romano, allora soprintendente per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, che interviene in catalogo per dichiarare le finalità strategiche di quella mostra spettacolare e dei relativi studi volti a dimostrare la necessità di condurre un rapporto sinergico con la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici, allora diretta da Clara Palmas, al fine di portare finalmente a buon esito il progetto

³⁶ A. Griseri, *Il Diamante. La Villa di Madama Reale Cristina di Francia*, Istituto Bancario San Paolo di Torino, Torino 1988, p. 8.

³⁷ Ead., *The Palazzo Reale at Turin, its Furniture and Decoration from the Late Seventeenth to the Early Nineteenth Century*, in «The Connoisseur», CXXXIX, 1957, 565, pp. 137-146; A. Griseri, *French Drawings of the Eighteenth Century in the Royal Library, and Other Libraries, in Turin*, in «The Connoisseur», CLX, 1957, 563, pp. 28-32. Cfr. G. Dardanello, *Dai pittori della realtà alle metamorfosi del Barocco*, cit., pp. 698-699.

di recupero culturale del Palazzo e delle residenze di corte³⁸. Griseri scrive dello stretto intreccio delle arti e dei mestieri all'interno del Palazzo, articolando il discorso sulle preziosità decorative, verificandone gli effetti³⁹. A proposito della Scala delle Forbici di Juvarra Andreina scrive «Si era fatto strada il piacere della luce, la divinità più amata del Settecento, innescata a scatto da Juvarra in una sorta di sfida al Tesauro e all'oro del Barocco» e poi, esemplificando sulla unità delle arti, includendo la materia preziosa aggiunge, con quel suo linguaggio che mutava termini concreti in evocativi e immaginifici «vorrei sottolineare il grande luogo protagonista dello specchio, incluso per tempo da Juvarra e Alfieri a siglare le stanze e il loro universo esatto, dilatato e trasparente; poteva riflettere la materia traslucida della pittura e della porcellana, una vita delle forme che condensava la sensibilità perfezionata, sul punto di realizzare lo spazio del desiderio, il paesaggio scoperto del Settecento»⁴⁰.

In successione, la mostra sugli *Orologi negli arredi del palazzo reale di Torino e delle residenze sabaude*, del 1988, quando la Soprintendenza era passata a Sandra Pinto e Giovanni Romano era stato chiamato in cattedra dall'Università di Torino. La mostra vede l'impegno di Sandra Pinto che scrive in catalogo un saggio da grande museologa, equiparando l'itinerario di visita di un monumento all'ordinamento delle collezioni di un museo e spiegandone le azioni conseguenti e le procedure di metodo e operative⁴¹. Come già aveva sostenuto Romano, si trattava di dare finalmente dignità museale al Palazzo Reale di Torino e alle residenze dinastiche, appello caldeggiato da Andreina che, ancora una volta, affermava l'esigenza di studiare e osservare concatenando le arti con lo spoglio dei documenti, in primis degli inventari che restituivano, con l'arredo, il gusto di corte; programmatica la dichiarazione conclusiva: «Si è aperta, con questi studi, una nuova stagione per le residenze sabaude»⁴².

³⁸ G. Romano, *Invito a Palazzo Reale. Memoria storica e nuove tecnologie a confronto*, in *Porcellane e argenti del Palazzo Reale di Torino*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale, settembre-dicembre 1986), a cura di A. Griseri e G. Romano, Milano 1986, pp.13-18.

³⁹ A. Griseri, *La cornice e il quadro. Il Palazzo e gli Uffici di Bocca e di Vassella*, in *Porcellane e argenti del Palazzo Reale di Torino*, cit., 1986, pp. 49-75.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 52.

⁴¹ S. Pinto, *A suo tempo: presente e futuro di Palazzo Reale*, in *Orologi negli arredi del Palazzo Reale di Torino e delle residenze sabaude*, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Reale), a cura di G. Brusa, A. Griseri e S. Pinto, Milano 1988, pp. 23-32.

⁴² A. Griseri, *Le Arti e i Mestieri trionfano sul Tempo*, in *Orologi negli arredi del Palazzo Reale di Torino e delle residenze sabaude*, cit., 1988, pp. 39-56, per la citazione p. 56.



Andreina e Angela Griseri in Olanda alla fine degli anni Ottanta.

Nel 1989, per la collana «Arte in Piemonte» diretta da Giovanni Romano, promossa e sostenuta dalla Cassa di Risparmio di Torino, grazie alla esemplare sensibilità culturale di Enrico Filippi che allora ne era presidente, Andreina cura con Romano il volume *Filippo Juvarra a Torino*. Nel suo saggio, esplicito già nel titolo, *Juvarra regista della rivoluzione del gusto*, fa muovere la vita di corte in attesa di Juvarra, riferisce sugli scambi epistolari tra padre e figlio, Vittorio Amedeo II a Palermo e Carlo Emanuele in Piemonte, sulle informazioni sui tessuti preziosi, sui doni, sulla classifica dei pittori presenti a Roma, tutto per ricostruire il clima culturale prima e dopo Juvarra e mettere a segno osservazioni puntuali sullo stile degli artisti chiamati a Torino dal mondo romano del cardinale Ottoboni, in particolare di Trevisani che giudica paradigmatico della grazia arcadica⁴³.

Di Trevisani pittore arcadico, Andreina si era occupata per tempo, nel 1962, con un saggio che, insistendo su Juvarra, faceva emergere l'orientamento verso soluzioni decorative «destinate ad 'ammobiliare i mobili', disegnati da lui stesso, e con l'apporto, questa volta originale per vera fantasia

⁴³ Ead., *Juvarra regista di una rivoluzione del gusto*, in *Filippo Juvarra a Torino. Nuovi progetti per la città*, a cura di A. Griseri e G. Romano, Torino 1989, pp. 1-52.

e mestiere altrimenti sostenuto, di artigiani di genio, ebanisti e falegnami agguerriti, le uniche ‘persone prime’ di quel rinnovamento, insieme a Juvarrà»⁴⁴. Un’affermazione importante – che Andreina ripeterà ne *Le metamorfosi del Barocco* per essere costitutiva nell’impianto del volume⁴⁵ – che ribadisce la precisa convinzione di riconoscere pari dignità e capacità inventiva agli artisti come agli artigiani e che in questo dimostra l’accostamento storico-critico al pensiero di Giulio Carlo Argan.

Per la *Storia dell’arte* Einaudi, Andreina scrive due saggi molto corposi, sul disegno e sull’Arcadia⁴⁶. Del disegno e dell’incisione Andreina si era occupata percorrendo diversi ambiti cronologici, con affondi filologici e con considerazioni che hanno fatto emergere in primo piano figure come Giovanale Boetto, definito da Andreina incisore di realismo caravaggesco e di iconografie celebrative, architetto «che si muove con fermezza e serenità rigorista all’interno del clima della corte»⁴⁷, come scrive Andreina, esegeta dell’artista che inserisce come comprimario nel mondo seicentesco⁴⁸.

Il lungo saggio sull’Arcadia viene pubblicato in uno dei volumi diretti da Federico Zeri, con il quale Andreina intratteneva un dialogo quasi familiare. Dopo molte pagine sulla cronologia antecedente, composte questa volta in sintonia con le affermazioni di Panofsky, per cui l’Arcadia, come parte del mondo classico, diviene uno degli oggetti della nostalgia che distingue il Rinascimento da tutte le proto-rinascenze, assumendo valore di rifugio dalla realtà corrotta e dal presente incerto, Andreina affronta il Sei e Settecento a partire dal paesaggio idilliaco dei Carracci e di Albani. Di quest’ultimo Griseri, sempre vigile nel dare ruolo alla committenza sabauda, ricorda i *Quattro Elementi* dipinti per il principe cardinale Maurizio di Savoia (Torino, Musei Reali, Galleria Sabauda) opere scelte sia come esemplarmente rappresentative, a parere di Andreina, per essere radice comune tra forme di cultura diversamente sviluppate, sia per essere opere di valenza plurima, per la

⁴⁴ Ead., *Francesco Trevisani in Arcadia*, in «Paragone», XIII, 1962, 153, pp. 28-37, per la citazione p. 35.

⁴⁵ Ead., *Le metamorfosi del Barocco*, Einaudi, Torino 1967, p. 327.

⁴⁶ Ead., *Il Disegno*, in *Storia dell’arte italiana*, 9, vol. I, *Grafica e immagine*, Torino 1980, pp. 218-326.

⁴⁷ Ead., *Linee forza del Barocco a Torino 1630-1989*, in *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento*, catalogo della mostra (Torino, Promotrice delle Belle Arti, 27 maggio-24 settembre 1989), a cura di M. di Macco e G. Romano, pp. XIX-XLII, per la citazione p. XXVII.

⁴⁸ Ead., *Un incisore della realtà: Giovanale Boetto da Fossano*, in «Paragone», XII, 1961, 143, pp. 24-41.

coesistenza della metafora barocca, la funzione di modelli del classicismo di Mignard e Le Brun, l'assorbimento della grazia compositiva nella rocaille. Il testo prosegue da Poussin all'*Arcadia* di Maratti, indicando scelte dal mondo classico e da Raffaello, ma con esiti nel naturale «risonante secondo l'ottica del barocco»⁴⁹; seguono i pittori delle diverse scuole regionali, gli interpreti del sentimento d'*Arcadia* nella cerchia del cardinale Ottoboni di cui Andreina richiama i molti meriti nell'affermazione del «buon gusto» arcadico e per aver facilitato la partenza di Juvarra per Torino alle dipendenze di Vittorio Amedeo finalmente in possesso del titolo regio.

Come sempre in Andreina, i temi e le allegorie arcadiche, la musica di Corelli, il pittoresco, la rocaille, gli artisti, gli architetti e i grandi committenti sono evocati e intrecciati con le fonti, da Gravina a Crescimbeni a Lione Pascoli, a Bottari e con gli studi di maggior riferimento, da Amedeo Quondam per l'*Arcadia* letteraria, ad Anthony Morris Clark, il massimo titolare degli studi sulla pittura romana e del Settecento arcadico. Su questi temi Andreina ritorna nella sua importante relazione tenuta nel 2005 ai Lincei⁵⁰ e, ancora, nel contributo del 2013, dove la lettura è articolata intorno all'impostazione sperimentale verso la modernità di quel Settecento che presenta Roma come cantiere e teatro della società in divenire⁵¹.

Il piacere di voltare pagina rispetto all'idea di magnificenza seicentesca e alle metafore di Tesauro, di indicare i mutamenti all'interno di una idea di continuità del Barocco, di «trovare in quella materia altre verità della Natura»⁵², fa parlare Andreina di Juvarra a Stupinigi, del diario dell'architetto a Roma nel 1707, di un metodo di ricerca che Andreina definisce moderno che dialoga e scherza con le memorie classiche e con le invenzioni d'avanguardia, disegnando dal vero le architetture antiche, Michelangelo, Bernini. Una partenza con varianti che andava dal teatro del cardinale Pietro Ottoboni, al salone di Stupinigi, alla pianta centrale, alla villa al centro nel paesaggio che diventata elemento essenziale dell'architettura.

⁴⁹ Ead., *Arcadia: crisi e trasformazione fra Seicento e Settecento*, in *Storia dell'Arte italiana*, 6, vol. I, *Cinquecento e Seicento*, Torino 1981, pp. 525-590, in particolare p. 555.

⁵⁰ Ead., *L'occhio delle avanguardie per il Settecento e le Arti. Dall'Arcadia all'Illuminismo. Nuove proposte tra le corti, l'aristocrazia e la borghesia*, Convegno internazionale *Il Settecento e le Arti*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 23-24 novembre 2005, in «Atti dei Convegni Lincei», Roma 2009, pp. 53-82.

⁵¹ Ead., *Il Settecento a Roma: strategie in avanguardia*, in «Atti e memorie dell'Arcadia», 2, 2013, pp. 165-174.

⁵² A. Griseri, «*Acqua potestas*» tra architettura e pittura, in R. Gabetti e A. Griseri, *Stupinigi luogo d'Europa*, Allemandi, Torino 1996, p. 65.

La narrazione di Andreina si compone di parole evocative, di brani di documenti e di fonti per ricomporre il sentimento di un'epoca.

Emerge qui più che nel saggio pubblicato nella *Storia dell'arte* Einaudi cosa significasse Arcadia alle date del primo Settecento. Il gusto della chiarezza, la «finitezza che deve concorrere alla sodezza dell'opera»⁵³. Trasferita nel cantiere di Juvarra, cultura d'Arcadia vuol dire per Griseri perfezione nella scelta dei materiali, armonia del colorito, scelta dei pittori rappresentativi dell'«internazionale accademica» come lei stessa definisce la presenza di opere e di artisti a Torino richiesti dal grande architetto messinese per il moderno arredo pittorico della capitale del regno; vuol dire per Andreina il passaggio dal mondo di Tesauro a quello di Juvarra, dall'educazione metaforica alla piacevolezza indirizzata al viver cortese: «Juvarra trova altro respiro e riguarda le scoperte degli stuccatori luganesi; quel segno, sostenuto dalla materia povera del bianco calce, era una sorta di transfert luminoso che mitigava le celebrazioni dinastiche, orientandole in un racconto sorridente e naturale»⁵⁴. Un'idea di leggerezza settecentesca da Andreina già sostenuta nel 1961 quando, occupandosi di Crosato nel ruolo di decoratore, scriveva che l'artista lasciava da parte soggetti troppo seri⁵⁵, e, portando il lettore ad intendere come il gusto per la leggerezza accomunasse Torino e Parigi, tornando sull'argomento scriveva «anche a Torino era valido il consiglio di Luigi XIV “il faut de l'enfance respendue partout”»⁵⁶ (alle proposte di soggetti impegnativi, presentate da Mansard, il re sole indicava in alternativa giochi di putti, per la decorazione degli appartamenti di Versailles rimodellati all'arrivo della giovane Maria Adelaide di Savoia, duchessa di Borgogna e futura madre di Luigi XV).

A Torino Andreina osservava la nuova sensibilità decorativa in Villa della Regina, e, passando al Palazzo Reale, tornava indietro nella cronologia per far emergere il rapporto tra la decorazione seicentesca e il nuovo gusto del Settecento, arrivando fino ai tracciati dei giardini e ai precedenti francesi di Jacques Boyceau che, come la Griseri tiene a scrivere, le erano stati segnalati da Henry Millon. Come d'abitudine, Andreina citava gli studiosi di peso e di riferimento e dimostrava il suo vigile aggiornamento sugli studi. Sicché, per dare spiegazione del valore dato alla luce da Juvarra e della scelta di Crosato, riporta quel passaggio «un limpido universo newtoniano, dove la luce si

⁵³ *Ibidem*, p. 67.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 70.

⁵⁵ A. Griseri, *Il rococò a Torino e Giovanni Battista Crosato*, in «Paragone», XII, 1961, 135, pp. 42-65.

⁵⁶ Ead., *L'occhio delle avanguardie*, cit., 2009, p. 77.

diffonde senza subire rifrazioni»⁵⁷ tratto dal libro su Tiepolo della Alpers e di Baxandall, uscito nel 1995 in traduzione italiana per Einaudi.

Sempre nel libro *Stupinigi luogo d'Europa*, il titolo del saggio di Andreina, *Aequa potestas tra architettura e pittura*, allude all'insegna datasi nel 1704 dall'Accademia di San Luca ma sembra anche voler rettificare quella indicazione del primato dell'architettura espressa già nel saggio sulla pittura nella *Mostra del barocco piemontese*: «che cosa sia il barocco a Torino lo può dire tuttavia, in persona prima, solo l'architettura»⁵⁸. Griseri è una storica dell'arte che scrive di architettura (su Guarini, Vittone, Juvarra) – per questo in contatto con Wittkover, per questo stimata da Argan –, storia dell'architettura con obiettivi operativi, in tandem con Vera Comili Mandracchi per il lavoro sulle residenze di corte⁵⁹.

Il titolo del libro su Stupinigi è scelto con Gabetti e attesta la volontà comune di ribadire l'indispensabile presenza di Torino e del Piemonte per la stesura della storia della cultura europea: Griseri e Roberto Gabetti, legati da una profonda stima reciproca che li porta a condividere temi che vanno dal Settecento fino al Novecento. Insieme trattano di Torino come laboratorio della modernità come si manifesta in Schellino e in quella cultura ottocentesca dove l'eclettismo appare come risorsa per dare al progettista la libertà di attingere ad un ampio repertorio svincolato dal riferimento esclusivo al classicismo⁶⁰. Nella sua attività indefessa di scrittura di libri, saggi, recensioni, Andreina individua argomenti allora emergenti: pubblica l'itinerario della provincia di Cuneo, la sua provincia d'origine⁶¹, un lavoro attento a restituire quel tessuto talmente complesso da doversi affrontare in sinergia con altre discipline, con la geografia, l'etnografia, l'economia, come sostiene Andreina con intenzionale indicazione di metodo. Sono gli anni delle capillari ricognizioni territoriali di Noemi Gabrielli cui seguirà il rinnovato impegno scientifico e metodologico di Giovanni Romano e dei funzionari della Soprintendenza torinese per i Beni Artistici e Storici del Piemonte, come allora si chiamava l'Istituto da lui magistralmente diretto.

La scrittura di Andreina, sempre di più con il passare degli anni si compone di affermazioni lapidarie intersecate con la citazione di personalità in

⁵⁷ Ead., «*Acqua potestas*» tra architettura e pittura, cit., p. 77.

⁵⁸ Ead., *Pittura*, cit., p. 1.

⁵⁹ Cfr. G. Dardanello, *Dai pittori della realtà alle metamorfosi del Barocco*, cit., p. 700.

⁶⁰ A. Griseri e R. Gabetti, *Architettura dell'Eclettismo. Un saggio su G.B. Schellino*, Einaudi, Torino 1973, pp. 5-121.

⁶¹ A. Griseri, *Itinerario di una provincia*, Cassa di Risparmio di Cuneo, Cuneo 1975.

tema, con testi di aggiornamento e con termini ricorrenti nel suo personale registro linguistico, termini come serbatoio, inteso come deposito di modelli e di invenzioni da rielaborare; metafore ingrandite, con riferimento a Tesauro e oltre; robusto, nell'accezione di scientificamente solido o di fondato; intreccio prezioso, taglio deciso; filologia è termine che si accompagna alla citazione di Longhi e che Andreina definisce «strenua» quando ricorda in quale misura avesse presieduto alla progettazione della *Mostra del Barocco piemontese* del 1963, con riferimento alla direzione di Vittorio Viale a cui Andreina rivolge il suo ricordo in tutto costruttivo e inscindibile dal gruppo dei curatori, la «squadra iper affiatata» (è la sua definizione), composta da lei stessa per la pittura, Nino Carboneri per l'architettura, Mercedes Viale Ferrero per la scenografia, i tessuti, gli arazzi, i ricami, Luigi Mallé per la scultura, Vittorio Viale per i mobili e gli intagli, Augusto Bargoni per gli argenti.

Passati 25 anni dall'esposizione del Barocco piemontese, anzi 26, nel 1989, per il catalogo della mostra *Diana trionfatrice. Arte di corte nel Piemonte del Seicento* ad Andreina Griseri viene chiesto dai curatori di dare testimonianza di quella memorabile impresa del 1963, e lei lo fa da par suo, ovvero rilevando i punti di forza di quella mostra straordinaria e segnalando l'ennesimo fondamentale risultato voluto da Viale che ne aveva raccolto l'imponente campagna fotografica fondando così l'archivio fotografico del Museo Civico di Torino. Il saggio del 1989 ricorda gli studi, che definisce capillari, condotti nei 25 anni trascorsi; indica, il taglio meditato che distingue ogni scelta e ogni alternativa nella ricomposizione delle vicende artistiche nei decenni 1630-1684, ritenendo che si fossero trovati gli agganci giusti su una linea europea: insomma, Andreina illumina il cambio di passo tra le due esposizioni. I *Fogli di taccuino*, come Andreina ha voluto chiamare la parte conclusiva del suo saggio, composti in antologia tematica organizzata per voci in ordine alfabetico, avevano lo scopo, scriveva Andreina, di aiutare a fissare le linee di forza che più avevano aperto l'orizzonte: oggi quelle voci significativamente asimmetriche costituiscono la migliore illustrazione scientifica delle vie di ricerca da lei percorse e ripercorse, aderenti al suo modo di individuare le impronte del barocco⁶².

Devo all'immediata risposta alla mia richiesta, da parte di Claudio Gamba e di Angela Griseri, che affettuosamente ringrazio, la conoscenza di lettere di Andreina ad Argan e di Argan ad Andreina, lettere particolarmente interessanti perché dimostrative dei rapporti progressivamente costruiti di stima

⁶² Ead., *Linee di forza*, cit.

reciproca, dalla fine degli anni Cinquanta alla fine degli anni Settanta: Argan, incontrato inizialmente sul tema della città, dell'urbanistica e dell'architettura e in seguito sulla valutazione individuata nella storia delle idee.

Gli scambi epistolari rappresentano una testimonianza diretta di quanto finora emergeva esclusivamente attraverso gli scritti, ovvero che, senza escludere l'attenzione e l'attrazione per Roberto Longhi, per la filologia e ineguagliabile selezione critica e rappresentazione verbale dei contenuti, dopo l'esperienza della mostra del barocco piemontese del 1963 Andreina cerca, per la ricostruzione del tessuto storico della pittura, la ricomposizione dei suoi interessi, ricorrendo a nessi concettuali per evocarne le trasformazioni nel tempo, interessata a indicare le potenzialità emotive e rappresentative dell'arte. Nasce così il libro *Le metamorfosi del Barocco*, che segna il cambiamento di Andreina e attesta le riflessioni della Griseri sul metodo di Argan, quel metodo che studia «le possibili relazioni tra le cose che costituiscono la storia dell'arte e le idee che costituiscono la storia del pensiero»⁶³, come bene ha scritto Claudio Gamba e opportunamente riportato da Stefania Ventra nella sua riflessione storico-critica sul libro di Argan *L'Europa delle Capitali*⁶⁴, il cui impianto ha effettivamente avuto un peso metodologico rilevante per Andreina. Ancora nel 1975, in una lettera ad Argan dal tono amichevole, Andreina scrive che all'università cerca di tenere viva la discussione «con due testi di Argan: il manuale e *L'Europa delle Capitali*»⁶⁵.

Il 29 gennaio 1967, anno che vede la pubblicazione delle *Metamorfosi*, Andreina scrive ad Argan, rivolgendosi ancora con il lei e chiamandolo professore, una lettera molto interessante già in apertura per come si complimenta del Premio Europeo Cortina-Ulisse conferito al libro di Argan *Progetto e destino*, che Griseri definisce un «libro di frontiera»⁶⁶. Argan in *Progetto e destino* aveva scritto che la psicologia della percezione è data come correttiva della rigidità dello schema e messo in evidenza la cinetica interna dell'immagine; Andreina si dichiara d'accordo con «l'impostazione critica che concede alla percezione una funzione mentale. Ho provato ad applicare

⁶³ C. Gamba, *Argan, il barocco e l'Europa delle capitali*, in G.C. Argan, *L'Europa delle capitali 1600-1700*, Milano 2004, pp. 9-29, per la citazione p. 24; A. Griseri, *Le metamorfosi del Barocco*, Einaudi, Torino 1967.

⁶⁴ S. Ventra, *Giulio Carlo Argan. L'Europa delle capitali, 1964*, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi e L. Barroero, Genova 2017, pp. 114-125.

⁶⁵ Roma, Archivio privato Giulio Carlo Argan, *Lettere di Griseri ad Argan*, lettera del 15 gennaio 1975. Ringrazio Claudio Gamba per avermi messo a disposizione questa lettera e tutte le altre citate in questo contributo.

⁶⁶ *Ibidem*, lettera del 29 gennaio 1967.

l'analisi, quest'estate, in un saggio sul disegno veneto, che ho dato a «Arte Veneta» [...] Appena uscirà glielo sottopongo a verifica»⁶⁷. Conferma l'avvicinamento metodologico ad Argan un altro passo della lettera «ancora la devo ringraziare delle ore che così generosamente mi ha dedicato, a Roma. Ho messo in pratica i consigli»⁶⁸. Argan doveva averle fatto vedere il suo testo su Victor Vasarely, di cui aveva scritto per la mostra alla galleria romana L'Attico nel 1966. Andreina fa sapere di essere a capofitto nella chiusura del libro Einaudi, ovvero delle *Metamorfosi*: ha già concluso il testo e sta scrivendo le note nelle quali intende dare ragione di molte cose, di molte testimonianze recenti e importanti e scrive: «es. Portoghesi che ho trovato molto molto positivo», riferendosi probabilmente al libro su Vittone, uscito nel 1966⁶⁹. Scrive Andreina: «ogni riga che tocca il mio lavoro mi invita alla discussione di problemi che ritengo ora di primo piano. Questo libro di '600 e '700 è stato così fondamentale per me come ripresa di lavoro libero, che posso dire che 'ha fatto me', non che io ho fatto il libro. E spero di poterne ancora parlare con lei»; scrive inoltre di voler contraccambiare la generosità di Argan e che spera di «non averlo fatto con semplici citazioni ma convincendo il lettore della nuova aria che spira. Un vento che tira forte»⁷⁰. Dopo aver letto il libro, Argan comunica alla Griseri il suo giudizio, chiamandola «mia cara Amica»: «naturalmente non ho voluto scriverle dopo avere frettolosamente sfogliato, ma dopo aver letto molto attentamente tutto il libro. È come una tela di ragno, perché è perfettamente tessuto, perché i fili sono sottilissimi e perché, quando si è presi dentro, da un qualsiasi punto periferico si è portati al centro. Non esito a dirle che non conosco un altro libro, nella recente storiografia dell'arte, che sia costruito e congegnato con altrettanta sicurezza, ampiezza, giustezza di riferimenti vicini e lontani e con altrettanta padronanza dell'argomento nel suo insieme, congiunta a una straordinaria precisione nel particolare. Cannocchiale e microscopio alternati con un gioco così rapido e con una dialettica così pronta da togliere quasi il fiato. La prospettiva piemontese non è affatto univoca: permette di inquadrare tutto. E mi rallegro anche per il coraggio di questa scelta, che a molti sembrerà troppo

⁶⁷ *Ibidem*. Si tratta del saggio: *Inediti per il disegno veneto del '600 e del '700*, in «Arte Veneta», XX, 1966, pp. 177-189.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ P. Portoghesi, *Bernardo Vittone. Un Architetto tra Illuminismo e Rococò*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1966.

⁷⁰ Lettera del 29 gennaio 1967.

audace, ma che io ritengo giustissima»⁷¹. Il libro di Andreina, insomma, secondo Argan testimoniava l'importanza determinante, negli anni Sessanta, delle ricerche artistiche sulla «unità dinamica» e sulla creazione di oggetti a reazione psicologica; un libro che intrecciava natura e artificio, tecnica, materia e forma moltiplicando i rimandi tra l'architettura e le arti, la retorica e la rappresentazione; un libro che cambiava la narrazione del Piemonte che Argan, da torinese, vede finalmente rappresentato come presenza indispensabile nello sguardo ampio e puntuale che ricompone il fitto tessuto dell'arte nella stagione europea del Barocco.

Sappiamo ora che in una lettera del 22 dicembre 1967 Argan comunicava a Giulio Einaudi, rendendo ancora più incisivo quanto aveva scritto all'autrice, il suo parere sul volume delle *Metamorfosi*, «il miglior libro di storia dell'arte uscito negli ultimi dieci anni. Una prospettiva nuova, lampeggiante, rotatoria; una proposta storiografica coraggiosa e obiettivamente esatta»⁷².

La stima maturata per la Griseri porta Argan a scriverle della progettata sua rivista («Storia dell'arte»). Si tratta di una specie di lettera circolare, di volta in volta indirizzata *ad personam*, che presenta gli intenti programmatici del nuovo periodico che deve avere, scrive Argan, due scopi fondamentali: «fornire una informazione critica specializzata» e «promuovere la pubblicazione di saggi dedicati a problemi di particolare complessità e di ampia dimensione storica». I 4 fascicoli programmati sarebbero stati indirizzati, il primo, a ridiscutere problemi storiografici sollevati dalla critica durante l'anno, gli altri tre non avrebbero avuto limitazione di argomento e avrebbero compreso anche quei settori di indagine nei quali la critica, a parere di Argan, non si era ancora sufficientemente esercitata «come, ad esempio, quelli delle arti così dette minori». Il solo requisito richiesto «sarà quello della rigorosa qualificazione storiografica e metodologica», rimuovendo ogni limitazione. «Per questa apertura integrale verso tutti gli interessi e verso tutti i campi della cultura storico-artistica abbiamo creduto opportuno di dare alla nostra rivista il titolo di *Storia dell'arte*». La Griseri è quindi invitata alla collaborazione per testi e scambio di idee⁷³.

Tenendosi la commemorazione di Andreina nella sede dell'Accademia delle Scienze di Torino, a me è sembrato molto importante segnalare ancora

⁷¹ Torino, Archivio privato di Andreina Griseri, lettera di Argan alla Griseri del 20 dicembre 1967. Ringrazio moltissimo Angela Griseri per avermi messo a disposizione le lettere di Giulio Carlo Argan inviate alla zia.

⁷² La lettera è riportata in G. Dardanello, *Dai pittori della realtà alle metamorfosi del Barocco*, cit., p. 700 e nota 1.

⁷³ Torino, Archivio privato di Andreina Griseri, lettera di Argan alla Griseri dell'8 febbraio 1968.



La nomina all'Accademia Nazionale dei Lincei.

un'una lettera in cui si tratta del *Corpus Juvarrianum*, impresa alla quale Andreina teneva moltissimo, per la quale Argan aveva sondato invano l'interesse di Einaudi. Argan scrive «Rimango dell'idea che il corpus va fatto e va fatto rapidamente: infatti se queste iniziative cominciano ad andare per le lunghe, quasi sicuramente non si concludono». Argan propone ad Andreina di formare un gruppo di ricerca, di fare un progetto e un preventivo, assicurando che lui stesso avrebbe cercato enti finanziatori⁷⁴.

Oggi realizzare il *Corpus Juvarrianum* sarebbe il migliore riconoscimento da parte di Torino e dell'Accademia delle Scienze alla memoria della sua socia magistrale.

È stata socia dell'Accademia delle Scienze di Torino, della Deputazione Subalpina di Storia Patria, socia dell'Accademia Nazionale dei Lincei, dell'Accademia Nazionale di San Luca, arcade dell'Accademia dell'Arcadia, membro del Consiglio Generale della Compagnia di San Paolo, vicepresidente della Fondazione per l'Arte della Compagnia di San Paolo. È stata professore di storia dell'arte moderna nell'Università di Torino. La concretezza era l'abito mentale e scientifico di Andreina, persona gentile e sottilmente

⁷⁴ Torino, Archivio privato di Andreina Griseri, lettera di Argan alla Griseri del 24 novembre 1987.

ironica, schiva e mai sottomessa, fiera e intransigente nella sua rettitudine e nelle finalità etiche del lavoro dello storico dell'arte, esemplarmente piemontese *natione et moribus*, come diceva di sé stesso Norberto Bobbio. Andreina ha studiato l'arte nel suo specifico, riconoscendo alle cose di quella storia speciale il ruolo di testimonianza di vita.

MICHELA DI MACCO

Adunanza del 9 maggio 2023