

**Predella** journal of visual arts, n°1, 2001

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Redazione / Editorial Board:** Chiara Balbarini; Paola Bonani; Gerardo de Simone; Antonella Gioli; Eva Marinai; Nadia Marchioni; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Chiara Savettieri; Margherita Zalum

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

“Predella” è una scommessa. Avere una voce in capitolo, un foglio dove manifestare le proprie idee, uno spazio per essere presenti e per farsi sentire. Dalla comune, volenterosa intesa di alcuni dottorandi e specializzandi del Dipartimento di Storia delle arti dell’Università di Pisa nasce l’idea di una pubblicazione a cadenza mensile (o bimestrale, sarà il destino a dirlo) che, echeggiando nel nome il già esistente periodico della Scuola di specializzazione, “Polittico”, ma rinunciando agli apparati delle note, punti all’attualità, alla dimensione effimera del quotidiano, alla vivacità del dibattito critico, in una prospettiva per quanto possibile aperta, programmaticamente avversa agli specialismi e orientata invece al dialogo tra le discipline. Con il tono umile e dimesso che si addice a delle *storiette* racchiuse in una predella, con semplicità e fantasia, con piglio vivace e, all’occorrenza, provocatorio, con lampi brevi e mirati, l’aspirazione è di raccontare, e commentare, alcuni fatti dell’arte di oggi e del passato, magari ponendosi qua e là qualche interrogativo sul futuro. Recensire mostre, libri, convegni, spettacoli teatrali, film, ricercando un punto di vista che sia, almeno nelle intenzioni, stimolante e non-convenzionale; ma anche assolvere una fondamentale funzione informativa, rivolta innanzitutto agli utenti dell’ateneo pisano – in particolare dell’area umanistica, discutendo e aggiornando sia la situazione sotto il profilo legislativo (in tempi di riforme continue e di orizzonti europei il tema è quantomai attuale) sia la promozione o segnalazione di eventi e iniziative di carattere culturale, specie di quelle meno pubblicizzate ma non per questo meno interessanti.

Un po’ per gioco, un po’ per amor di coerenza, si è pensato di intitolare alcune rubriche in linea col nome della testata; così “Figure” saranno in ogni numero gli articoli di fondo: “Cornice” la sede della discussione sulle questioni universitarie; “Cuspide” la terza pagina dell’intellettuale, da affidare di volta in volta a un personaggio di spicco del mondo della cultura, anche fuori dell’ambito accademico, e con la massima libertà nella scelta dell’argomento da trattare. Uno o più “Tarli” fungeranno da spillo polemico e controcorrente; “Cartigli” saranno le email dei lettori, che speriamo numerose e motivate. Accanto a queste, altre rubriche dalle titolature (ma non dai contenuti) più canoniche: “In mostra”, “In viaggio”, “In libreria”, “Cinema e Teatro”, “Agenda/Calendario”, e così via, a comporre una griglia che si vuole di riferimento e guida per il lettore, ma non obbligata

e presente in tutte le sue voci in ogni numero; il carattere sperimentale, *in fieri*, dell'iniziativa, ci fa infatti preferire una struttura aperta, suscettibile di modifiche e ripensamenti in corso d'opera, pronta ad accogliere indicazioni e suggerimenti anche dall'esterno.

Questo primo numero di "Predella" esce solo su Internet, ospite del sito dell'Università di Pisa; valuteremo nei mesi a venire l'opportunità di affiancare a quella on-line una versione a stampa, ferma restando la priorità dello strumento della rete per l'incomparabile facilità e immediatezza di comunicazione e di contatti che esso consente, azzerando i diaframmi e le distanze del mondo 'reale'.

**Predella** journal of visual arts, n°1, 2001

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Redazione / Editorial Board:** Chiara Balbarini; Paola Bonani; Gerardo de Simone; Antonella Gioli; Eva Marinai; Nadia Marchioni; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Chiara Savettieri; Margherita Zalum

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*First impressions on the visit to the new Tate Modern Gallery, the new museum for international modern art which opened its doors to the public in May 2000. Located in the Bankside area in central London, the museum is hosted in a former electric plant. Both its architecture and the structure of permanent display defy assumptions on how a museum of modern art could look like.*

La nuova Tate Gallery, che più precisamente si chiama Tate Modern per distinguerla dalla Tate Britain ancora nella vecchia sede di Pimlico, un grande pregio offre la migliore vista di Londra dopo. naturalmente, la famigerata uota i numerosi *reading point* con le comode poltrone, disseminati per le aliene. e .1 ristorante al settimo piano offrono scorci della città assolutamente inediti Soprattutto St. Paul's, che si trova proprio sull'altra sponda el Tamigi, si mostra in tutta la sua italianeggiante maestosità.

E proprio il gigantismo è la malattia che sembra aver colpito questa città all'alba del nuovo millennio, lasciando le sue cicatrici un po' ovunque; il Millennium Dome a Greenwich, completamente negletto da turisti e londinesi; quell'immensa ruota che si affaccia minacciosa proprio di fronte al vecchio Big Ben e, non ultima, la Tate. L'edificio è imponente: un grande parallelepipedo di mattoncini marroni sovrastato, al centro, da una torre che originariamente era una ciminiera. Sì, perchè il nuovo tempio dell'arte contemporanea londinese è stato ricavato da una vecchia centrale elettrica dismessa, e a ricordarlo al visitatore è il nome della hall d'ingresso che, appunto, si chiama "Turbine Hall". Non più la bella scalinata e l'arioso colonnato vittoriano a darci il benvenuto, ma un enorme e non proprio invitante ragno di nome *Maman*, opera di Louis Bourgeois, e le ponderose travi metalliche che scandiscono rigorosamente la superficie murarla parietale.

Ecco subito le due idee portanti che sottendono questa complessa e costosa operazione museale: vecchio e nuovo a confronto. Il ragno, e cioè quanto di più nuovo e attuale la creatività artistica possa offrire, e le travi, e quindi il vecchio viene riabilitato, recuperato. Ed è proprio questo recupero di uno spazio industriale, già diventato archeologico, che si rivela successo maggiore di tutta l'operazione.

Ad un primo approccio con la Tate questo rapporto dialettico, intellettualmente così stimolante, sembra veramente fuzionare, ma una volta esauritosi fascino moderno delle infinite scale mobili e dei *bookshop* - anche quelli giganteschi - e

iniziata la visita alle gallerie, la filosofia del vecchio VS nuovo comincia a mostrare le sue crepe.

Le collezioni permanenti che abbracciano l'arco di tempo dei cent'anni del secolo appena trascorso, sono esposte al terzo e al quinto piano dell'edificio, mentre il quarto piano è dedicato alle rassegne temporanee.

Il criterio espositivo scelto dai curatori non è più quello cronologico, ma si articola attraverso quattro tematiche classiche del dibattito artistico contemporaneo, e cioè il corpo, l'ambiente, gli oggetti della vita quotidiana e movimenti storici. L'idea della divisione per grossi temi non è proprio una novità visto che solo per fare un esempio, già il buon Cassiano dal Pozzo aveva utilizzato questo stesso principio per ordinare i disegni del suo ricchissimo *Museum Chartaceum*.

Ma se nel caso della raccolta puteana l'esperimento funziona anche grazie all'intrinseca uniformità delle opere, alla Tate ci troviamo di fronte a delle creazioni di arte contemporanea caratterizzate da un uso assolutamente libero e anticonvenzionale di materiali e formati. Se a questo caleidoscopico turbinio di forme e colori si toglie un forte criterio ordinatore come quello del tempo, si rischia di perdere una chiave di lettura essenziale per comprendere le vorticose tappe dell'arte del Novecento. Così anche quelle opere divenute simboli visivi del "secolo breve" sembrano soccombere di fronte ai maxi schermi e ai meccanismi semoventi delle rutilanti installazioni a cui sono affiancate.

A complicare ancora di più la ricostruzione di un percorso possibile, contribuiscono le distanze chilometriche, e la dispersione di opere di uno stesso artista in diverse sezioni. Mettiamoci nei panni del visitatore della domenica con figli al seguito che inizia la sua visita dalle sale del terzo piano dedicate all'ambiente e al paesaggio, ed incontra quasi subito l'*Albero Rosso* di Mondrian, una delle tele più intense e vibranti dell'artista olandese. Solo due ore dopo, e due piani più in alto, nella sezione riservata al De Stijl questi si imbatte nuovamente nel nome di Mondrian, ma in questa occasione si trova di fronte ad una delle sue *Composizioni* astratte, in cui la griglia compositiva è ridotta alle elementari figure dei quadrati e dei rettangoli colorati con stesure uniformi di bianco, rosso e blu. Lo sprovveduto visitatore, che non conosce a fondo complesso percorso che ha portato l'artista dal naturalismo all'astrazione, incontrerà certo difficoltà a mettere in relazione le due opere e non si potrà biasimare se dovesse ragionevolmente pensare che si tratti di un bizzarro caso di omonimia.

Alla fine del percorso, si ha la netta sensazione che i curatori della Tate nella scelta di un nuovo *doctus* espositivo abbiano volutamente accentuato il lato spettacolare dell'arte contemporanea dimenticando la visione educativa del museo: la volontà di stupire ha prevalso su quella di far capire. Il mio consiglio,

quindi, prima di intraprendere una visita alla galleria di Bankside, è quello di avere le idee ben chiare e di munirsi di un paio di scarpe comode. L'atteggiamento giusto nei confronti di questo giocattolone dell'arte è quello di conoscerlo a piccole dosi, senza esagerare, approfittando del fatto che l'ingresso è gratuito e che il venerdì e il sabato le porte della Tate sono aperte fino alle 23.00. E di notte, la vista di Londra illuminata che si riflette sul Tamigi è ancora più affascinante.



Fig.1: La nuova Tate Gallery.



**Predella** journal of visual arts, n°1, 2001

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Redazione / Editorial Board:** Chiara Balbarini; Paola Bonani; Gerardo de Simone; Antonella Gioli; Eva Marinai; Nadia Marchioni; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Chiara Savettieri; Margherita Zalum

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

## Il tarlo/I

Dall'anno accademico 1999-2000 niente più borse di studio per le Scuole di specializzazione non-mediche, quindi anche per quella di Storia dell'arte. Il bilancio disastroso dell'ateneo pisano per il 2000-2001 - annozero dell'autonomia - ha ulteriormente stretto i cordoni delle borse delle varie facoltà, istituti e dipartimenti, in particolare (ma non è più una novità per nessuno) quelli "umanistici", al punto che chiedere il rimborso di un biglietto ferroviario per una lezione fuori porta è diventato un anatema quasi impronunciabile e del tutto inesaudibile.

Nel frattempo le tasse della surricordata scuola sono balzate in un solo anno a 2.400.000 lire annue, con un aumento di un milione netto rispetto all'anno precedente. Lo slogan giusto sembrerebbe essere l'esatto contrario di quello più in voga di questi tempi, e cioè "Più tasse, meno servizi per tutti". Che dire? Torna sempre buono, opportunamente modificato, il mai abbastanza ripetuto tomentone nannimorettiano: "Continuate così, fateci del male!".

**Predella** journal of visual arts, n°1, 2001

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Redazione / Editorial Board:** Chiara Balbarini; Paola Bonani; Gerardo de Simone; Antonella Gioli; Eva Marinai; Nadia Marchioni; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Chiara Savettieri; Margherita Zalum

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*The exhibition Il Cinquecento lombardo: da Leonardo a Caravaggio curated by Flavio Caroli (Milan, Palazzo Reale, 2000-2001) sparked a heated debate on the value of "blockbuster" exhibitions. Among the most controversial objects on show there was a replica of the well-known Medusa. By applying a philological argument, the author analyses the painting signature and explains why, according to him, that Medusa is not an original work by Caravaggio.*

Devo ammettere che, all'uscita della mostra milanese "Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio", dopo due lunghi pomeriggi passati nelle sale di Palazzo Reale, provavo più tristezza che irritazione, più un senso di smarrimento per il grigiore dei tempi che un moto di riprovazione morale per quanto avevo visto. Della mostra, poi, si è parlato molto, forse troppo: anch'io ho firmato, con convinzione, la lettera apparsa su vari giornali (La Repubblica, il Manifesto, il Giornale dell'Arte) che stigmatizzava un'operazione culturale così confusa su un argomento tanto luminoso come l'arte cinquecentesca fiorita in terra di Lombardia. Così come ho firmato la seconda lettera dove, replicando alla richiesta dell'ideatore e curatore dell'esposizione Flavio Caroli, che domandava, con beata ingenuità, di "fare i nomi", di indicare insomma quali opere tra le circa 250 esposte risultassero poi così scandalose, si elencava, a mero titolo di esempio, una breve scelta di dipinti e sculture, spesso provenienti da collezioni private, che proprio nessuno si sarebbe immaginato di vedere, accanto a tanti capolavori "da manuale", nelle prestigiose sale di Palazzo Reale (dalla *Gioconda nuda*, proposta incredibilmente come un'opera di collaborazione tra Leonardo e il suo allievo Salai, al debolissimo *Ragazzo che sbuccia un frutto*, elevato addirittura ad originale di Caravaggio). E così si pensava che la polemica, pur con qualche inevitabile strascico, fosse conclusa.

Ma il numero di marzo del "Giornale dell'Arte" presenta due interventi che mi hanno spinto a tornare, al di là di ogni polemica contingente, sull'argomento. Devo confessare che alcune riflessioni di Alessandra Mottola Molfino, suscitate dalla lettura dell'ultimo libro di Francis Haskell sulle grandi mostre degli "antichi maestri", mi hanno lasciato quasi senza parole: "Chi oggi scrive appelli nel timore che il pubblico sia deviato dalla retta conoscenza della storia dell'arte perché si lascia trascinare dal successo di massa di una mostra dovrebbe riflettere con questo libro nelle mani. Il "pubblico" non è così sciocco e boccalone; affolla le mostre

anche per godersi le polemiche; non solo i capolavori in passerella. Basterebbe scrutare per qualche minuto i volti dei gruppi di visitatori (e non solo quelli dei ragazzi intruppati nelle gite scolastiche) condotti da guide compiacenti nelle affollate sale della mostra per rendersi conto che lo spettatore medio non è affatto in possesso degli strumenti culturali che gli permettano di difendersi di fronte, ad esempio, alla pretesa, spacciatagli come un dato di fatto, di trovarsi di fronte ad una fantastica terza versione della *Vergine delle Rocce* di Leonardo. La storia dell'arte non è purtroppo una disciplina così divulgata tra le masse, come ben sa chi si sia scontrato con i problemi dell'insegnamento nella nostra scuola superiore, da consentire a chiunque di istituire quelle sottili distinzioni che separano originali, repliche d'autore, copie coeve, copie seriori, rifacimenti e falsificazioni. Anzi, direi proprio che ogni storico dell'arte degno di questo nome dovrebbe sentire come un imperativo morale quello di difendere con ogni mezzo la correttezza della divulgazione dei contenuti della propria disciplina, anche e soprattutto durante le mostre-spettacolo destinate a grandi masse di pubblico, non ammettendo, ad esempio, di sentir presentare una replica della celeberrima *Medusa* di Caravaggio addirittura come se si trattasse della prima versione del capolavoro degli Uffizi.

Il sostenitore di questa sorprendente attribuzione, Maurizio Marini, ha scritto una lunga lettera al *Giornale dell'Arte* per giustificare le proprie scelte rivolte ad alcune opere caravaggesche molto discutibili (e quelle di Carlo Pedretti riferibili a dei "Leonardo" non meno problematici), adducendo una ragione di specialismo che mi ha fatto accapponare la pelle: "In tal senso non apportano nulla le opinioni di chi non ha scritto nessun rigo su Leonardo, ma si permette di contestare i pareri di chi, come Carlo Pedretti, ne è riconosciuto come massimo esperto, oppure (e questo mi riguarda da vicino) dimentica che sono io l'autore del catalogo filologico del Caravaggio, da me redatto fino dal 1973 e di cui è in stampa una nuova edizione che non comprende copie tarde, leccate e zuccherose". In realtà chiunque può sbagliare, anche Roberto Longhi (che di Caravaggio è stato il massimo conoscitore ed interprete del Novecento) poteva sbagliare: figurarsi se non può sbagliare Maurizio Marini!

Proprio il caso della nuova *Medusa* presentata a Milano può risultare esemplare in questo senso, perché sembra offrire anche a chi, come me, non ha scritto nemmeno una riga su Caravaggio, la possibilità di proporre un contributo forse non inutile. Vorrei concentrarmi, per brevità, sul problema della firma, ovviamente assente sulla tavola fiorentina, che sembrerebbe giungere come una conferma insperata all'ipotesi di Marini: "Alcuni schizzi nel sangue della prima *Medusa*, in basso, davanti al serpente a destra, formano (frammentariamente, ma inequivocabilmente), col supporto dello "scanner elettronico": "Michel A. f." cioè "Michel

A(ngelo) f(ecit). In realtà questa firma, ben lungi dall'offrire una definitiva conferma all'attribuzione, appare subito pericolosamente affine all'unica firma sicura di Caravaggio, quella apposta nel 1608 (cioè almeno dieci anni dopo la realizzazione della *Medusa*) sulla *Decollazione del Battista* di Malta, immergendo il pennello nel sangue che sprizza dal collo di San Giovanni: l'idea stessa, sorprendente, di firmare col sangue, che si pensava così legata all'ultimo tragico ed affannato periodo della vita di Caravaggio, risalirebbe quindi, secondo questa ipotesi, già agli anni giovanili e tutto sommato sereni trascorsi presso il cardinal Del Monte. Ma non è tanto l'analogia tra le due firme che risulta sospetta, quanto le varianti presenti nella versione milanese, che sembrano inserite appositamente per sciogliere i punti più difficili ed oscuri di quella maltese, offrendone una lettura più chiara e semplificata: nella *Decollazione*, infatti, la scritta, che oggi si legge incompleta per cadute di colore, suona "f. Michel A(...)". Come è noto, l'interpretazione della "f" iniziale non è affatto sicura: di fronte alla possibilità che si tratti di un'abbreviazione per "fecit" (ma la posizione incipitaria non sembra favorire questa soluzione), l'ipotesi più ragionevole è che questa lettera anteposta al nome di battesimo del pittore stia per un "frate, o per un "fra", sottolineando come Caravaggio si fosse meritato in quei mesi la nomina a cavaliere dell'Ordine di Malta. Ebbene, se torniamo ad esaminare la firma presente sulla tavoletta milanese, si fa sempre più forte la sensazione di trovarci di fronte ad un'astuta operazione di banalizzazione di un testo non del tutto chiaro: la misteriosa "f" iniziale, spostata in fondo alla scritta, diventa un'ovvia abbreviazione per "fecit", mentre la caduta delle ultime lettere del nome di Caravaggio, provocata come si è visto da un problema di conservazione, si trasforma in una contrazione voluta dallo stesso artista.

Ebbene, mi rendo conto che un ragionamento di questo tipo possa sembrare un po' fuori luogo nel campo della storia dell'arte: d'altra parte, credo che un filologo non avrebbe dubbi a liquidare la firma milanese come "lectio facili", di quella maltese e, di conseguenza, a giudicarla opera di un copista che, partendo dall'unica firma presente in tutto il catalogo di Caravaggio, abbia compiuto un'accorta operazione di razionalizzazione, riportando il testo originale ad una lettura più piana e scontata. Se vogliamo trasferire le conclusioni di questo ragionamento filologico alla storia dell'arte, penso che almeno la firma della *Medusa* milanese vada con ogni verosimiglianza giudicata falsa: un'iscrizione vergata da qualcuno che conosceva molto bene le opere del pittore lombardo, destinata ad accreditare l'autografia caravaggesca di un pezzo molto dubbio. Se poi la nuova "rotella" debba essere considerata tout court una scaltra falsificazione moderna, oppure se si debba pensare ad una replica antica nobilitata da qualche furbo "restauratore" con una prestigiosa firma, sgretolata dal tempo ma in fondo ancora leggibile, cre-

do che sia più prudente, per ora, lasciarlo in sospeso, in attesa di nuove indagini tecniche e stilistiche che consentano di prendere partito con maggiori certezze: ribadendo tuttavia che nessun pentimento o variante o rifacimento, in mancanza di un livello di qualità davvero convincente, potrà mai convincermi ad essere di fronte ad un nuovo originale di Caravaggio.

**Predella** journal of visual arts, n°1, 2001

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Redazione / Editorial Board:** Chiara Balbarini; Paola Bonani; Gerardo de Simone; Antonella Gioli; Eva Marinai; Nadia Marchioni; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Chiara Savettieri; Margherita Zalum

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655



*Report of a visit to the Archaeological Park of Baratti and Populonia, located between the slopes of the promontory of Piombino and the Baratti Gulf. Here once stood the Etruscan and Roman city of Populonia, known since ancient times for its intense metallurgical activity linked to the production of iron.*

Piombino, Domenica 4 febbraio.

La splendida mattinata di sole mi invoglia a visitare quel parco archeologico di Baratti così ben segnalato sulla strada che mi ha portato fin qui e che circonda uno dei più importanti insediamenti etruschi dell'Italia centrale. Baratti: l'atmosfera magica di quel golfo nel quale i campi verdi e sfolgoranti che ammantano le dolci colline sono divisi dall'azzurro del mare solo da un gruppetto di pini marittimi alti e modellati dal vento.

Pochissime costruzioni lungo la strada che conduce alla roccaforte degli etruschi, Populonia, che oggi è un borghetto medioevale sorprendentemente scarno e lineare e ancora saldamente imperante sul promontorio. Baratti con quell'atmosfera vivida e salutare, è dominata da colori densi e definiti, un po' siciliani: il giallo oro del grano, il verde acceso dell'erba, il rosso minerale della terra tufacea.....e pensare che fino alla prima metà del secolo scorso qui erano solo immensi mucchi di scorie ferro, scarti della lavorazione che da tempo im memorabile veniva svolta in questa zona, epicentro etrusco della lavorazione metallurgica.

Mi appropinquo verso la bella palazzina dei biglietti dopo un po' di cammino in mezzo ai prati ordinatamente recinti, ed ecco la sorpresa: ventiduemilalire di biglietto oppure, per la modica cifra di dodicimilalire, posso vedere solo, metà parco. Pare non ci sia scelta, questo è il frutto della convenzione tra Soprintendenza archeologica della Toscana e il presidente della Società Val di Cornia che ha finalmente permesso di rinnovare l'area espositiva e intraprendere nuove ricerche nella precisa, quanto ipotetica, volontà di rivolgersi al grande pubblico. Decido di vedere metà parco ed escludo la visita alle tombe a camera della necropoli di San Cerbone, tanto sono le tre e mezzo e alle cinque il parco chiude. Proseguo nella natura diretta verso l'unica zona che mi è concesso visitare e dopo un breve tratto, analizzando la bella piantina sul cartello che mi si para davanti, scelgo la strada che mi pare più breve per la *Via della Cave*. E' solo uno dei tre percorsi disponibili per la visita, insieme alla *Via del Ferro* a quella dei *Principi* e ad un itinerario squi-

sitamente naturalistico per gli amanti del trekking che tocca anche il sito delle Cave, seppure con una bellissima digressione nel bosco, che inconsapevolmente ho intrapreso. È in mezzo al bosco che trovo la necropoli delle *Grotte* in un labirintico e affascinante percorso che mi permette di scendere a vedere ognuno dei sepolcri, compresi quelli che conservano le pallide e rarissime tracce delle decorazioni murali etrusche.

Continuo a salire la collina fin quando si apre la grossa conca a ventaglio ricavata dagli etruschi intaccando ordinatamente la roccia rossiccia al fine di estrarre la calcarenite, si vedono ancora i segni degli scalpelli. Sulla parete di roccia, a diverse altezze, si aprono gli accessi quadrangolari alle tombe a camera di età ellenistica (IV-IIIsec. a.C.) e il ritaglio di un blocco di pietra pronto per essere staccato. La visita e la scampagnata per le quali ho pagato terminano qui, ma l'eccezionale esiguità dei visitatori in questa domenica di sole (ho goduto della più splendida solitudine durante la visita ai siti), accresce l'apprezzamento di un percorso espositivo così curato nei minimi particolari da porre delle riserve sull'autenticità del corredo funerario mostrato dell'unica tomba trovata inviolata, sarà vero o è una copia riprodotta a scopi didattici come il resto del materiale della sala espositiva del centro vista che vi accoglie al Parco?

Parco archeologico di Baratti e Populonia,  
Loc. Baratti-57025 Piombino(LI),  
Tel.0565/29002- fax 0565/29107,  
E-mail: parcobp@parchivaldicornia.it

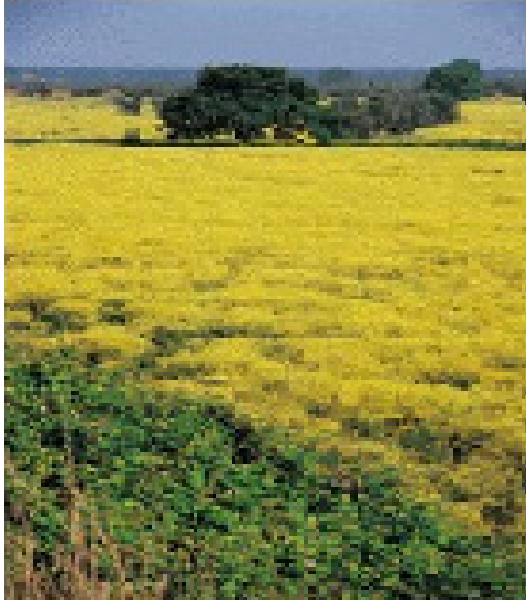


Fig. 1: Parco archeologico di Baratti e Populonia.

**Predella** journal of visual arts, n°1, 2001

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Redazione / Editorial Board:** Chiara Balbarini; Paola Bonani; Gerardo de Simone; Antonella Gioli; Eva Marinai; Nadia Marchioni; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Chiara Savettieri; Margherita Zalum

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*The Bibliothèque Nationale de France in Paris hosted the exhibition Utopie, la quête de la société idéale en Occident. Through an interdisciplinary approach, the exhibition brings together works in different mediums that tell the story of utopia from Early Modern age to the 20<sup>th</sup> century.*

Un'incantevole Audrey Hepburn, nella deliziosa commedia di Billy Wilder Sabrina, consigliava all'affascinante Humphrey Bogart di procurarsi per la sua "prima volta" a Parigi un po' di pioggia. Ed è proprio sotto il segno della pioggia che si svolge questa cronaca di una singolare e interessantissima mostra parigina: Utopie, la quête de la société idéale en Occident (la mostra dopo essere stata ospitata dalla Bibliothèque National di Parigi, dal 4 aprile al 9 luglio 2000, si è spostata alla Public Library di New York dal 14 ottobre 2000 fino al 27 gennaio 2001).

7 luglio 2000, Parigi, piove, fa un freddo terribile: raggiungere la mostra sembra pura utopia. Lo scenario del resto è perfetto,

Bibliothèque National de France nuova sede. Tra la desolazione della periferia parigina improvvisamente si scorge un cartello che indica la direzione da seguire per raggiungere la Biblioteca, che ancora non si riesce neanche ad intravedere. Ma ecco che, come all'Ulisse dantesco si mostra la montagna del Purgatorio, appare l'edificio, pura epifania, mentre la tempesta sembra non volerci dare pace.

Io e la mia sventurata accompagnatrice ci dirigiamo senza alcuna esitazione verso la zona adibita all'esposizione: acciaio, vetro e scale mobili. La pioggia ed il vento mettono a dura prova la nostra determinazione, ma ridiamo di questo nostro "passaggio per acqua" per raggiungere la nostra "isola utopica". Per riprenderci proviamo a raggiungere il bar, ma in questo luogo, in cui il futuro sembra già presente, anche una cosa così semplice diventa complessa. Infatti dopo una serie di porte metalliche, vere e proprie barriere per chi vuole soddisfare i propri bisogni primari, si arriva in una sala che è difficile definire un bar, ma in cui pare si possa bere qualcosa di caldo. Tutto è estraneo, un po' freddo, alla cassa però non può mancare una cameriera italiana, che riconosce "le sue compatriote" e abbandonato il suo francese impeccabile, inizia ad usare la nostra lingua. Per un attimo ci sentiamo a casa: il calore del cappuccino ed il dolce sorriso della cassiera che ci augura "buona giornata!"- frase veramente utopica con la tempesta in corso. Attraversate ancora le barriere metalliche ci si ritrova in un punto di snodo e poi

di nuovo in un largo corridoio, con una parete fatta solo di vetrate che lascia vedere la pioggia che continua a cadere inesorabile. L'ingresso della mostra ci attende quasi alla fine del lungo corridoio. Dopo un breve colloquio, incomprensibile, con degli uomini vestiti di blu, sulla possibilità di lasciare i nostri ombrelli pieni di pioggia all'ingresso, riusciamo finalmente ad entrare.

Veniamo accolte in delle stanze dalle pareti blu - un acquario - che ospitano la prima tappa di questo viaggio attraverso il paese di Utopia: *Le fonti dell'utopia*. Uno sguardo all'indietro alla tradizione classica, ed al suo mito dell'età dell'oro, e a quella biblica, dell'Eden perduto, prima di osservare la nascita e lo sviluppo del genere letterario inaugurato e battezzato dall'operetta eponima di Thomas More nel 1516. Dei pannelli alle pareti illustrano il legame tra tali temi, classici e biblici, e il nascere della letteratura utopica, in che modo ad essi si ispirò e in che misura ne prese le distanze. Si possono ammirare dei bellissimi manoscritti illustrati, nei quali le tinte sgargianti rendono visibile la speranza ed il senso gioioso di questi miti.

Ed eccoci pronti a fare il secondo passo del nostro itinerario: *I mondi "altri", lo sviluppo dell'immaginazione utopica da Thomas More al secolo dei lumi*. Raramente i non addetti ai lavori osservano il libro, l'oggetto materiale, come qualcosa degna di essere esposta in una mostra, eppure la possibilità di ammirare le prime edizioni a stampa dell'operetta di More o de *La città del sole* di Campanella conquista l'attenzione anche del visitatore inesperto. Questi testi, infatti, come molti altri appartenenti a questo genere letterario, non si limitano a descrivere il perfetto funzionamento di una città ideale, ma spesso ne forniscono l'immagine visibile. Per rendere più credibile il progetto sociale che la città, descritta tramite l'uso delle parole, veicola, ci si affida al supporto delle immagini.

Passando alla terza fase dell'esposizione - *L'utopia nella storia. Dal tempo delle rivoluzioni all'alba del XX secolo* - il fondale cambia: pareti rosso acceso per suggerire il labile confine tra utopia ed ideologia. Trovano spazio in questa sezione i modi in cui l'immaginazione utopica influenzò la propaganda rivoluzionaria nel XVIII secolo e da essa venne riutilizzata. Si prova una certa commozione alla vista della dichiarazione d'indipendenza degli Stati Uniti redatta dalla mano di Thomas Jefferson nel 1776 e della Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino del 1789 splendido prodotto della rivoluzione francese.

Largo spazio è riservato alle opere dei socialisti utopisti, Owen, Fourier, Saint Simon e ai loro programmi di riforma sociale originali e un po' folli, indirizzati a rivoluzionare ogni aspetto della vita umana.

Ed eccoci giunti all'ultima tappa del nostro viaggio: *Sogni e incubi. Utopia e anti-utopia nel XX secolo*. Il fondale cambia nuovamente colore: bianco, colore

neutro per suggerire le mille forme che l'utopia ha assunto, nel bene e nel male, nell'ultimo secolo.

Il confine tra i progetti sociali, tratteggiati dall'utopia classica, e l'inquadramento statalista dei regimi totalitari può apparire, a volte, molto labile, il sogno può facilmente trasformarsi in incubo (si pensi a 1984 di Orwell e a *The Brave New World* di Huxley). E questo incubo divenuto realtà viene posto sotto gli occhi del visitatore, che può osservare le gigantografie della gioventù tedesca: splendidi atleti "addestrati" a rendere visibile il primato della razza ariana.

Ma il XX secolo, non bisogna dimenticarlo, è anche il secolo delle avanguardie che ebbero una forte componente utopica. Interessantissima e suggestiva è la sezione ad esse dedicata: si apre con il *Manifesto del Futurismo* di Marinetti e largo spazio è riservato ai costruttivisti russi.

Forse i visitatori della mostra non avevano mai riflettuto sul valore utopico e rivoluzionario di *Quadro nero su fondo bianco* di Malevitch o de *La vittoria sul sole* di Lissitzky (forse non li avevano mai visti prima) ma ecco che subito si comprende l'intento di chi li ha messi lì: futuristi e costruttivisti meritano di essere inclusi tra gli utopisti del Novecento, la loro ricerca di un'arte astratta libera dalla "peste" dell'imitazione, forma pura, è forse la più grande utopia del secolo.

Quando ormai si pensa di essere giunti alla fine, si iniziano a sentire le note di un motivo assai famoso: *Imagine* di John Lennon. L'ultima sala della mostra ci attende: una piccola "scatola quadrata", la voce di John fa da colonna sonora alle immagini, che scorrono sulla parete di fondo, del Maggio parigino, dei figli dei fiori, delle manifestazioni femministe. Ed è forse proprio questa capacità umana, un po' troppo spesso trascurata e dimenticata: immaginare, che riassume il senso di tutta l'esposizione. Rilanciare l'immaginazione, tramite l'utopia, sembra la finalità di coloro che ci hanno preso per mano e condotto attraverso questo itinerario di parole, immagini e perfino suoni, che ha coinvolto i nostri sensi e la nostra mente. Un sorriso nasce sulle nostre labbra perché troppo raramente capita di visitare mostre che così arditamente e felicemente accostano e fanno dialogare diversi linguaggi espressivi, speriamo che questa esposizione dia coraggio a tutti coloro che sono convinti che il confronto interdisciplinare sia la migliore via per comprendere l'arte.

Il viaggio attraverso il paese di Utopia è davvero arrivato al termine, torniamo alla realtà: il temporale è ancora in corso! Pensiamo alla romantica Audrey e vi suggeriamo per la vostra "prima volta" a Parigi di procurarvi solo un po' di pioggia, ma di stare attenti a non esagerare.

*Utopie, la quête de la société idéale en Occident*, a cura di Lyam Tower Sargent e Roland Schaer, Parigi, Bibliothèque National de France /Fayard, 2000, pp. 368.

*Utopia, The Search for Ideal Society in the Western World*, New York, The New York Library/Oxford University Press, 2000, pp. 386.



**Predella** journal of visual arts, n°1, 2001

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Redazione / Editorial Board:** Chiara Balbarini; Paola Bonani; Gerardo de Simone; Antonella Gioli; Eva Marinai; Nadia Marchioni; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Chiara Savettieri; Margherita Zalum

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*Von Gloeden – Fotografie. Now belonging to the Alinari Archives, the photographs made by Baron Wilhelm Von Gloeden luckily escaped the destruction of “degenerate” works of art. The photos shown in Palazzo Vecchio in Florence (2 December 2000 - 4 February 2001) are known for the presence of young male nudes, which refer to artistic formulas of Arcadian and mythological taste.*

È finita da poco una bella mostra, racchiusa sotto le ampie volte della Sala d'Arme di Palazzo Vecchio di Firenze: una volta tanto il visitatore poteva stare vicino alle opere non perché costretto dalla calca di gente che invano tentava di scorgere capolavori vecchi e nuovi (new entry nel *corpus* michelangiolesco, tanto per fare un esempio), ma per vederle meglio, come si richiede per questo tipo di arte, che è la fotografia. Stiamo parlando della mostra delle fotografie scattate dal tedesco Wilhelm Von Gloeden, tra fine Ottocento e inizi del Novecento. Non è casuale la scelta di Firenze come sede espositiva, non solo perché la città toscana può vantare il nome di Alinari, nome non solo di una storica tradizione, ma anche di un'attiva fondazione dotata di fototeca, archivio storico, museo e budget necessario per promuovere mostre come questa. A Firenze, infatti finì dopo non poche traversie, quel che resta del grande archivio personale di Von Gloeden, amorosamente raccolto dal collaboratore, che, non senza suppliche al duce divenuto per l'occasione amante delle arti e persino di larghe vedute (come ci testimonia una lettera esposta in mostra, insieme a vari altri documenti personali), riuscì a fermare la distruzione non solo delle stampe, ma soprattutto delle lastre originali del fotografo.

Motivo? Non è difficile capirlo, se si tiene conto che questo facoltoso e mezzo nobile tedesco, deboluccio di salute come da prassi nelle migliori famiglie un tantino buddenbrockiane, se ne venne giovane in Italia, per stabilirsi sotto il sole di Taormina in Sicilia, regione che lo intrigò con i suoi echi classici e coi suoi monumenti barocchi, con i suoi personaggi poveri ma dignitosi nei loro costumi senza tempo, e, soprattutto, coi suoi ragazzetti sudici e sensuali, un po' eredi del “cavaspino”, un po' precursori del pasoliniani ragazzi di vita.

Von Gloeden, sempre più abile tanto nell'usare le macchine (splendida e quasi folle è la macchina “da campagna” esposta in mostra con tutto il suo peso), tanto nelle tecniche di sviluppo (gli effetti si risaltano soprattutto negli originali all'al-

bumina, che variano da zone nitidissime a altre quasi sgranate, ma anche i nuovi bagni dalle lastre originali, alcune esposte, sono notevoli), passa da un tema all'altro: le prime prove hanno un sapore quasi antropologico, dedicate ai costumi e alle attività tipiche di quella poverissima Sicilia; c'è poi una folta sezione di ritratti, ben pochi di personaggi identificabili (come la borghesemente paffuta *Carlotta*), per lo più invece di bambine e donne dagli occhi da "lupa" verghiana o da "annunciata" antonellesca. Interessantissima è la sezione dedicata ai luoghi, soprattutto alle vedute di Messina all'indomani del terremoto che quasi rase al suolo la città insieme a Reggio nel 1908: stralci del Duomo e della manierista fontana principale emergono dalle macerie e dai legni anneriti dal fuoco. Ma, e qui deve essere stata la difficoltà dei curatori, Charles-Henri Favrod e Monica Maffioli, in questi tempi di atrocità sui bambini e di conseguente caccia alle streghe, la sezione più intima nella produzione dell'autore è quella dei nudi: non tanto quelli di donne e uomini adulti, come lo splendido *Caino* (la versione definitiva cade attorno al 1900), tanto ricalcato su opere d'arte *pompier*, opportunamente esposte a fianco, da apparire quasi algido, o nei nudi finto classici, che ricordano le atmosfere tra classico e decadente di Knopf; ciò che fece allora parlare di pornografia e che ancora può far storcere il naso ai benpensanti sono le foto di adolescenti, atteggiati, sì, da satiri e efebi classici, ma inequivocabilmente un po' imbarazzati dal farsi fotografare nudi tra le ortensie e i pomodori di casa Von Gloeden.

E non fu a caso l'artista, oltre a essere vittima di iniziative da nazista distruzione dell'*entartete Kunst*, fu invece apprezzato da personaggi come d'Annunzio, Gide, Michetti, la Duncan e, non ci poteva essere dubbio, da quel genio di Wilde che, per aver osato esternare nella bigottissima Inghilterra il suo amore per un rampollo della buona società, dovette finire i suoi giorni in Italia, sotto il sole malinconico a lungo sognato dai regni del *De Profundis*.

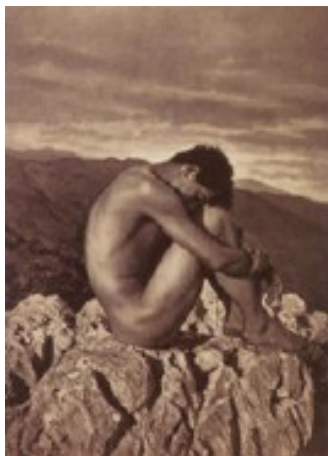


Fig. 1: Caino, Wilhelm Von Gloeden.

Fig. 2: Foto di giovani adolescenti nudi.

**Predella** journal of visual arts, n°1, 2001

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Redazione / Editorial Board:** Chiara Balbarini; Paola Bonani; Gerardo de Simone; Antonella Gioli; Eva Marinai; Nadia Marchioni; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Chiara Savettieri; Margherita Zalum

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Dopo la sontuosa abbuffata sulle orme belloriane dell'anno scorso al Palazzo delle Esposizioni, due nuove altisonanti kermesses celebrano in pompa magna il Seicento e il nume che da Longhi in poi è stato innalzato a sua tutela: Caravaggio. Personaggio/copertina, a Roma della encomiabilmente ricomposta Collezione Giustiniani, a Londra della rassegna dedicata al "genius of Rome" che copre l'arco 1592-1623. Le sue opere ormai sono costrette a un viavai più affannoso di quello che caratterizzò il pittore stesso nei suoi ultimi anni di vita, a seguito delle note vicende dell'omicidio di Ranuccio e della fuga da Roma. Altre mostre più o meno "caravaggesche" e "seicentesche" si annunciano nei mesi a venire. Ma non sarà che in questo fervere di celebrazioni altri artisti - e altri secoli - vengono colpevolmente negletti o perlomeno sottorappresentati? Nella speranza di accendere la scintilla del dibattito, forse non è inutile rileggere quanto scriveva poco meno di un secolo fa Umberto Boccioni nel suo diario, alla data dell'8 gennaio 1908: "Poche idee per la testa. Non so perché. Poche osservazioni; poca vibrazione, poco di tutto. Leggo Previati "La tecnica della pittura" che mi ha procurato molto piacere. Ho letto a proposito di F. Zuccari e delle sue illustrazioni che non mi piacciono che andiamo verso il seicento... E io che penso che ancora ne dobbiamo uscire! Il solo pensiero che non mi lascia è questo: Se non si riesce a rimettere l'Arte nella Vita i posteri rideranno di noi" [Ma non è esattamente quanto fece Caravaggio?].

**Predella** journal of visual arts, n°1, 2001

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Redazione / Editorial Board:** Chiara Balbarini; Paola Bonani; Gerardo de Simone; Antonella Gioli; Eva Marinai; Nadia Marchioni; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Chiara Savettieri; Margherita Zalum

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*The Casa del Balilla, on whose premises the State Archive is now located, was demolished in 1975. Its only remains are the frescoes made in 1938 by Sineo Gimignani and Dino Calastrini. They are now presented to the public after a thorough restoration.*

(Firenze) Siano state ragioni politiche, odio ideologico oppure una rivolta contro le testimonianze di un supposto oscurantismo culturale, insomma una vera damnatio memoriae portò nel 1975 alla demolizione della Casa del Balilla o Casa della G.I.L. sulle cui ceneri è sorta la mastodontica mole del nuovo Archivio di Stato. L'iniziativa inaugurata il 1 febbraio ha tutte le caratteristiche di un risarcimento. Si tratta, infatti, della presentazione del restauro degli (unici) affreschi recuperati che decoravano le pareti della G.I.L e dell'annuncio di un costituendo Museo delle Arti Applicate del Novecento che sarà ospitato nell'edificio delle Pagliere che fiancheggia l'Istituto Statale d'Arte di Porta Romana.

Uno spazio sorprendente e assolutamente inedito (anche se l'intelligenza distinta di Ragghianti lo aveva già individuato all'inizio degli anni Sessanta) quello delle Pagliere, l'edificio ottocentesco che costituiva il corpo laterale delle Scuderie Reali al tempo di Firenze capitale. L'ambiente luminoso nonostante le belle e fitte grigliate in cotto e assolutamente suggestivo, è attualmente in corso di restauro e i saggi lasciati in vista anticipano quella che sarà la soluzione finale sia dell'interno che dell'esterno dove si sta recuperando l'originaria coloritura sabauda. In forma di installazione sono disposte alcune sculture eseguite nell'Istituto d'Arte di Porta Romana per la Triennale del 1936 e realizzate alla scuola di Libero Andreotti e di Bruno Innocenti ma ospiti d'onore sono gli affreschi superstiti della Casa della GIL, restaurati da Giovanni Cabras. Circa cinquanta metri di pittura murale, eseguiti nel 1938 da Sineo Gimignani e Dino Calastrini, allievi dell'Istituto, e raffiguranti giovani fascisti di diverse categorie che rendono omaggio alla memoria dei caduti. Un limpido esemplare di pittura murale fascista, vera e propria propaganda, dove un corteo di arditi, ex-combattenti, donne con bambini, operai insomma tutto ciò che rappresentava l'Italia rurale e corporativa degli anni Trenta, quella del regime -, procede da destra e da sinistra verso la lapide commemorativa al centro. L'edificio della G.I.L. rappresentava tutto questo. Realizzato tra il 1937 e il 1938 su progetto di Aurelio Cetica doveva riunire in un solo corpo tutte le aggregazioni



giovanili dai Balilla alle Piccole Italiane, ai Giovani fascisti agli Avanguardisti che dal 1937 furono riuniti nell'unica dizione di Gioventù Italiana del Littorio. L'affresco faceva parte integrante della sua ricca decorazione con pannelli tessuti, altri affreschi, mosaici, bassorilievi e una serie di marmi preziosi, come la decorazione geometrica in porfido richiamata nell'affresco. Gran parte di tutto ciò (tra cui un affresco di Rosai e due mosaici di Beverini) è andata perduta nel 1975 con la demolizione dell'edificio dalla caratteristica forma trapezoidale e che era allora vissuto come centro di ricreazione, con una piscina, un cinema, un teatro, due belle scale elicoidali e arredi preziosi. Si trattava con ogni probabilità dell'esempio più puro di architettura dell'epoca.

Contro la demolizione in realtà si mossero in pochi forse, come è stato detto, per il conformismo dilagante o per semplice opportunismo. Ma si salvarono i due affreschi, nonostante che dalle pagine di *"Paese Sera"* si levasse il grido di protesta inutilmente malvagio di Renzo Federici (*"Basta un fotocolor"* era il titolo dell'articolo). I due affreschi costituiscono peraltro la testimonianza di un primato per qualità e stile che è l'eco delle contemporanee decorazioni della Roma di Bottai e dei grandi cicli italiani, di quel muralismo che divenne strumento politico, celebrazione dei miti del lavoro, delle arti e dell'Italia corporativa. Nei nuovi spazi delle Pagliere troverà la propria sede il nuovo Museo delle *arti applicate* del Novecento che dovrà tutelare e valorizzare il patrimonio dell'Istituto d'Arte e promuovere lo sviluppo della giovane arte del nuovo millennio recuperando quel ruolo svolto nel Novecento dagli allievi artisti-artigiani. La Scuola, infatti, grazie alla promozione di Ugo Ojetti e Alessandro Pavolini, partecipò alle imprese più importanti del periodo sviluppando in seguito all'istituzione del Maggio Musicale fiorentino anche una celebre attività scenica finalizzata alle rappresentazioni del Teatro. Le grandi tele disegnate da De Chirico, Beverini, Casorati, Sironi venivano realizzate proprio negli spazi delle Pagliere, dove oggi si può vedere la replica del sipario disegnato da De Chirico per *"I Puritani"* di Bellini nel Maggio Musicale del 1933. In mostra anche un bel video, montato con il materiale inedito dell'Istituto Luce di Roma per la regia di Marco Becattini, sulle mostre fiorentine dell'artigianato e sulla Triennale di Milano del 1936. Una proiezione che termina con la rappresentazione virtuale dell'allestimento museale delle Pagliere.

*Arti applicate a Firenze: 1930- 1060. Il restauro degli affreschi della G.I.L per il Museo delle Pagliere*, a cura di Mirella Branca, Annarita Caputo e Carlo Sisi, Polistampa, Lit. 28.000.



Fig.1: Vitaliano De Angelis mentre modella degli atleti.

**Predella** journal of visual arts, n°1, 2001

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Redazione / Editorial Board:** Chiara Balbarini; Paola Bonani; Gerardo de Simone; Antonella Gioli; Eva Marinai; Nadia Marchioni; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Chiara Savettieri; Margherita Zalum

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

*A short report on the origins and features of mail art and its current artistic scene in Italy, with a comment by Bruno Pollacci, president of the International Mail Art Archive in Pisa.*

Il clima di sperimentazione, che già all'inizio del secolo scorso si respirava nelle opere degli artisti più attenti e sensibili ai cambiamenti che stavano sconvolgendo il loro tempo, ha maturato le diverse esperienze caratteristiche della consapevolezza del mutare delle esigenze. Peculiare si è dimostrata la ricerca di nuove tecniche e di nuovi materiali atti a far muovere lo spettatore verso l'opera d'arte e viceversa, la volontà di far interagire gli spazi fino alla partecipazione diretta del quotidiano e l'assunzione degli stessi materiali della produzione industriale in qualità di prodotti artistici, arrivando alla negazione delle tecniche come operazioni programmate in vista di un fine. Si è assistito al passaggio determinante della concezione dell'arte come produzione di oggetti (per cui la ragione sociale dell'arte rimaneva immutata, in quanto nella società borghese l'oggetto è merce, la merce ricchezza, la ricchezza autorità, potere), alla separazione dell'idea di arte dall'idea di forma. Nell'ambito di un contesto così elaborato e poliedrico, si potrebbe dire anche art: le sue origini ufficiali vanno fatte risalire alla fondazione della *New Correspondance Art School* ad opera di Ray Johnson nel 1962 a New York.

Alcune anticipazioni si erano avute all'interno del Futurismo, del Dada e del movimento Fluxus, ma è da circa quaranta anni che l'arte postale, avvalendosi del servizio pubblico, si è diffusa in maniera rapida e capillare.

La mail art consiste nella produzione o rielaborazione di buste e/o di cartoline già in commercio, nella creazione di timbri e francobolli alternativi da usare in contemporanea con quelli ufficiali.

Le tecniche utilizzabili sono le più varie: disegno a penna, a matita, acquerello, tempera, collage, fotografia, pennarello, computer art, ecc. Le dimensioni ridotte di questi prodotti, il loro nascere senza finalità di lucro e la facilità con cui sono trasportati da una parte all'altra del globo, determinandone un carattere internazionale, hanno dato luogo ad una velocissima diffusione di questa forma espressiva, coinvolgenti numerosi "affiliati", senza discriminazioni per tendenze artistiche, culturali e ideologiche. Secondo Bruno Pollacci, presidente dell'International Mail Art Archive di Pisa:

« fare mail art significa vivere e far vivere un ideale di vera volontà internazionalista, che interpreta il bisogno di comunicazione e scambio culturale tra i popoli. Per questo, in un momento storico come quello contemporaneo, caratterizzato dal crollo degli ideali e della rinascita di lotte razziali, etniche e religiose, la mail art assume sempre di più il valore di un gesto poetico/ rivoluzionario, che permette di abbattere la logica degli schieramenti, delle barriere politico-ideologiche e di rompere l'isolamento culturale».

Sono numerosi anche gli artisti italiani partecipi di tale forma espressiva; tra i centri più attivi ritroviamo sicuramente quelli dell'Italia centro-settentrionale, soprattutto Milano. Ma c'è da sottolineare anche il fermento di Firenze (dove si può menzionare l'attività di Patrizia Landi, Ivano Vitali e Gianni Broi), di Livorno (con la produzione della coppia Santini-Del Prete, di Enrico Mori e Bruno Sullo) e di Pisa (con il già citato Bruno Pollacci).

Infine si segnalano due iniziative: la prima consiste nella Rassegna Internazionale di Mail Art "Caos-Villaggio Globale", che si terrà dal 2 al 12 febbraio nelle sale della Società Umanitaria di Milano; la seconda, la Rassegna Internazionale di Mail Art "Crea(t)tiva & Fantastica Moda, si terrà dal 5 al 28 febbraio presso l'Accademia d'Arte di Pisa.



Fig. 1: Mozart Omage, Ginetta Fino, 1988.

Fig. 2: Mail Art, Lancilotto Bellini, 1989.

*The Jardin de Luxembourg in Paris hosted the exhibition *La terre vue du ciel*, with photographs by Janne Arthus-Bertrand; they are the first step of a major photographic project of the artist, aimed at documenting the "general condition" of the earth.*

Paysage de glace, territoire Nunavut, Canada.

«La nature est l'art, le photographe en est le témoin».

Questo ribaltamento del tradizionale rapporto tra arte natura, che la filosofia aristotelica ha lasciato in eredità ai secoli successivi (l'arte come prodotto umano, che "imita" la natura), costituisce il credo del fotografo Jann Arthus Bertrand. Accusata fin dalla sua nascita di essere un semplice mezzo di riproduzione della realtà, la fotografia ha avuto degli assertori geniali, come Atget, Bragaglia, Man Ray solo per fare qualche nome della prima metà del novecento, che l'hanno elevata al rango delle altre arti, mostrandone tutte le intrinseche potenzialità creative, la sua capacità di cogliere attivamente, non passivamente la poesia del reale. La fotografia posta in termini di creazione, dunque; non di subordinazione alla realtà. Bene, Arthus-Bertrand rovescia i termini della questione: l'arte, la creatività appartiene alla realtà, alla natura: è quest'arte che la fotografia riproduce, diventandone il testimone. In effetti, basta sfogliare lo splendido volume di Bertrand che raccoglie foto di paesaggi del mondo ripresi dall'alto – volume per l'appunto intitolato *La terre vue du ciel* (éditions de la Martinière, Paris 1999)– per convincersi che il nostro pianeta terra, dal lago di Kossou in Costa d'Avorio alla cultura di alghe a Bali, al paesaggio glaciale del territorio di Nunavut (Canada) (fig. 1), è una miniera di "opere d'arte" naturali e culturali, uno scrigno che conserva - a saperle cercare e soprattutto vedere - delle meraviglie incredibili, un patrimonio di una ricchezza viva inestimabile. Chiunque apra il volume non può fare a meno di esclamare "Quanto è bello il mondo!". È vero, la realtà è arte in queste foto; ma, quando ci si accorge che ad esempio l'atelier di colori di Fès, le palle di cotone a Thonakaha (Costa d'Avorio) (fig. 2), le coltivazioni della provincia di Misiones (Argentina) (fig. 3) o il cimitero di carro armati irakeni nel deserto vicino Jahra (Kuwait), ripresi dalla macchina acquistano lucida autonomia formale

e purezza espressiva, questa constatazione appare non del tutto adeguata per comprendere il fascino dell'arte fotografica di Arthus-Bertrand. Sì, perché se quelle realtà naturali o umane diventano arte è perché c'è un soggetto, il fotografo, che le osserva, le sonda, le perlustra, le ama, e con lo sguardo dall'alto, ne coglie in profondità la potenzialità espressiva e la ferma col suo scatto, magari esaltandola con l'uso di filtri e pellicole speciali. Ecco così che come per magia quelle distese marine, quelle coste, quelle montagne, quei tappeti sui quali si staglia una singola figura umana bianco vestita (Marrakech), si trasformano in raffinate armonie cromatiche, compositive. L'arte è realtà perché c'è un occhio che la scorge, se ne appropria e la comunica. La poesia è già nel reale, l'arte non è che uno svelamento di essa.

Ma lavoro di Arthus-Bertrand ha anche un valore etico. Quella terra vista dal cielo, non è solo "vista", è anche intimamente vissuta, conosciuta ed amata. Trovare la bellezza nel reale ed amarla significa anche rispettarla, onorarla. La consapevolezza delle meraviglie naturali ed umane della terra non può non unirsi ad un impulso a conservarle o ad accrescerle, comunque a non ucciderle. Il problema è che spesso non si ha la sensibilità, la capacità o il tempo di "vedere" la poesia che ci circonda e che le foto di Arthus-Bertrand testimoniano ed esibiscono. A tal proposito mi viene in mente una scena del bellissimo film "I Cento passi", che racconta la storia vera di Peppino Impastato, giovane siciliano in lotta con la mafia, che ha scontato con la morte il suo coraggio di opposizione ad un potere soffocante e spietato. No, non è il solito film di mafia, tutto sangue ed angoscia: è il film della gioia di vivere di Peppino; un amore per la vita che lo spinge a scontrarsi contro quello che in Sicilia produce morte, sozzure e bruttezza (si pensi alla speculazione edilizia che ha sfigurato interi paesaggi siciliani). Nella scena a cui mi voglio riferire Peppino parla con un suo amico. I due hanno appena scattato una foto: la costa di Cinisi, paese natio del giovane e luogo deputato della sua lotta, vista dal promontorio: una veduta dall'alto. Il sole splende ed il paesaggio è luminoso, sereno; una serenità, uno splendore che appaiono tanto distanti dal pesante magma di concreti problemi che Peppino deve affrontare ogni giorno. Dopo qualche battuta scherzosa, Peppino dice all'amico che il vero problema non è tanto la lotta politica, ma il saper riconoscere e salvaguardare la bellezza. E in effetti, senza la consapevolezza dell'esistenza della bellezza non può esserci alcun rispetto della natura e dell'uomo e tutto diventa potenzialmente distruttibile, suscettibile di scempio. Se la gente sapesse riconoscere la bellezza - commenta Peppino - il mondo sarebbe migliore. Credo che questa riflessione possa in qualche modo essere applicata al volume di Arthus-Bertrand: se la consapevolezza della bellezza, che è la protagonista delle sue foto, avesse la



meglio sulle logiche di profitto e di mercato, forse non ci sarebbero o sarebbero molto più lievi sconvolgimenti climatici e ambientali determinati dall'effetto serra, o mostruosità biologiche come il caso della mucca pazza, conseguenza di un sovvertimento delle più normali leggi naturali, della trasformazione di un animale erbivoro per eccellenza in carnivoro.

Conoscere la terra, la sua bellezza, prendere coscienza della sua fragilità, porsi il problema della sua difesa: questo il messaggio che le foto rivolgono al lettore, perché come dice Arthus-Bertrand, «on ne protège bien que ce que l'on connaît bien». "La terre vue du ciel" si pone infatti prima di tutto come strumento di conoscenza, tant'è che alle foto (a cui si affiancano delle didascalie estremamente dettagliate sui luoghi che esse ritraggono) si accompagnano dei saggi che non hanno nulla di estetico, ma sono degli studi sullo stato della terra dal carattere geografico, economico, ecologico, antropologico. Non quindi testi a commento delle immagini, ma documenti verbali e visuali, dotati di una loro autonomia espressiva e convergenti su un unico obiettivo: la conoscenza del pianeta. Una conoscenza concreta e realistica, e dunque, in un certo senso inquietante: ecco perché l'editore Hervé de la Martinière nella presentazione sottolinea "derrière l'enthousiasme il y a l'inquiétude. L'inquiétude devant la transformation de cette planète coïncée entre sa dermatographie et son industrialisation".

E questo è solo l'inizio: infatti *La terre vue du ciel* rappresenta la prima tappa del monumentale progetto ideato da Arthus-Bertrand 10 anni fa di documentare attraverso un massiccio numero di foto lo stato generale della terra.

Le foto di Bertrand sono attualmente oggetto di una mostra, ad accesso libero, presso il Musée de Luxembourg a Parigi (aperta fino al 18 giugno). È significativo che una parte dell'esposizione si svolga all'esterno: enormi pannelli riproducenti le foto sono disposte lungo la cancellata che recinge il giardino. Ho visto folle di persone, passanti, habitués del giardino e turisti, osservare ammirare, riconoscere i luoghi ripresi dalle foto. Ho visto decine di persone parlare a Bertrand, che una domenica dello scorso settembre era lì, al Jardin du Luxembourg, sorridente e disponibile verso il pubblico. La scelta di presentare parte delle foto in un esterno pubblico, piuttosto che in un interno, e di rendere l'esposizione gratuita, ha una profonda conseguenza estetica ed etica: la terra come arte alla portata di tutti. A dichiararlo è lo stesso Arthus-Bertrand in un'intervista pubblicata sul sito [www.fluctuat.net/expos/interv/bertrand.htm](http://www.fluctuat.net/expos/interv/bertrand.htm): "Une exposition de ce type, en extérieur, ga ne s'est jamais fait en France. C'est quelque chose qui me platt et qui correspond à l'esprit du projet. Et je tenais absolument que l'expo soit gratuite. La planète est une oeuvre d'ad et il faut la montrer. Le plus possible, au plus grand nombre possible. Car cette oeuvre appartient à tout le monde".

Ringrazio Yann Arthus-Bertrand per averci gentilmente concesso la pubblicazione di tre foto, inseriamo qui di seguito un breve testo di presentazione che lo stesso fotografo ci ha chiesto di pubblicare. Invitiamo ad ammirare il lavoro di Arthus-Bertrand nel suo sito personale che è [www.yannarthusbertrand.com](http://www.yannarthusbertrand.com) e nel sito [www.photoservice.com](http://www.photoservice.com).

“ LA TERRE VUE DU CIEL ”

Un portrait aérien de notre planète en l’an 2000. Depuis 10 ans Yann Arthus-Bertrand a entrepris de dresser un état de la planète en photographies aériennes. Un patient travail d’enquête mené tout autour du monde : 3000 heures de vol en hélicoptère, 76 pays visités pour un “ état des lieux ” qui ouvre des perspectives de réflexion quant à révolution de la planète et au devenir de ses habitants. Un constat en images, un outil de travail, un témoignage pour les générations futures.

Fig. 1: Paesaggio glaciale del territorio di Nunavut (Canada).

Fig. 2: Le palle di cotone a Thonakaha (Costa d'Avorio).

Fig. 3: Le coltivazioni della provincia di Misiones (Argentina).

**Predella** journal of visual arts, n°1, 2001

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Redazione / Editorial Board:** Chiara Balbarini; Paola Bonani; Gerardo de Simone; Antonella Gioli; Eva Marinai; Nadia Marchioni; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Chiara Savettieri; Margherita Zalum

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Recensione a Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Roma-Bari, Laterza, 1998 (1 ed. 1968).

*Review of one of Manfredo Tafuri's most significant books, Teorie e storia dell'architettura, a thorough reflection on the status of historical knowledge in architecture.*

Durante gli anni Sessanta, consumata la crisi del Movimento Moderno, in una situazione di assenza di "paradigmi" di riferimento, sembrano venire meno adeguati approcci interpretativi che siano in grado di dare ragione del mutevole alternarsi delle recenti pratiche sperimentali in campo architettonico.

La necessità di fondare una metodologia rigorosa per una critica dell'architettura posta di fronte a nuove problematiche costituisce il fine ultimo di questo saggio di Manfredo Tafuri pubblicato per la prima volta nel 1968. Il compito del critico secondo Tafuri consiste in primo luogo nel far emergere la storicità delle esperienze architettoniche contemporanee andando oltre la loro maschera di fenomeni radicalmente antistorici. Le origini del processo di destoricizzazione dell'architettura vengono così indagate storicamente ripercorrendo, da una parte, le esperienze più significative di attualizzazione dei valori storici, dall'altra, i tentativi di realizzazione di un'arte liberata dalla dimensione temporale.

L'opera di Brunelleschi viene ricordata in questo senso come il primo esempio di architettura moderna che avrebbe provocato la rottura con la continuità storica delle esperienze figurative precedenti. Tafuri sottolinea la differenza esistente tra il recupero filologico della classicità operato da Leon Battista Alberti, Bramante, Giuliano da Sangallo e i riferimenti al passato utilizzati strumentalmente da Brunelleschi per dare vita a nuovi oggetti architettonici autonomi in grado di imporsi sulle strutture della città medievale alterandone i significati.

In età barocca, l'esperienza della storia diviene citazione problematica in Borromini, il quale sembra anticipare – soprattutto con gli altari funerari posti nelle navate di S. Giovanni in Laterano – l'estetica del *ready-made*, utilizzando sculture, lapidi, bifore gotiche e mosaici in un gioco continuo di allusioni che ne determina un ricollocamento semantico.

Dopo aver ricordato la valenza ideologica del recupero del passato durante l'Illuminismo e la teoria hegeliana della fine della storia in rapporto alla dissoluzione dell'arte in una più elevata forma di conoscenza, Tafuri si sofferma sugli orientamenti di ricerca delle nuove correnti artistiche del Novecento. La tabula rasa operata dalle avanguardie nei confronti delle tradizioni precedenti viene interpretata come l'unico atto per quel tempo storicamente legittimo, quasi il simbolo di un'autentica continuità storica, considerando questa forma di antistoricismo come l'epilogo di una vicenda iniziata con la rivoluzione compiuta da Brunelleschi.

I valori di permanenza dell'arte vengono annullati nella continua mutabilità del *design* del Movimento Moderno. In questo contesto si inserisce la polemica contro i musei che trova un retroterra teorico nelle tesi antistoricistiche argomentate dal giovane Nietzsche nella seconda Inattuale. Per guarire dalla "malattia storica" che impedisce alla ricerca artistica di muoversi verso nuove direzioni si propone di instaurare un rapporto vitale con il passato, superando una visione contemplativa e sterilmente museografica per inserire nel flusso positivo del presente le antiche testimonianze della creatività dell'uomo. Due movimenti apparentemente opposti come il costruttivo De Stijl e l'anticostruttivo Dada, concordano nella negazione del valore dell'oggetto architettonico che viene inteso annullarsi e disperdersi in un progetto urbano che non intende imporsi all'attenzione dei fruitori. Quello che viene meno è il valore culturale di un'arte che, privata di storicità, vive solo in un presente caratterizzato da una rapida consumabilità degli oggetti.

Si tratta di un fenomeno che Benjamin ha analizzato ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, un saggio che Tafuri non manca di citare più volte nel corso del volume. L'introduzione di nuove tecniche, che consentono la virtuale riproduzione all'infinito degli oggetti d'arte e la conseguente distruzione della natura" che da sempre avvolge ciò che si manifesta come esistenza unica e irripetibile, era stata salutata da Benjamin come un fenomeno decisivo per porre fine alla concezione aristocratica dell'arte. Tafuri, alla luce di quella esperienza dell'architettura del secondo dopoguerra che rimase preclusa allo studioso tedesco, avverte con chiarezza il costante pericolo di una tendenza a fare ritorno a una concezione sacrale e mitopoietica dell'arte anche all'interno di una società tecnologicamente avanzata. Una volta emerso il vuoto ideale e il potere alienante della standardizzazione, fallito il tentativo di dominare il futuro con le armi della pura ragione, si torna a volgere lo sguardo verso il passato. All'interno di questo processo regressivo emergono fenomeni come il "neoliberalty" che ripropone il mito della natura attraverso la lettura che ne era stata fatta agli inizi del secolo. Negli Stati Uniti crescono gli approcci eclettici all'architettura che, in

chiave anti-Mies, procedono a ingenui o scaltri recuperi tratti dalla storia dell'arte che rappresentano un ritorno al feticismo degli oggetti. Contestualmente, soprattutto in Europa, si rinuncia a riconfigurare criticamente la città riducendo la conservazione dei centri storici a un problema di scenografia urbana, con una trasformazione in mito delle vestigia del passato che nella migliore delle ipotesi produce una scissione all'interno del tessuto urbanistico senza che si determini un effettivo recupero della dimensione storica di queste architetture. Tafuri ritiene ancora insuperata, in questo senso, la lezione di Le Corbusier che ha sempre cercato di determinare uno scontro dialettico tra la permanenza delle antiche strutture e la mutevolezza dell'architettura contemporanea. Il progetto per un ospedale da inserire nel contesto di una città particolarmente definita in senso storico come Venezia testimonia la volontà di coinvolgere l'intero sistema urbano in un processo di investimento di nuovi attributi semantici che scaturisce dal confronto con un organismo architettonico portatore di un diverso universo di significati. Una operazione simile viene tentata da Kahn nei progetti per Philadelphia, da Tange con lo Yamanashi Building, da Quaroni con lo studio per il CEP alle Barenne di San Giuliano. Si recupera così pienamente il senso della storia senza guardare al passato come a una fonte di valori da riproporre inalterati nel presente, bensì rivitalizzando il precedente contesto urbano attraverso una progettazione orientata verso l'attualità. L'architettura stessa, considerata come metalinguaggio critico, può offrire una chiave di lettura dei rapporti instaurati dai progettisti con la dimensione del passato. Attraverso una diretta forma di criticismo o servendosi della categoria mediata dell'ironia, l'architettura critica rende esplicito il proprio commento nei confronti della tradizione storica o del tessuto urbano in cui viene a inserirsi. Tafuri ricorda, a questo proposito, il caso dei "Tempietti" di Montano che dietro l'apparenza di una casistica tipologica di carattere antiquario nascondono una severa critica al tema della pianta centrale. Le opere di Wren stigmatizzano invece la tipologia dello spazio ellittico, così come una parte dell'architettura contemporanea critica esplicitamente il Movimento Moderno. Nel citare i principali esempi di architettura critica rintracciabili nel corso della storia dell'arte, si mette in guardia di fronte al pericolo di una sua rinuncia a incidere nel processo di trasformazione del linguaggio architettonico per dedicarsi a un puro gioco decostruttivo. Emerge inoltre in questo contesto il problema della intelligibilità di questa forma di critica operata dall'architettura stessa che sembra avere il pubblico degli architetti come unico interlocutore. Ecco allora che Tafuri, per recuperare a pieno titolo la funzione del critico di architettura, contrappone all'architettura come critica, la critica come progetto.

La critica operativa progetta un preciso indirizzo poetico a partire da un'analisi

dell'arte del passato. In questa sua azione forza necessariamente la storia investendola di una forte carica ideologica che proietta anche sul presente, non limitandosi a registrare gli avvenimenti, ma contribuendo fattivamente a rendere possibile il loro accadimento. La scelta, assolutamente soggettiva, di contrapporre il giudizio favorevole nei confronti del classicismo poussiniano e dello storicismo carraccesco alla condanna del Barocco romano rende le Vite di Bellori un tipico esempio di critica operativa. In generale, come osserva Tafuri, la critica operativa si sviluppa quando siamo di fronte a una situazione di stasi creativa che rende necessaria una sollecitazione esterna o quando si viene affermando una rivoluzione artistica che invita a una chiara presa di posizione nei confronti del nuovo fenomeno. Così Camillo Boito, Viollet-Le-Duc, James Fergusson, sono i critici che nella seconda metà dell'Ottocento spingono in direzione di una nuova architettura; Diderot, Apollinaire, Pevsner si schierano a fianco delle principali rivoluzioni dell'arte moderna. Libri come *Space, Time and Architecture* di Giedion o la *Storia dell'architettura moderna* di Zevi vengono citati da Tafuri quali ulteriori esempi di critica storiografica che intende proporre dei modelli di riferimento per le ricerche contemporanee in campo architettonico.

L'approccio di carattere operativo presenta tuttavia dei limiti che inficiano la validità delle tesi sostenute dagli esponenti di questo indirizzo critico. Il problema non risiede nel carattere deformato o strumentale di queste analisi, peraltro quasi sempre condotte da architetti militanti nella professione che sono coinvolti direttamente negli orientamenti proposti. Mancando una tradizione scientifica nelle materie relative alle discipline architettoniche, risulta difficoltoso discernere in questi studi il nucleo di argomentazioni razionali oggettivamente elaborate da quello che costituisce il legittimo punto di vista dell'autore che risulta fondato su un particolare orizzonte di valori e su esperienze personali assolutamente soggettive. Tafuri propone dunque di fondare un nuovo metodo di analisi dei fenomeni architettonici che, partendo da una profonda conoscenza della storia, proceda in modo rigoroso tenendo nettamente separati i giudizi di fatto dai giudizi di valore. Il punto di partenza sembra essere il concetto di "avalutatività" delle scienze sociali teorizzato da Max Weber. Sulla base di questa teoria, il riferimento ai valori costituisce soltanto un principio di scelta che individua il campo di ricerca nel quale, in seguito, l'indagine procede in maniera scientificamente oggettiva in vista di una spiegazione causale dei fenomeni. Il concetto weberiano di "tipo ideale", ricavato astruendo una struttura ideale da una realtà che si presenta complessa e articolata, può fungere da strumento metodologico ed espediente euristico anche in una critica dell'architettura che si intende separare dall'estetica tradizionale e legare indissolubilmente alla storia.



Scrivendo questo saggio nella seconda metà degli anni Sessanta, Tafuri si sofferma sugli sviluppi degli indirizzi di critica semiologica e strutturalista che stavano trovando applicazione in numerosi settori disciplinari. L'opera di Barthes e l'antropologia Lévi-Strauss costituiscono in questo senso due importanti punti di riferimento per l'auspicata fondazione di una nuova metodologia nel campo della critica dell'architettura. Tafuri, tuttavia, dichiara apertamente di respingere ogni interpretazione metafisica dello strutturalismo invitando a ricercare le forme invariabili all'interno di contenuti empirici differenti che si presentano nel corso della storia. Si tratta dunque di definire uno storicismo strutturalista per descrivere l'evoluzione dei codici architettonici in relazione ai mutamenti intervenuti a livello sociale. È quanto in parte era già riuscito a Panofsky attraverso la fondazione di un rigoroso metodo di lettura storica dei fenomeni artistici che prendeva le mosse dalle teorie di Cassirer intorno alla interdipendenza tra forme simboliche e strutture più ampie di cui costituirebbero una manifestazione espressiva. La semiologia, intesa come scienza generale dei segni, aiuta a individuare i codici a cui gli architetti talora senza una piena consapevolezza – fanno riferimento nel progettare le loro opere. Ma lo studio di questi codici che costituiscono – secondo la definizione elaborata da Wellek e Warren per la letteratura -dei simbolici sistemi di sistemi, richiede l'intervento di molte altre discipline che diano ragione degli elementi socioculturali che entrano a far parte dei linguaggi architettonici. Non è possibile secondo Tafuri costruire una grammatica generale dell'architettura. Si possono solo riconoscere e descrivere dei codici storicamente definiti che sono in grado di svolgere, nell'analisi storiografica, la funzione attribuita da Weber ai "tipi ideali". In questo senso si esclude la possibilità di compiere una lettura totalmente "aperta" dell'opera d'arte e dell'oggetto architettonico in particolare. Se infatti il significato di un'opera muta nel tempo al variare degli approcci interpretativi, un recupero filologico delle originarie funzioni e dei codici in uso permette di ricostruire l'orizzonte dei valori cui faceva riferimento l'autore. Ecco allora confermata di nuovo la necessità di storicizzare lo strutturalismo rendendo il metodo storiografico al tempo stesso tipo-logico, analitico e dialettico. Soltanto procedendo con questo rigore critico diviene possibile per Tafuri giudicare l'antistoricismo camuffato "dell'architettura contemporanea, valutandolo come un epifenomeno di una lunga serie di eventi. Se appare inutile auspicare un improponibile ritorno al passato, la critica non deve comunque limitarsi ad annotare i cambiamenti in atto, bensì assumere un ruolo propositivo avanzando dubbi e stimolando dissensi costruttivi.

Nelle riflessioni critiche elaborate da Tafuri dopo la pubblicazione di *Teorie e storia dell'architettura*, diminuiti alcuni toni polemici legati al particolare clima

destrutturante del 1968, si è venuto precisando, anche attraverso concrete esemplificazioni, il suo impegno in favore della fondazione di una critica dell'architettura a un tempo strutturalista e storicista. Dispiace che il discorso avviato con questo saggio si sia interrotto bruscamente nel 1995 con la prematura scomparsa dell'autore.

**Predella** journal of visual arts, n°1, 2001

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Redazione / Editorial Board:** Chiara Balbarini; Paola Bonani; Gerardo de Simone; Antonella Gioli; Eva Marinai; Nadia Marchioni; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Chiara Savettieri; Margherita Zalum

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

**Predella** journal of visual arts, n°1, 2001

[www.predella.it](http://www.predella.it) / [predella.cfs.unipi.it](http://predella.cfs.unipi.it)

**Redazione / Editorial Board:** Chiara Balbarini; Paola Bonani; Gerardo de Simone; Antonella Gioli; Eva Marinai; Nadia Marchioni; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Chiara Savettieri; Margherita Zalum

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

In *Ciò che resta* di Roberto Bacci, il romanzo di Mann diviene un pretesto per raccontare l'eterna storia dell'uomo in bilico costante tra la vita e la morte. Hans Castorp, il giovane protagonista de *La montagna incantata*, e Joachim Ziemssen, il cugino coetaneo, sono interpretati da due attrici gemelle (Luisa e Silvia Pasello) di circa 20 anni più anziane dei personaggi del romanzo.

L'arrivo della protagonista sulla montagna dove, in un sanatorio, è ricoverata la sorella è allusione alla salita verso il culmine della propria vita, verso la piena maturità, che conduce inesorabilmente e lentamente al declino.

I personaggi esprimono per tutta la durata dello spettacolo l'angoscia e la paura della solitudine, della perdita, della morte e la manifestazione di tale realtà avviene con angosciata veemenza. La rappresentazione del dolore non risente dello straniamento brechtiano e l'urlo si espande forte come l'eco della montagna di là dalla scena, oltre le sei porte e oltre il presente. L'eco che travolge tutti i protagonisti della vicenda ripete incessantemente: "non voglio concedere alla morte il dominio sui miei pensieri", invece il pensiero della morte padroneggia nella mente di tutti, così come la potenza del vento in alta montagna apre le porte, scompiglia i capelli, travolge i corpi e fa venire freddo.

Le sei porte, inmovibili, rappresentano il limite tra dentro e fuori, tra l'interiorità e l'esteriorità. Le porte/stanze dei ricoverati del sanatorio racchiudono ciascuna il mondo personale del degente: i suoi abiti, le sue coperte, i suoi fazzoletti macchiati di sangue, tipici dei malati di tisi, unitamente alle sue emozioni, alle solitudini e alle paure. Ogni sera, dietro quelle porte, si consumano ansie e ne emergono lamenti, che assumono la forma di canti liturgici o di echi di grida miste a pianto e a sibili di vento. I personaggi si affannano con impeto a cercare una via di fuga, come se volessero uscire dalla tomba (o dalla porta) prima ancora di esservi entrati o corno se volessero combattere contro il tempo. Il ritmo del tempo, che scorre inesorabilmente, è scandito dal rumore del tacco della scarpa battuto sulla rotaia del treno e dall'orologio che, cadendo per terra, costringe ad una battuta d'arresto della scena e ad una riflessione estrema.

La premonizione della morte è affidata alla visione, quasi magica, di quanto riprodotto dalle radiografie, che mostrano gli scheletri di cui siamo composti, ad anticipare cosa saremo e cosa resterà di noi dopo la morte.

Le vite delle due donne si fondono e si confondono in una spasmodica ricerca di affermazione della propria esistenza. I personaggi si muovono all'interno di una scenografia surreale animata da veli impalpabili e da porte in movimento. I volti compaiono e scompaiono tra le luci e le ombre sapientemente modulate. Quando una delle due donne muore, l'altra decide di andarsene, di abbandonare la montagna e se ne va nel buio, sbattendo la porta, questa volta quella vera, la porta di ferro da cui sono entrati poco prima gli spettatori in platea. Prima di andarsene definitivamente, le cade dalla tasca una chiave e, cadendo, provoca quello stesso tintinnante rumore dell'orologio, che ci ha fatto trasalire più volte. *Ciò che resta*, appunto, dopo il nostro passaggio, dopo la vita, dopo la nascita, dopo le impronte lasciate lungo il sentiero di montagna, dopo essere passati dal presente all'eterno, è il niente.

Ispirata a *La montagna incantata* di Thomas Mann compagnia Laboratorio di Pontedera Fondazione Pontedera Teatro.

15 febbraio-11 marzo 2001

Con: Davide Fossati, Renzo Lovisolo, Savino Paparella, Luisa Pasello, Silvia Pasello, Silvia Rubens.

Scene e costumi: Marzio Medina

Luci: Carlo Cerri

Drammaturgia e regia: Roberto Bacci

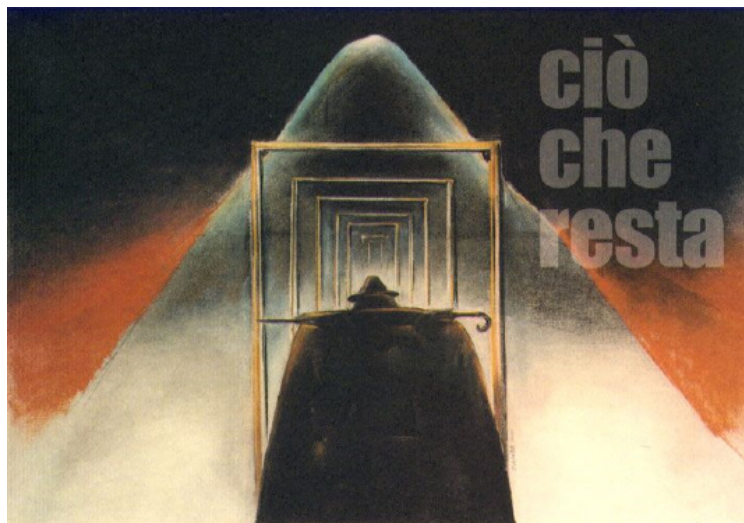


Fig. 1: Locandina di *Ciò che resta*.