


**Predella** journal of visual arts, n°11, 2004 

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

**Redazione / Editorial Board:** Chiara Balbarini; Novella Barbolani; Gerardo de Simone; Raffaella Pastore; Emanuela Pellegrini; Alberto Salvadori; Margherita Zalum

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

Raffaella Pastore  
e Giuseppe Di Pietrantonio

## Un gioiello ritrovato: il teatro Goldoni di Livorno

*The article sums up an interview with Giuseppe di Pietrantonio, the architect who planned and directed the restoration of the Goldoni Theater in Livorno. Severely damaged by the 1984 earthquake, the theater was closed in 1989. It opened again on 24th January 2004.*

Poche città in Italia hanno subito una sorte drammatica come quella di Livorno, azzerata, rasa al suolo dai bombardamenti alleati del 1944.

E' anche per questo che quando un edificio storico di pregio, come il teatro Goldoni, "rinasce" in tutto il suo splendore, è come se un pezzetto di identità perduta venisse restituito ai cittadini.

Il Goldoni (celebre non solo perché ha ospitato grandi artisti da Enrico Caruso a Beniamino Gigli, ma anche per aver ospitato il Congresso del Partito Socialista del 1921 nel corso del quale si creò la scissione del Partito Comunista), che comprende anche il piccolo suggestivo ridotto denominato "Goldonetta", è tornato all'antico splendore grazie ad un accurato lavoro di restauro filologico e di recupero funzionale ed è oggi un *unicum*, uno splendido scrigno, in cui l'acustica perfetta della sala ellittica e l'elegante semplicità degli interni ritrovati si sposano a soluzioni di grande modernità tecnologica, come la suggestiva copertura a vetri, unica nel suo genere, che magicamente scompare al momento dell'inizio degli spettacoli.

L'architetto Giuseppe Di Pietrantonio, che ha progettato e diretto i delicatissimi interventi di restauro fino all'inaugurazione del 24 gennaio 2004, ha gentilmente accettato di farsi intervistare per ripercorrere velocemente la storia dell'edificio e l'*iter* che ha portato alla sua restituzione alla città. Ecco allora, nonostante qualche taglio e qualche piccola modifica, il resoconto della nostra chiacchierata: "E' difficile sintetizzare al volo 150 anni di storia... Dunque, la prima pietra dell'edificio, progettato dal grande architetto livornese Giuseppe Cappellini, è posata nel 1843, ed i finanziamenti sono forniti da privati naturalmente, come si usava allora; il teatro è concluso in soli quattro anni e viene inaugurato con il nome di "Leopoldo", in onore del granduca lorenese, il 24 luglio 1847 con l'allestimento dell'opera "Roberto il diavolo" di Meyerbeer. Dopo vari passaggi di proprietà, con momenti di alti e bassi, in cui viene utilizzato comunque come teatro, avendo un rilievo forte all'interno della società a Livorno, subito prima

della guerra si trasforma in cinema. Nel 1989 però il teatro viene definitivamente chiuso: il suo gestore infatti era stato scoraggiato dai danni seguiti al terremoto del 1984, che aveva lesionato alcune strutture, anche se in modo abbastanza lieve, e dai costi che avrebbe comportato l'adeguamento alle nuove norme di sicurezza. E' allora che l'amministrazione comunale delibera di espropriare il bene, con il consenso del proprietario, e a quel punto decide di intraprendere i lavori di restauro, che hanno previsto dapprima la messa a norma delle vie di esodo e poi la ristrutturazione globale di tutte le strutture, perché dal 1843 non si era mai più intervenuti in tal senso. Iniziando il lavoro all'interno del teatro lo abbiamo trovato pieno di interferenze e superfetazioni architettoniche, di modifiche e alterazioni anche molto "violente", per cui a quel punto siamo partiti con la ripulitura del teatro, anzi in realtà siccome pioveva da tutte le parti il primo appalto è stato dedicato al rifacimento del tetto, un lavoro di straordinaria manutenzione, e una volta sistemato il tetto abbiamo iniziato pian piano a scendere, ripulendo la struttura dalle aggiunte e facendo via via venire fuori, emergere, parlare il teatro, secondo un criterio assolutamente filologico, ed è stato un *work in progress*, non avevamo cioè un progetto stabile, sapevamo che dovevamo restaurarlo, recuperarlo, che doveva funzionare in un certo modo, però i particolari esecutivi, i dettagli, le raffinatezze, sono nati *in fieri*, per cui man mano che conoscevamo il teatro venivano fuori i particolari di come affrontare il lavoro; ad esempio nella Goldonetta, ci siamo accorti che era stato invertito l'ordine palco-platea, perché per comodità i vecchi gestori avevano trovato un posto baricentrico tra i due ambienti e con un unico proiettore riuscivano a proiettare i film in due sale, e questa è stata una sorpresa, anche perché non avevamo a disposizione grandi elaborati grafici e progetti, il Cappellini non li aveva mai fatti, aveva lavorato molto a braccio, aveva trent'anni quando aveva iniziato a dedicarsi al teatro. A partire dal ripristino della Goldonetta abbiamo capito che dovevamo lasciarci guidare completamente dall'edificio stesso, anche nelle decorazioni pittoriche, che nel ridotto abbiamo ricreato, pur alleggerendole moltissimo, in base ad un raro disegno, una sezione longitudinale del Cappellini, da cui si evinceva che tipo di decorazione avrebbe voluto fare sulle pareti ma non si sa per quale motivo non venne poi realizzata, mentre abbiamo recuperato ad es. tutti i colori delle colonne, delle pareti, con puliture progressive fino alla prima stesura sull'intonaco a calce originale. Nel foyer sono invece state recuperate le decorazioni originali, a losanghe e motivi geometrici, ed anche in sala c'erano già, quelle che si vedono oggi sulle fasce dei palchi erano le decorazioni originali, le abbiamo semplicemente ripulite ma erano in ottime condizioni, non abbiamo neppure dovuto reintegrarle. Nei palchetti poi ci sono solo campiture cromatiche, e anche lì è stata fatta un'indagine particolare

raschiando campioni di colore, fino a ritrovare quelli originali, e così per il loggione e l'arco scenico: in ogni caso non abbiamo inventato nulla, abbiamo reinterpreto la struttura che c'era. I problemi più spinosi sono stati due: uno di grandissima importanza, perché la parte strutturale dell'arco scenico, che divide il palco dalla platea, aveva ceduto nelle sue fondamenta sul lato Sud, probabilmente già in fase di esecuzione, per cui c'era un reale pericolo perché alla fine tutto l'arco si sosteneva su un mattone da 12 cm ed il resto era completamente lesionato; per cui li siamo dovuti intervenire immediatamente con un progetto *ad hoc*, e quello ci ha portato parecchie complicazioni. L'altra grossa preoccupazione, al di là dei problemi economici, è stata quella di reinventare completamente la copertura zenitale a giorno della grande sala, rispetto ad un progetto parziale di vecchia data del Cappellini, naturalmente con la tecnologia del 2000, soprattutto per quanto riguardava il risultato di questa copertura, per il rischio di effetto serra e l'intensità della luce all'interno della sala, oltre al problema della movimentazione delle tende che l'avrebbero dovuta coprire, processo dinamico mai tentato credo in nessun altro luogo d'Europa. Fortunatamente la Saint Gobain ci ha dato una mano, fornendoci dei vetri particolarissimi, resistenti e isolanti e che abbassano del 50% la luminosità e del 40% il rumore."

E in effetti, quando nella sala le luci si abbassano e la volta stellata del cielo lascia silenziosamente il posto al buio ed al silenzio prima delle note o delle parole, l'effetto è di una tale, unica suggestione, da ripagare appieno l'architetto dei suoi sforzi e dell'essersi fatto venire per progettarla "i capelli bianchi", come mi ha confessato a registratore spento...



---

## Precari e beni culturali: due punti di vista

*The article reports the letter sent by Alessandro Sabatini, delegate of CISL Florence at the Ministry of Culture, to the editorial staff regarding the introduction of assistenti tecnici museali in the Ministry. A reply from Claudio Gamba, editor of the association "Più precari dei precari", will follow.*

Spettabile Redazione,

mi permetto di scrivervi in qualità di rappresentante sindacale del personale precario in servizio presso il Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Sono venuto recentemente a conoscenza di una iniziativa promossa presso alcune sedi universitarie italiane da specializzati e specializzandi in Storia dell'Arte e Archeologia, raccolti sotto il nome di "più precari dei precari". Si tratta di una raccolta di firme a sostegno di un appello per impedire l'immissione in ruolo di una delle due categorie di precari del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, gli Assistenti Tecnici Museali.

Per non incorrere in spiacevoli equivoci e soprattutto per evitare di disperdere preziose energie in un dibattito che, mi pare, rischia di tramutarsi in una meschina "guerra tra poveri", mi permetto di fornire alcune informazioni sulla realtà del precariato nei più importanti siti culturali statali.

I lavoratori precari del Ministero per i Beni e le Attività sono circa 2300, di cui 1500 addetti ai servizi di vigilanza (B1, ex 4° livello) e poco meno di 800 Assistenti Tecnici Museali part-time (B3, ex VI° livello). Entrambe le categorie, nella complementarietà delle rispettive qualifiche, da oltre quattro anni garantiscono una maggiore e migliore apertura di musei, monumenti, aree archeologiche, ville e parchi, archivi e biblioteche.

A partire dal 1999, infatti, il lavoro di questo personale ha consentito di prolungare l'orario di apertura dei principali siti culturali italiani secondo i migliori standard museali europei, ovvero con aperture anche di pomeriggio, la domenica e tutti i festivi.

Inoltre, l'impiego di personale assistente museale, una vera e propria novità nell'organico del Ministero, ha reso possibile migliorare il rapporto con l'utenza, curando l'accoglienza agli ingressi, l'informazione al pubblico in sala e, in alcuni casi, consentendo lo svolgimento di iniziative didattiche.

---

L'apprezzamento per il lavoro svolto da questo personale, indispensabile per il buon funzionamento del sistema museale statale, si è tradotto nell'unanime consenso politico al ripetuto rinnovo del loro rapporto di lavoro e all'estensione a 18 ore settimanali dell'orario di lavoro degli Assistenti Museali.

Com'è noto, tuttavia, a causa del protrarsi del blocco delle assunzioni nel pubblico impiego, non è stato ancora possibile procedere con le immissioni in ruolo, richieste concordemente da tutte le Organizzazioni Sindacali di settore. Pur appartenendo ormai all'organico ministeriale, dopo oltre quattro anni di servizio continuativo, questo personale risulta infatti ancora "a tempo determinato", nonostante i numerosi Ordini del Giorno approvati unanimemente dal Parlamento e gli impegni assunti in più occasioni dal Ministro Urbani e da esponenti del Governo. Non ultima, si è registrata la solidarietà espressa dal Presidente Ciampi nella sua visita a Firenze della Primavera scorsa e il suo intervento di sensibilizzazione presso la Presidenza del Consiglio.

La notizia più recente è l'ulteriore rinnovo annuale del rapporto di lavoro così come stabilito dalla Finanziaria 2004.

Vorrei aggiungere, inoltre, qualche elemento sul metodo di "reclutamento" di questo personale precario. Forse per la prima volta nella storia trentennale del Ministero si è voluto dare un netto segnale di serietà e qualità. Se, infatti, il personale cosiddetto Giubilare, qualifica B1, secondo le norme vigenti è stato assunto dalle apposite liste degli Uffici di Collocamento, per quanto riguarda gli Assistenti Tecnici Museali nel 1999 è stato bandito un grande concorso per diplomati con prove selettive su base circoscrizionale (dunque con obbligo di concorrere per un'unica sede di destinazione). Come noto, il concorso per 1000 posti di Assistente Tecnico Museale, dopo una preselezione basata sul voto del diploma di Maturità, ha previsto una procedura concorsuale comprendente una prova scritta su più materie (storia dell'arte, archeologia, legislazione dei beni culturali, ordinamento del Ministero) e una prova orale per accertare la conoscenza della lingua inglese. Di fatto, su 125.000 candidati su scala nazionale, sono stati ammessi alle prove in 5.000 e al numero attuale (meno di 800) si è giunti dopo tre chiamate. Questi numeri e le modalità esposte testimoniano la serietà e la evidente selettività delle procedure scelte, che hanno consentito di rinnovare e migliorare numerose sedi museali italiane con l'entusiasmo e la preparazione di centinaia di diplomati, laureandi e laureati, capaci di parlare le lingue e in grado di interagire con il pubblico.

La richiesta di immissione in ruolo appare una conseguenza diretta di quanto sopra esposto. Il personale precario del Ministero è indispensabile a garantire le aperture prolungate dei musei e a mantenere un più elevato standard qualitativo di fruizione dei beni stessi, grazie al valore aggiunto espresso dagli Assistenti Museali.

---

Proprio gli Assistenti Tecnici Museali, è bene sottolinearlo, non sono il frutto casuale di qualche personaggio politico in vena di “demagogia occupazionale”, né, tantomeno, sono un’operazione di lifting museale in vista del grande Giubileo del 2000.

L’introduzione di questo profilo ha corrisposto ad una precisa volontà strategica nella politica di trasformazione del Ministero, promossa dalle Organizzazioni Sindacali, iniziata dal precedente Governo, in attuazione in questa legislatura.

Il profilo dell’Assistente Tecnico Museale ha inteso colmare una lacuna professionale all’interno dell’organizzazione del lavoro dei musei statali, in cui, tradizionalmente, le due uniche figure presenti erano l’addetto ai servizi di vigilanza (il cosiddetto custode) e il personale scientifico (funzionari e direttore). La necessità di un profilo intermedio, che venisse incontro alle nuove esigenze dell’utenza e che, in qualche modo, facesse da raccordo tra addetti alla vigilanza e funzionari, ha portato alla introduzione di questa nuova figura professionale con il concorso del 1999. La validità di questa scelta strategica è stata presto confermata da innovativi documenti ministeriali, quali *Il museo si interroga. Indagine sulla comunicazione nei musei statali italiani* (febbraio 2000) e, soprattutto, dal fondamentale *Atto di indirizzo sui criteri tecnico-scientifici e sugli standard di funzionamento e sviluppo dei musei* (d.L. n. 112/1998). La definitiva “consacrazione” della nuova figura si è avuta con la sua introduzione nei nuovi profili professionali del Ministero, in cui, all’interno dell’Area della Vigilanza, viene inserito stabilmente il profilo B3 di “Assistente alla vigilanza, sicurezza, accoglienza, comunicazione e servizi al pubblico”. La scelta del nuovo profilo appare ancora più strategica, nell’ottica di un miglioramento generale del sistema museale, quando si consideri che, attraverso le procedure di riqualificazione del personale di ruolo, che sono attualmente in corso, una parte del personale, previa prove selettive interne al Ministero, potrà accedere al profilo di Assistente.

Con quanto esposto, spero vivamente di avere fornito elementi chiari ed utili per una più serena ed informata discussione sui precari del Ministero per i Beni e le Attività Culturali.

Sinceramente, ritengo che la raccolta di firme e l’appello contro l’immissione in ruolo degli Assistenti Museali, più che da un pregiudizio sulla loro reale capacità professionale, evidentemente infondato, nascano probabilmente da un equivoco di fondo.

L’equivoco sta nel ritenere gli Assistenti Museali un personale di tipo scientifico, ovvero alla pari di funzionari e direttori (storici dell’arte, archeologi, architetti, archivisti ecc.).

E’ bene ribadire, ancora una volta, che il profilo di Assistente museale è parte integrante dell’Area della cosiddetta vigilanza, accoglienza e comunicazione. Si tratta,



---

dunque, di un personale chiamato non a sostituirsi agli storici dell'arte, archeologi o architetti, ma a collaborare con essi a migliorare la fruizione dei musei, operando attivamente in iniziative di accoglienza, informazione e didattica. Dunque, non un personale di ricerca ma operatori versatili in grado di rapportarsi direttamente con l'utenza. Da qui la logica conferma, anche nei recenti profili ministeriali, dei già noti requisiti di ingresso: diploma di maturità e conoscenza delle lingue straniere.

Ritengo, tuttavia, che la raccolta di firme e l'appello in questione esprimano comunque una sincera e veritiera istanza di fondo. Il Ministero per i Beni e le Attività Culturali ha un ingente bisogno di personale scientifico preparato, moderno e innovativo, in grado di governare i difficili processi che stanno investendo i beni culturali italiani.

Di fronte a queste necessità, i concorsi per accedere alle Soprintendenze sono troppo pochi e spesso troppo specialistici. Le nostre università stanno formando ricercatori di altissimo livello che, però, rischiano di non poter accedere al sistema della tutela e della gestione dei beni culturali a causa di una cronica e miope politica.

Come responsabile sindacale, anche a nome di molti lavoratori precari che rappresento, con piena convinzione e sincera solidarietà, mi unisco all'appello di tutte le Organizzazioni Sindacali e di molti esponenti del mondo politico e della cultura, perché scelte di campo lungimiranti contribuiscano al pieno sviluppo del settore dei beni culturali e affrontino equamente e risolutamente ogni problema di precariato.

Distinti saluti

Alessandro Santini  
Delegato CISL Firenze MBAC

*Risposta alla lettera del sindacalista CISL a "Predella"*

Roma, 10 marzo 2004

Gentile Alessandro Santini,

La ringraziamo per la sua approfondita e pacata lettera, che evita il "muro contro muro" e l'atteggiamento offensivo che alcuni hanno avuto nei nostri confronti. Ci fa particolarmente piacere rispondere perché ci permette di chiarire meglio la nostra posizione ed evitare che la si scambi per una contrapposizione tra gli ATM e il nostro

---

gruppo di storici dell'arte e archeologi. Esiste infatti una contrapposizione, ma non tra le persone, che vivono tutte in uno stato di maggiore o minore precariato, bensì tra le centenarie discipline archeologiche e storico-artistiche, che vorrebbero ancora continuare a sopravvivere, e alcune nuove figure professionali nate con giuste finalità di modernizzazione ma anche con una costitutiva ambiguità rispetto alle loro mansioni. Il nostro appello non è contro le aspirazioni dei singoli Assistenti Tecnici ma contro il bando di concorso e la strategia di dequalificazione del personale e non riconoscimento dei titoli e delle professionalità. E se tale ambiguità poteva essere tollerata per uno o due anni, con l'emergenza del Giubileo alle porte e il rischio di tornare ai vecchi e ridottissimi orari dei musei, ci sembra che la definitiva immissione nel Ministero porti conseguenze gravissime. Per questo abbiamo steso il nostro appello a così lunga distanza dal concorso. Tuttavia la nostra non è stata una polemica tardiva: gli storici dell'arte avevano protestato subito, attraverso la loro associazione di categoria l'A.Na.St.Ar. (Associazione Nazionale degli storici dell'arte), con una lettera datata 10 novembre 1999 e mandata al quotidiano "La Repubblica" in risposta a un articolo sui risultati del concorso (la lettera è consultabile nel sito dell'Associazione). Nel documento si dichiarava:

"Se il Ministero voleva assumere dei giovani studenti come assistenti di sala, mettendo davvero l'Italia al passo con l'Europa attraverso la promozione di una apprezzabile forma di *student job* - ha fallito (come risulta anche dalle graduatorie che vedono ovviamente i più vecchi ai primi posti); se invece voleva assumere del personale specializzato in grado di occuparsi della didattica, della promozione e della valorizzazione dei beni culturali ha bandito il concorso sbagliato. Il problema dunque non sono i laureati storici dell'arte, ma un concorso confuso nella formulazione e schizofrenico negli obiettivi".

Il problema centrale risulta essere la contraddizione tra i criteri selettivi e l'ampiezza delle mansioni, con il risultato che gli stessi ATM si lamentano continuamente perché in alcune sedi sono imprigionati nella semplice custodia delle sale o la minima accoglienza e in altre sedi svolgono mansioni decisamente superiori: fanno visite guidate e conferenze, organizzano attività didattiche, collaborano alla schedatura di opere e all'archiviazione di documenti, progettano i siti internet dei musei e gli apparati divulgativi, scrivono i testi delle audioguide e i cartellini delle opere, partecipano agli allestimenti e ai cataloghi delle mostre. Insomma, dietro l'attenuante che loro "collaborano" a tali attività, di fatto svolgono quelle mansioni che dovrebbero spettare agli storici dell'arte laureati, se non addirittura specializzati, e in effetti molti di loro lo sono (anche se al concorso hanno avuto accesso grazie al voto di diploma e alla giovane età). È paradossale che ci siano degli ATM con Specializzazione e Dottorato di ricerca che fanno i custodi, mentre altrove dei semplici diplomati "spiegano" Raffaello,

---

ma ancora più paradossale è che altri specializzati (non ATM) sopravvivano, quando ci riescono, con saltuarie collaborazioni esterne e altre forme di lavoro che li rendono davvero “più precari dei precari”. Una situazione così confusa era tollerabile nell'emergenza, ma non sostenibile per sempre: non è giusto che con questa così estesa oscillazione di mansioni gli ATM entrino come personale a tempo indeterminato, precludendo la possibilità che il Ministero indichi concorsi specifici per storici dell'arte (visto che, di fatto, molti ATM già svolgono quelle mansioni, e a buon prezzo). È vero che sono necessarie delle figure intermedie che garantiscano un'elevata qualità del rapporto tra museo e pubblico, ma una cosa è l'accoglienza e la vigilanza, un'altra la didattica e la collaborazione alla ricerca.

C'è da aggiungere un'altra questione: il sistema delle riqualificazioni interne al Ministero ha corrotto un principio giusto, cioè quello di incentivare e gratificare i lavoratori più attivi e capaci, arrivando a un progressivo passaggio di livello e infine di area, per cui una buona parte del personale entrato in area A andrà a riempire il B1, e il personale B3 finirà in C1, e tutto questo avviene senza riservare una considerevole quota dei posti agli esterni, come invece ha sancito una sentenza della Corte Costituzionale. Gli ATM (che sono B3 e sono entrati come diplomati), grazie al lavoro svolto e ai titoli nel frattempo acquisiti, una volta dentro potranno piano piano andare a coprire “effettivamente” i ruoli degli storici dell'arte e degli archeologi. È su questo che gli storici dell'arte protestano: il rischio che si ripeta la tristissima vicenda della Legge 285 e che si attuino concorsi riservati. Insomma noi vediamo due sole alternative legittime: o si limitano le mansioni (riducendole in modo rigido alla sola accoglienza, per la quale va bene il diploma, la conoscenza dell'inglese e qualche nozione sul museo dove si opera) o si indice un concorso che innalzando le mansioni (cioè sviluppando quelle previste dal bando: visite guidate e attività didattica, collaborazione ai progetti di studio, ricerca e valorizzazione), apra però le porte a tutti e tenga conto dei titoli, delle pubblicazioni, delle collaborazioni senza creare un canale privilegiato per gli ATM. Noi siamo disposti a sostenere la causa di nuovi concorsi e l'immissione di personale qualificato, contro il processo di esternalizzazione dei servizi voluto con tanta insistenza da Tremonti e dalle monopolistiche società private che operano in questo settore. È vero che bisogna evitare le guerre tra poveri, ma non lo si può fare giocando al ribasso.

Cordiali saluti,

Claudio Gamba

Redazione del sito “Più precari dei precari”

(<http://utenti.lycos.it/piuprecarideiprecari/index.htm>)

*In the last few years we witnessed the rediscovery of the history of medieval Europe. This article discusses the issue of research dissemination in this particular field and proposes some actions to be taken to tackle the awakening of interest from the public.*

In questo contraddittorio inizio di secolo, malgrado i megafoni della comunicazione di massa puntino con affabulante insistenza altrove, spinti anche dall'incalzare di eventi drammatici, l'interesse dei cittadini in Italia e nel resto d'Europa verso l'arte e la cultura del passato – e, nella fattispecie, del millennio medievale – sembra registrare un costante aumento, almeno a giudicare dal numero di libri, siti, iniziative dedicati in qualche modo alla riscoperta dell'Europa medievale. Una curiosità culturale che solo in parte è possibile ritenere alimentata dai risultati della ricerca scientifica nel settore e che più generalmente coinvolge tutti i risvolti dei modi di vita e della cultura del mondo medievale, di cui vengono colti soprattutto gli aspetti – veri o presunti – in cui l'uomo contemporaneo può più agevolmente rispecchiarsi: incertezza politica, fermenti sociali, spirito di viaggio, sforzo ricostruttivo, anelito di crescita spirituale. Lungi dall'aspirare a condurre una disamina di questi complessi argomenti, questa nota intende solo porre l'accento sui rapporti tra le tendenze dell'interpretazione scientifica del mondo artistico medievale e le nuove caratteristiche della percezione che di quella stessa realtà paiono emergere nella società odierna, che dei risultati della ricerca è peraltro destinataria.

In un tessuto culturale sempre più intricato e variegato, a dispetto di forti voci uniformanti, e in presenza di nuove tecniche e strumenti di comunicazione, in primis internet, che hanno permesso una inedita forma di frammentazione e riconduzione alla sfera personale delle fonti di informazione, anche il rapporto con la produzione artistica del passato e con i testi monumentali oggi visibili ha acquisito una dimensione più diretta, non mediata dalla critica e dalla storiografia se non per la formazione ricevuta dai singoli osservatori e le informazioni che essi possono avere ricavato da pubblicazioni specifiche, libri, cataloghi di mostre, cd-rom. Prevale, anche come metodo di approccio culturale, l'osservazione e la fruizione diretta, spesso poco o per nulla supportata da letture opportune. Per rendersi conto di questo basta solo rilevare in un museo o davanti a una

cattedrale la percentuale di visitatori muniti di guide o di libri specialistici rispetto ai visitatori che si affidano unicamente alla propria osservazione e al proprio bagaglio culturale. E molto spesso, soprattutto nel turismo di massa, tale bagaglio è costituito soprattutto da un catalogo di immagini, come una raccolta di cartoline di cui si cerca di riconoscere i soggetti dal vivo con un gioco di memoria visiva, e spesso si lascia esaurire in questa agnizione il proprio rapporto con l'opera d'arte.

A fronte di tutto ciò si assiste, ad un livello ben diverso, alla organizzazione di mostre o alla comparsa di testi che sollecitano un approccio molto più profondo e scaltrito con l'opera d'arte, ma che a volte, malgrado un apparente successo di numeri, non riescono a influenzare le dinamiche del rapporto tra osservatore ed opera, e a suggerire un metodo di lettura del testo monumentale. C'è da chiedersi quanti dei visitatori di una mostra leggano per esteso i tabelloni introduttivi alle singole sale o sezioni, o comprino e leggano approfonditamente il catalogo, e quanti invece non si limitino a cogliere l'opportunità dell'esposizione di quadri mai visti unicamente per colmare una pur legittima curiosità e sete di nuovi spunti visivi, arrivando a giudizi soggettivi in cui preparazione culturale e gusto sono messi alla prova, ma mancando la possibilità di un contatto più formativo con le novità scientifiche del settore.

Davanti a questo progressivo cambiamento di pubblico davanti ai quadri di una esposizione negli ultimi decenni c'è da chiedersi se la formulazione delle mostre e dei libri scientifici destinati al grande pubblico sia corretta e soprattutto efficace. E questo in special modo nella metodologia e negli obiettivi che i curatori e gli autori si prepongono.

Una buona percentuale delle mostre di opere d'arte del Medioevo organizzate negli ultimi anni sono state caratterizzate dall'intento di celebrare un singolo grande artista e hanno proposto opere a lui avvicinabili su basi soprattutto stilistiche e a fini sostanzialmente attribuzionistici, spostando – in assenza dei pochi nuovi e fortunati ritrovamenti – alcune opere dall'uno all'altro dei nomi presenti all'interno di un ventaglio per il solito proposto dalla critica degli ultimi decenni. Un'operazione legittima e certo in linea con le metodologie più auliche della materia, ma forse ormai non del tutto in sintonia con gli interessi dei visitatori.

Indubbiamente, organizzare un'esposizione di opere d'arte – in particolare medievali – oggi è impresa sempre più difficile. Occorre considerare in via preliminare che la stessa fenomenologia della materia offre un numero non inesauribile di opere d'arte mobili rispetto a quelle inserite stabilmente nel contesto per cui furono prodotte, come sculture architettoniche o affreschi, che costituiscono una buona percentuale degli elementi di interesse dell'arte del Medioevo. Inoltre, la particolare metodologia di produzione dell'arte medievale

contempla in molti casi una lavorazione collettiva o in ogni caso a più fasi e più mani della stessa opera, cosa che mal si accorda con i canoni di fruibilità del capolavoro personale e puro quale spesso si intende porre all'osservazione di un vasto pubblico. Infine – ma si tratta di problema non di poco conto – l'enorme aumento delle spese di trasporto e di assicurazione delle opere d'arte in questo periodo tristemente segnato anche da vigliacchi attacchi al patrimonio artistico, i conseguenti dinieghi da parte di numerose istituzioni internazionali al prestito, e la carenza di finanziamenti data anche dalle diminuite disponibilità di banche e altri possibili finanziatori rendono quasi proibitiva l'organizzazione di una mostra che non preveda – come nel caso della Storia dell'arte moderna e contemporanea – un sicuro rientro economico e di immagine grazie al richiamo esercitato dai grandi e celebri nomi di artisti spendibili.

E' un peccato che non si colga tuttavia a questo punto l'opportunità suggerita dal 'basso' per ovviare a questo gap tra gli interessi scientifici e quelli divulgativi della materia. Ci sono infatti numerosi campi e occasioni in cui le ragioni dell'interpretazione e quelle della comunicazione dell'arte medievale possono coincidere. Il fiorire di siti, pubblicazioni, la gemmazione di esposizioni minori e finanche manifestazioni e giochi di ruolo sul fenomeno artistico medievale, spessissimo carenti di una corretta base storica, tecnica e finanche culturale, suggerisce la possibilità per la critica di intervenire su argomenti diversi da quelli legati all'analisi stilistica di opere o alla delineazione di singole personalità artistiche. Non solo l'esplorazione di ambienti artistici locali – argomento certamente non nuovo alla critica e frequentato con rinnovate capacità analitiche negli ultimi decenni – appare di maggiore interesse per il pubblico, ma anche l'introduzione ad argomenti tecnici oppure iconografici, la ricostruzioni di contesti culturali di ambiti specifici della società medievale o il confronto comparatistico tra opere d'arte collegate dai numerosi itinerari artistici medievali attraverso l'Europa sono temi su cui ben raramente sono sinora state tentate grandi esposizioni, perlomeno in Italia, ma che il buon successo di libri, i numerosi convegni sull'argomento e alcune esposizioni, talune anche di carattere storico e documentario, rendono ben possibili.

E' auspicabile che gli operatori dell'esegesi scientifica dell'arte medievale sappiano sfruttare le potenzialità offerte dalle nuove tecnologie anche per un maggiore successo della comunicazione dei risultati delle proprie ricerche, non solo nell'affiancare sezioni multimediali alle proprie esposizioni e pubblicazioni, ma anche, in prospettiva, nel far sì che sempre più le banche dati in rete, i forum o i gruppi tematici e i nuovi esempi di social network, i siti delle università e delle istituzioni scientifiche, compresi soprintendenze, musei e organismi culturali

degli enti locali costituiscano anche fonti di informazioni e documentazione utili e accessibili, anche a livello internazionale, ponendosi anche come centri di discussione e confronto sui temi che ci interessano.

In questo senso, la palestra costituita, soprattutto per i colleghi delle più giovani generazioni, da una rivista scientifica in rete penso possa esemplificare al meglio una delle possibili vie per colmare questo vuoto comunicativo cui si alludeva tra ricerca ed esigenza di informazione, e compiere un passo utile anche al fine di rinnovare i canali della divulgazione delle scienze dei beni culturali per motivare un sempre maggiore interesse alle tematiche della materia e correggere i già evidenti problemi creati da questa carenza di contatto come l'improvvisazione e il bassissimo livello scientifico di larga parte dell'informazione nei nuovi media, ma anche nel giornalismo tradizionale, relativa ai temi dell'interpretazione delle opere d'arte, in particolare di un periodo come quello medievale, riscattato ormai da un buon secolo dalle fitte e scure nebbie in cui lo aveva cacciato la storiografia del passato ma ancora evidentemente incrostato di luoghi comuni e false certezze da rimuovere.

Aggiustando il tiro sugli obiettivi e le strategie comunicative della propria ricerca alla luce dei problemi che si è cercato di esporre è possibile che gli storici dell'arte medievale potranno nei prossimi anni recuperare una funzione più centrale nei processi culturali in atto e quindi contribuire maggiormente e con rinnovata incisività a nutrire e qualificare il rapporto di interesse che le nostre generazioni hanno sviluppato verso un'età in cui riconoscono originarsi molte delle proprie radici.

*The article explores the exhibition devoted to the American artist Robert Rauschenberg, held at Palazzo dei Diamanti in Ferrara. The exhibition gave an overview of this artist's works from the beginning of the 1950s until 2001.*

Un'ampia antologica dedicata al pittore americano Robert Rauschenberg si è aperta il 26 febbraio a Ferrara, nelle sale del Palazzo dei Diamanti. L'esposizione, che durerà fino al 6 giugno, a cura di Susan Davidson e David White, raccoglie un centinaio di opere che illustrano l'intera carriera dell'artista.

Il percorso dell'esposizione inizia con un dipinto della serie *White painting* del 1951. Quest'opera, con altri due quadri presenti in mostra (*Untitled [horizontal black painting]* del 1953 e il più piccolo *Red Import* del 1954), come osserva anche la curatrice nel suo saggio in catalogo, rappresenta il momento di massimo contatto della ricerca di Rauschenberg con la pittura astratta americana: da un lato, quella di impronta costruttivista, nota al pittore attraverso gli insegnamenti di Josef Albers, già collaboratore del Bauhaus, allora direttore del Black Mountain College di Asheville, che Rauschenberg frequentò tra il 1948 e il 1952; dall'altro, quella dell'espressionismo astratto, che si stava allora affermando in America e che l'artista conobbe direttamente attraverso l'opera di Franz Kline, anche lui insegnante ad Asheville in quegli stessi anni.

*Red Import*, composta di stratificazioni di carta, stoffa e pittura, presenta inoltre una costruzione dell'immagine in imperfette zone geometriche di matrice concretista. Una struttura molto simile a quella delle opere di Alberto Burri, che Rauschenberg incontrò durante il primo soggiorno in Italia nel 1952, quando l'artista umbro stava lavorando ai primi *Sacchi*.

A questo viaggio italiano si collegano anche le fotografie e la serie delle *Scatole personali*, che Rauschenberg realizzò a Roma e che espose nel 1953 alla Galleria dell'Obelisco, nella stessa città. Si tratta di opere di impianto più concettuale: una serie di contenitori di *objets trouvés*, di diverse dimensioni e misure, in cui l'intervento dell'artista è limitato alla selezione degli oggetti e alla loro ricomposizione. Per un breve momento Rauschenberg sembra abbandonare la pittura, che riprenderà di lì a poco rinnovandola completamente.

Al suo ritorno negli Stati Uniti, infatti, tra il 1953 e il 1954, ha inizio la sua stagione più alta, con la nascita dei *Combines*. In questa serie di opere, che lo renderanno uno dei più significativi esponenti del movimento neo-dada, l'artista



fonde pittura e scultura, oggetti reali e immagini, superando i limiti del quadro e invadendo lo spazio della vita reale.

A Ferrara sono presenti sei opere di questa serie, composta da centocinquanta dipinti: da *Memorandum of Bids* del 1956, in cui la pittura resta protagonista accanto al *collage* di stampo tradizionale, fino al noto *Dylaby* del 1962, dove, oltre agli inserti di materiali eterogenei, compaiono alcuni elementi grafici di derivazione commerciale. Questi innesti, presenti nelle sue opere già dal 1958, hanno indotto parte della critica contemporanea ad accostare l'opera di Rauschenberg alla Pop Art. Questa lettura sembra ancora più aderente alle opere successive al 1962, anno in cui l'artista, dopo un incontro con Andy Warhol, inizia ad utilizzare la stampa serigrafica, che veicola con sempre maggiore evidenza immagini della realtà americana. Tuttavia, permane sempre nelle sue opere un gusto squisitamente pittorico, una carica espressiva e un diletto per le imperfezioni volutamente esibite, che lo allontanano nettamente dalla freddezza e dall'ironia delle opere della Pop Art.

Nel 1964 Rauschenberg ottenne il Premio Internazionale della Pittura alla XXXII Biennale di Venezia. Subito dopo questo riconoscimento, che storicizzò parte del suo lavoro, l'artista americano smise di dipingere e si dedicò per il resto del decennio alla realizzazione di *performances* e a diverse collaborazioni teatrali. Questo salto è registrato nel percorso della mostra, che dopo le serigrafie del 1963, presenta quattro opere della serie dei *Cardboard* del 1971, assemblaggi di scatole di cartone appesi alle pareti. Ricerche che riecheggiano il clima dell'arte povera sono anche le serie successive *Venetian* del 1973, *Jammer* del 1975, *Kabal American Zephyr* del 1981-82, *Neapolitan* e *Glut* del 1987. Mentre ancora con la serigrafia e il disegno a *transfer* (tecnica da lui utilizzata già alla fine degli anni '50, che consiste nel trasferire su un supporto immagini stampate strofinandole sul retro con uno strumento appuntito), sono realizzate le opere della serie *Hoarfrost* del 1974, *Spread* del 1978, *Anagram (A Pun)* del 1997 e *Short stories* del 2001.

Se la mostra ha un difetto, come accade spesso per le esposizioni realizzate in collaborazione con gli archivi degli artisti (soprattutto se l'artista è ancora vivente, come in questo caso), è quello di un squilibrio tra la parte storica, dedicata agli anni in cui Rauschenberg è stato un indiscusso protagonista del panorama artistico internazionale, e la parte molto più ampia dedicata alla sua produzione recente. Tuttavia, questa discutibile impostazione permette talvolta di fare interessanti scoperte, come accade per un gruppo di opere realizzate da Rauschenberg tra la fine degli anni '80 e la prima metà dei '90. In *Urban Bourbons* del 1988-95, *Borealis* del 1989-92 e *Night Shades* del 1991, l'artista, attraverso l'ossidazione, lo smalto e la serigrafia, indaga le qualità diverse del metallo e il suo potenziale materico, realizzando immagini di forte suggestione.

*The brief period of the Napoleonic administration in Pisa left indelible traces on the Tuscan town. The exhibition "Università di Napoleone", presented in this article, focused on this topic and especially on the innovations that occurred in the university field.*

La mostra sull' "Università di Napoleone", allestita nel bel palazzo Lanfranchi, ha testimoniato con grande efficacia le significative innovazioni in campo universitario e più ampiamente le trasformazioni culturali in senso più ampio che si registrarono a Pisa nel breve periodo dell'amministrazione francese (1808-1814); innovazioni e mutamenti che, in alcuni casi, sopravvissero alla dissoluzione del potere imperiale, magari in forma carsica e in qualche circostanza grazie alla memoria e alla biografia di affascinanti personaggi locali.

La riforma istituzionale dell'ateneo pisano, risalente al 1810, e l'avvio nello stesso anno delle pratiche per la creazione della Scuola Normale Superiore furono accompagnati da una profonda trasformazione dei contenuti dei corsi dalle vaste e variegate implicazioni di lungo termine. Il progetto napoleonico di istruzione, concepito in termini di immediata applicabilità di un sapere universitario "utile" alla dimensione economica e sociale della realtà imperiale, trovava una rapida declinazione a Pisa. Nella città toscana, le finalità bonapartiane si estrinsecavano soprattutto nel riconoscimento di una autonoma dimensione universitaria delle Scienze, nella rapida circolazione di volumi degli scienziati francesi e nell'introduzione di decisivi cambiamenti negli insegnamenti giuridici imposti dall'adozione dei codici napoleonici. La biblioteca universitaria, oggetto di particolari cure regolamentari allo scopo di farne finalmente un luogo pubblico di cultura, fu di conseguenza investita da un processo di profondo rinnovamento; nel patrimonio librario, infatti, si moltiplicavano i titoli provenienti d'Oltralpe e le preziose riviste scientifiche, come la "Bibliothèque britannique" e le "Annales" del Museo di Storia naturale, e ovviamente i codici napoleonici. Così le raffinate raffigurazioni contenute in quest'ultima rivista, i disegni esplicativi delle "Annales de Chimie" e quelli di Lavoisier, Chaptal, Rozier e Davy non potevano non trovare posto nella mostra in uno spazio contiguo a quello del Codice di Commercio e del Code de Napoleon Le Grand, entrambi stampati per i tipi Molini, Landi e C. In quegli anni, questa stamperia pisana, guidata da Giovanni Rosini, aveva sperato,

ma con scarso successo, di superare le difficoltà finanziarie che l'affliggevano, scegliendo di inserire in catalogo altri titoli di volumi francesi che andavano ad affiancarsi alla opere alfieriane e alle incisioni del Camposanto monumentale di Pisa, realizzate da Carlo Lasinio. Furono proprio il docente di Letteratura italiana all'Università locale, Giovanni Rosini, e l'incisore Carlo Lasinio a ravvivare l'opaco quadro delle arti figurative di Pisa dove, a differenza di quanto accadeva per esempio a Lucca, Firenze e Siena, non si segnalavano in quegli anni architetti e pittori di buon livello. Solo la scultura marmorea, secondo Da Morrona, conosceva sorti migliori grazie ai contributi del pisano Tommaso Masi e a Michele Van Lint, di cui sono stati esposti a palazzo Lanfranchi il pregevole Busto di Maddalena Andreini (del 1811, ma assai precoce nelle sue evidenze realiste) e un Apollo, modello in terracotta per la Fabbrica Inghirami, che testimonia dunque la formazione dell'artista nel campo dell'alabastro. Così appunto in un panorama figurativo non particolarmente brillante, Giovanni Rosini si distingueva, tra l'altro, per la sua attivissima partecipazione, connotata inequivocabilmente dalla profonda stima per Antonio Canova, al dibattito artistico di quegli anni; al contempo Carlo Lasinio, cogliendo l'opportunità presentatasi dalla trasformazione del Camposanto in un museo di importanza internazionale, si impegnava per l'attivazione di una scuola di disegno. Carlo Lasinio, le cui doti sono attestate in mostra da due notevoli incisioni, decideva di mettere a disposizione la propria esperienza e le collezioni artistiche di sua proprietà al fine di plasmare giovani allievi che di lì a breve avrebbero assistito alla formazione della seppur sfortunata Accademia di Belle Arti.

Se in generale il settore delle arti non registrava con l'arrivo dei francesi mutamenti sensibili, l'iconografia ad "uso domestico" si arricchiva di ritratti napoleonici, che potevano trovare collocazione nelle case e nei salotti di pisani felicemente legati all'imperatore e, in alcuni casi, definitivamente conquistati al nuovo sapere d'oltralpe. Il breve periodo dell'amministrazione napoleonica lasciò tracce indelebili anche in virtù di quei suggestivi personaggi, quali per esempio i Mastiani Brunacci e i Vaccà, che furono a lungo protagonisti della vita sociale e culturale pisana, sia per la fama acquisita nelle gloriose campagne militari, sia per le grandi doti scientifiche sia, soprattutto, per la brillante mondanità.

*This article describes the exhibition Duccio: alle origini della pittura senese which took place in Siena from 4th October 2003 to 14th March 2004. The exhibition examined early Siennese art and its development from pre-Duccio times to Simone Martini and the Lorenzetti brothers.*

Exhibition Schedule: Siena, Ospedale di Santa Maria della Scala, Museo dell'Opera del Duomo, and Cathedral "Crypt," October 4, 2003-March 14, 2004.

Catalogue: Alessandro Bagnoli et al., *Duccio: Alle origini della pittura senese*. Milan, Silvana Editoriale, 2003. 539 pp., 300 ill. (chiefly col.). 48.00 euros (paperback). Italian only; updated English edition available December 2003.

Website: <http://www.duccio.siena.it>

On June 9, 1311, Duccio di Buoninsegna's *Maestà* was placed on the high altar of Siena cathedral. A mid-fourteenth-century Siennese chronicle describes its first presentation to the city:

"E in quello dì, chesi portò al Duomo si serrero le buttighe, e ordinò il vescovo una magna, e divotta compagnia di Preti, e Frati con una solenne pricisione accompagnatto da Signori Nove, e tutti e gl'Uffiziali del comuno, e tutti e popolari, e di mano in mano tutti e più degni erano appresso a la detta tavolla co' lumi accesi in mano, e poi erano di dietro le donne, e fanciulli con molta divozione, e accompagniorno la detta tavolla per infino al duomo facendo la intorno al chanppo, come s'usa, sonando le chanpane tutte a gloria per divozione di tanta nobile tavolla, quanto è questa."

With similar pomp and reverence, almost seven hundred years later the entire city of Siena celebrated the first major exhibition devoted to the art of Duccio. The Siennese pride in Duccio is justified; his synthesis of traditional Byzantine forms, northern Gothic elegance, and the burgeoning Tuscan interest in naturalism had a lasting impact on the early Italian Renaissance. An exhibition devoted to this artist is long overdue. *Duccio: Alle origini della pittura senese* examined early Siennese art and follows its development from pre-Duccio to Simone Martini and the Lorenzetti brothers. Organized by Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi, and Michel Laclotte, *Duccio* was dominated by panel paintings, though a few illuminated manuscripts, *biccherne* (account book covers), treasury objects, and sculptures are included. The vast majority of works came from Siennese collections.

Through stylistic analysis and a few new attributions, the exhibition attempted to describe the origins of Duccio himself and to underscore his impact on artists of succeeding generations. The selection of works, beautifully organized and presented, achieved this goal to a large degree. With introductory essays for each chronological section of the exhibition, and one on the history of Siena in Duccio's time by Gabriella Piccinni, the catalogue also contains helpful reviews of previous attributions for each work, a documentary appendix, and a fully updated bibliography.

In the first two galleries at Santa Maria della Scala, a series of works by Duccio's precursors, including Dietisalvi di Speme and Guido da Siena, offered a visual prelude to Duccio himself. The works here illustrated the impact of Byzantine art on the Tuscan duecento, as seen in panels such as the *Virgin and Christ Enthroned*, usually cloistered in the Sienese convent of the Poor Clares (Cat. No. 9), and several of the important manuscripts displayed, such as the group of drawings on parchment attributed to Vigoroso da Siena, now in the Uffizi Gallery in Florence (Cat. Nos. 17-19). The inclusion of manuscripts also alluded to Duccio's assumed, though undocumented, experience as an illuminator.

The exhibition continued with a group of Madonna and Child paintings highlighting Duccio's relationship to Giotto and Cimabue, who were otherwise absent from the show. A powerful pairing of the Madonna from Castelfiorentino (Cat. No. 21), attributed to Cimabue and the young Giotto, and Duccio's Crevole Madonna (Cat. No. 22) provided an exercise in discerning the stylistic affinities and distinctions among the three masters. Following these, the magnificent stained glass window from the apse of Siena cathedral (Cat. No. 26) further illustrated the mutual influence of Duccio and Cimabue. In fact, the window was attributed to Cimabue for many years, but after the most recent cleaning and restoration, the exhibition emphatically reasserted Enzo Carli's attribution to Duccio. This window is a rare example of Gothic stained glass production in Italy, and is thus evidence of the multimedia skills of artists such as Duccio.

The next gallery featured a painted crucifix from the private Sienese collection of the Salini (Cat. No. 25) attributed to the young Duccio for the first time. If this striking and unusual depiction of the "living" Christ on the cross is by Duccio, he made a tremendous artistic leap that the show failed to explain. The strongest visual comparison in favor of this attribution is that of the face of Christ with that in the *Dormition* panel of the window, but the catalogue photographs, which pair the two faces on opposite full pages (pp. 182-83), are more convincing than the works in person. The crucifix deserves much further study; an iconographic analysis would be revealing and might help to address problems of attribution and date.

Several smaller paintings followed the Salini crucifix as a prelude to the works of Duccio's later period. The jewel-like Bern Madonna (Cat. No. 27) is a delight to see but would have been even more effective paired with the Madonna of the Franciscans (Cat. No. 24), displayed instead next to the Crevole Madonna. Such a pairing would have illustrated Duccio's skills as a miniaturist and his interest in patterns and fabric. These elements were highlighted well, however, by the gorgeous triptych lent by the Royal Collection of Her Majesty Queen Elizabeth II (Cat. No. 29), though here one also wishes that the National Gallery, London, and Museum of Fine Arts, Boston, triptychs had been included.

The part of the exhibition devoted to Duccio's *Maestà* (Cat. No. 32) was divided between the Museo dell'Opera del Duomo and Santa Maria della Scala. Though the placement of some panels within the main exhibition helped to continue the narrative of Duccio's artistic development, and showcased recent restoration efforts, the precious opportunity to reunite the fragments of Duccio's magnum opus in a single installation was lost.

The second floor of the Ospedale was devoted to post-Duccio works, first presenting the three generations of Sienese painters following him, from the Maestro di Badia a Isola (Cat. No. 39) to Bartolomeo Bulgarini (Cat. Nos. 63-66). As the main part of the exhibition concluded, paintings by Simone Martini (Cat. Nos. 67-68) and the Lorenzetti (Cat. Nos. 69-73) highlighted both their debt to and their departures from Duccio, and finally, objects of goldsmiths work and sculpture referenced Duccio's relationship to northern Gothic art.

Scholars trained in connoisseurship approaches must have found *Duccio's* emphasis on attribution and style satisfying and thought provoking, if not always convincing. This narrow focus, however, prevented the exhibition from presenting something new beyond attributions. Both the catalogue and show might have considered context and iconography as well, as studies by Florens Deuchler, Diana Norman, and others have done. There remains much to learn about Duccio in terms of the development of narrative in Trecento painting, and how his work relates to religion and popular piety, for example. One hopes that the compelling combination of works and the solid restoration efforts in Siena will spark future Duccio scholarship and take consideration of this artist in different, new directions.

*This review was published in a different form by College Art Association, December 2003. [www.collegeart.org](http://www.collegeart.org).*

**M. Baxandall, *Words for pictures. Seven papers on Renaissance Art and Criticism***

*The article gives an overview of the book by Michael Baxandall *Words for pictures. Seven papers on Renaissance Art and Criticism*. The volume, a collection of seven essays, features three unpublished texts and four published in other journals; it investigates the relationship between verbal and figurative language in the first century of the Renaissance.*

M. Baxandall, *Words for pictures. Seven papers on Renaissance Art and Criticism*, Yale University Press, New Haven & London, 2003, pp. XI-170

In contemporanea con l'uscita in traduzione italiana di *Ombre e lumi* (Torino, Einaudi – ed. orig. 1995) Michael Baxandall pubblica una raccolta di sette saggi, di cui tre inediti e quattro già comparsi in varie sedi tra il 1963 e il 1992, che investigano con esempi e da prospettive diverse le relazioni tra linguaggio verbale e linguaggio figurativo nel primo secolo del Rinascimento. In che senso, o meglio in quali sensi sia da intendere il "for" che fa da ponte, nel titolo, tra le parole ("words") e i dipinti ("pictures") è così chiarito dall'autore: "directed towards, in representation of, on behalf of, as a basis for, (occasionally) in the place of". Dunque, la letteratura artistica nella sua accezione più ampia, dalle fonti ai trattati teorici agli scritti letterari o d'occasione, vagliata al confronto con l'oggetto stesso di cui parla, l'oggetto artistico.

Le tre domande fondamentali attorno alle quali verte il discorso sull'arte (Quali sono i buoni pittori? Cosa distingue la buona pittura? Che rapporto ha con gli altri aspetti della vita?) presuppongono l'assunto della bontà della pittura, di ascendenza antica (Plinio ecc.) e da intendersi in senso sia estetico che etico-sociale. I *Prolegomena* iniziali abbozzano un quadro complessivo del vocabolario utilizzato dalla "critica d'arte" in Italia in riferimento alla pratica pittorica nel periodo 1435-1510. Uno spettro lessicale di alcune decine di parole, connotate non in sé, ma contestualmente, desunto: a) dal *Trattato di pittura* in versi di Francesco Lancillotti (1509) al livello basilare dei 'valori', distinti in componenti della rappresentazione (paesaggi, figure, drappeggi, *arie*), articolazione in parti (disegno, colore, composizione), elementi della formazione (prospettiva, scorci, rilievo, tecniche), qualità o "virtù" (verisimiglianza, bellezza, maniera, grazia, talento innato, abilità acquisita); b) dal *De inventione dialectica* di Rodolfo Agricola

(1479) al livello degli 'argomenti': ventiquattro *tópoi* estendibili dall'analisi retorica a quella pittorica, fino a definire quattro tipi di relazioni (costitutive, attributive, causali, comparative); c) infine, al più alto grado di elaborazione teorica in "sistema", dal *De pictura* di L.B. Alberti (1435). Concetto-chiave nel pensiero albertiano è il "giusto mezzo", l'equilibrio tra opposti, di derivazione aristotelica, la cui validità è filosofica, estetica, etica e financo psicologica (al *cast of mind* dell'Alberti, stoicamente votato al controllo di sé a fronte degli alti e bassi della vita, è dedicato il secondo saggio della raccolta).

Esempio indicativo della penetrazione delle idee albertiane nella contemporanea riflessione sull'arte è un capitolo del *De politia letteraria* di Angelo Decembrio, dialogo ambientato alla corte di Leonello d'Este di Ferrara (cenacolo di raffinati umanisti come Guarino da Verona): a fronte dello stringato ciceronanesimo del fratello Pier Candido (l'ideazione dell'opera precede la sua esecuzione) la posizione di Angelo appare estremamente più articolata, con una corrispondenza puntuale con le formulazioni dell'Alberti (proporzione, correttezza anatomica, differenziazione funzionale), distinguendosi, oltre che per una tipicamente cortese equiparazione di manufatti diversi (dipinti, gemme, monete, arazzi), per una spiccata predilezione per il nudo, in quanto massima prova di naturalità e non soggetto ai mutamenti del gusto e della moda.

Il già citato trattato di Agricola – Rolef Huysman, primo "umanista" nordico secondo Erasmo – da un lato rispecchia anch'esso la conoscenza della precettistica albertiana, dall'altro offre un'interessante riflessione sul ruolo e la concezione del committente, espressa in termini aristotelici: coautore dell'opera, ne è insieme "causa efficiente" e "causa finale" (in quanto committente e in quanto destinatario), a differenza dell'artista, che ne è solo causa efficiente (in un secondo momento, per di più, rispetto al committente). L'artista recupera però uno *status* di parità laddove si consideri come fine della creazione il suo profitto, o la sua fama, o, in termini platonici, la realizzazione della sua Idea. Se il platonismo è assente dalle speculazioni di Agricola, esso è però parte integrante della cultura del tempo, imbevuta di classicità in forme e modi molteplici (un "eclettismo" che Baxandall definisce positivamente: "not shiftiness but neoclassical agility").

Al *Laocoonte* di Jacopo Sadoletto (1506), poemetto celebrativo del celebre gruppo scultoreo all'indomani del ritrovamento, è dedicata una serrata analisi linguistica e semantica. Alla tradizione letteraria dell'*ekphrasis* si somma il determinante modello virgiliano (*Eneide*, II, 199-224), che impronta fin nelle coloriture foniche i versi di Sadoletto. Nel suo omonimo trattato Lessing dichiara il *Laocoonte* di Sadoletto così perfetto da potersi sostituire ad una riproduzione grafica: ma se Lessing era al fondo ironico ("tempo" letterario e "spazio" figurativo



non sono equiparabili), la sequenza descrittiva con cui l'umanista ferrarese costruisce il suo poemetto appare a Baxandall un saggio quanto mai acuto ed elaborato delle possibilità stesse del linguaggio letterario di "tradurre" un'opera d'arte visiva. Al primo, fondamentale impatto d'insieme segue la risposta emotiva, quindi uno schema formale del gruppo, infine il resoconto dettagliato delle singole parti (Laocoonte, i due figli, i serpenti): un percorso cognitivo-interpretativo, parallelo, anche se a rigore non equivalente, ad un percorso di scansione oculare.

L'ultimo saggio è dedicato alla *Resurrezione* di Piero della Francesca a Sansepolcro. Di questo studiattissimo capolavoro, manifesto di orgoglio civico rinato (in chiave velatamente antiflorentina), Baxandall prova a saggiare i significati propriamente pittorici servendosi dei più sottili strumenti della psicologia della percezione visiva. Individua sette "eventi pittorici": il Cristo, tipologicamente composto di due metà, una in piedi (il Risorto) e una assisa (il Giudice); il vessillo scorciato (con funzione di richiamo ottico verso l'adiacente testa del Cristo); l'acceso "rosa novello" (Longhi) della toga del Cristo, allusivo alla Passione; il soldato privo di gambe (il secondo da destra); il sarcofago, di cui è visibile solo il fronte (una frontalità aprospettica accomuna il sarcofago e il Cristo, staccandoli dal resto); la compresenza di prospettive divergenti; l'incrocio tra punta della lancia, ramo di un albero e linea del paesaggio. Un passo di Isaia (63, 1-4), che narra del vendicatore divino con la veste sporca del sangue dei popoli da lui schiacciati nel tino come uva, è indicato da Baxandall come probabile fonte scritturale (da cui anche il colore della toga e il sarcofago-tino). Nel *De prospectiva pingendi* Piero eredita dalla tradizione di studi ottici che dall'arabo Alhazen era giunta a John Pecham la nozione di mobilità percettiva come condizione del processo conoscitivo. Indotta nella *Resurrezione* dagli "stimolatori ottici" essa può inferirsi – con la cautela imposta dalla irriducibilità del *medium* visuale al verbale dell'analisi critica – come cosciente veicolo di *transitus* visuali, il tema (la Pasqua) del dipinto, in un'intima connessione di 'sillologismo visivo' e contenuti spirituali.

Se un po' a sé resta il saggio sui termini inglesi per l'italiano *disegno* (biforcatosi in 'drawing' e 'design' a scapito del corrispettivo polisemico perfetto, 'draught'), il volume di Baxandall prosegue l'originale investigazione delle fonti culminata negli ormai classici *Giotto and the orators* e *Painting and experience in fifteenth-century Italy* e approfondisce le ricerche sul linguaggio dell'occhio (e sui vani corteggiamenti della parola) ereditate dal suo maestro Gombrich e sviluppate in lavori come *Patterns of intention* e il già citato *Shadows and enlightenment*.



*The article recalls the events that led to the foundation of the Whitney Museum of American Art in New York.*

All'inizio del Novecento l'attenzione dei grandi mecenati e dei curatori dei più importanti musei americani era completamente rivolta all'Europa, e alle opere di quegli artisti, da Monet a Picasso, che all'epoca monopolizzavano il mercato. A differenza dei suoi contemporanei, la scultrice e collezionista Gertrude Vanderbilt Whitney si impegnò attivamente al fine di sostenere il lavoro degli artisti americani viventi, e di favorire una maggiore conoscenza e valorizzazione dell'arte nazionale. Inizialmente Mrs Whitney dette vita al Whitney Studio Club, aprendo le porte del suo atelier nell'Ottava strada del Village ad amici e colleghi che qui potevano scambiarsi idee ed esporre i loro lavori. Nel 1931, questo esperimento sfociò nella fondazione del museo vero e proprio che fu dotato di una collezione permanente costituita da 700 opere, tutte provenienti dalla raccolta personale della sua promotrice. Oltre ad un nutrito gruppo di modernisti come Stuart Davis e Charles Demuth, in questo primo nucleo erano assai ben rappresentati anche i pittori della Ashcan School, tanto amati e supportati da Mrs Whitney, ma avversati da critici e mercanti per la loro vocazione a rappresentare scene di ordinaria vita cittadina, con una tecnica caratterizzata da pennellate libere e veloci. Nei vent'anni successivi alla fondazione, la collezione si è continuamente arricchita grazie alla generosità di Gertrude Whitney la quale, grazie all'istituzione di mostre Annuali e Biennali che, a partire del 1932, vennero ospitate nelle sale del museo, poté usufruire di un osservatorio privilegiato per la scoperta di talenti emergenti e per l'acquisto delle opere. Dopo la morte di Mrs Whitney (1942), e della prima direttrice Juliana Force (1948), le nuove acquisizioni sono state rese possibili in virtù dei fondi donati dai sostenitori del museo. Infatti, con il fondamentale apporto dei Friends of the Whitney costituitisi nel 1956, la collezione permanente si è arricchita di opere di particolare interesse storico-artistico come *Mahoning* di Franz Kline (1956), e *Door to the River* di Willem de Kooning (1960), che hanno contribuito a colmare alcuni vuoti significativi soprattutto nella sezione dedicata all'espressionismo astratto.

Ospitato nel moderno edificio progettato da Marcel Breuer sulla Madison Avenue, il Whitney Museum of American Art raccoglie oggi più di 12.000 tra

dipinti, sculture, installazioni, disegni e fotografie. L'istituzione ospita inoltre la più completa raccolta al mondo di opere di due artisti-icona dell'arte americana del Novecento, come Edward Hopper (1882-1967) e Alexander Calder (1898-1976). In occasione del recente restauro dello stabile, una ricca selezione della collezione è stata esposta al Palazzo Reale di Milano alla mostra New York Renaissance (2002).

D. A. Ross, A. D. Weimberg, B. Venn, American Art of the Twentieth Century. Treasures of the Whitney Museum of American Art, New York 1998

New York Renaissance, catalogo della mostra di Milano a cura di M.F. Prather, L.R. Rinder, Milano 2002

*The article follows the steps that led to the birth and the affirmation of El Museo del Barrio in New York.*

A Manhattan, la comunità di lingua spagnola si concentra ad East Harlem, in una vasta area delimitata dalla Fifth Avenue e dall'East River. Il cosiddetto "barrio" è abitato in maggioranza da cittadini originari di Porto Rico, ed è proprio a loro che si deve la fondazione del Museo del Barrio. Nel 1969, infatti, un gruppo di artisti, insegnanti e intellettuali portoricani si riunirono allo scopo di creare un museo volto a salvaguardare e a promuovere negli Stati Uniti la cultura e l'arte della loro nazione, e più in generale dell'America Latina. Il nuovo istituto si proponeva inoltre di dare maggiore visibilità agli artisti emergenti, garantendo supporti didattici e finanziari per completare il loro iter formativo. Sull'onda del grande interesse nei confronti delle culture non europee diffusosi tra i musei di New York alla fine degli anni '60, El Museo iniziò la sua attività nelle classi di una scuola pubblica per poi spostarsi, tra il 1969 e il 1976, in alcuni magazzini tra la Third e la Lexington Avenue, nel cuore del barrio. Finalmente, nel 1978, la sede permanente venne fissata nell'elegante Heckscher Building, al 1230 della Fifth Avenue; lo spostamento in una zona più centrale e più prossima ad importanti mete di grande attrazione, favorì la sua conoscenza da parte di un pubblico più ampio. Nello stesso anno, la nascita della Museum Mile Association, di cui El Museo fu tra i 9 membri fondatori insieme ad altri prestigiosi istituti quali il Metropolitan Museum e il Solomon Guggenheim Museum, sancì definitivamente il suo successo.

La collezione permanente raccoglie oggi più di 8000 pezzi che testimoniano lo sviluppo dell'arte latinoamericana, dall'epoca preistorica fino ai nostri giorni. Soltanto la raccolta di arte precolombiana, conta circa 2000 preziosi oggetti di uso domestico e cerimoniale provenienti dall'area caraibica. Ma ancor più caratteristica è la presenza di molte opere strettamente legate alla tradizione popolare come, ad esempio, i famosi "Santos de Palo", di cui il museo possiede ben 360 esemplari quasi tutti eseguiti da maestranze portoricane. Si tratta di sculture lignee di dimensioni ridotte, scolpite a mano e dipinte, che raffigurano santi e che venivano utilizzate come immagini devozionali per piccoli altari domestici.

Infine, un'ampia panoramica sulla produzione artistica del Novecento è offerta dalle 3000 opere su carta, e da numerosi films e video.

Grazie ad un progetto per la raccolta di fondi a lungo termine denominato Long Range Financial and Fundraising Plan, il consiglio di amministrazione dell'istituto sta programmando una grande campagna di ampliamento degli spazi espositivi.

*Review of the movie Non ti muovere by Sergio Castellitto, which consists of a long flashback of its protagonist Timoteo's life. Casting Sergio Castellitto, Penelope Cruz and Claudia Gerini.*

A Sergio Castellitto non basta essere considerato uno dei migliori attori italiani e, dopo l'insuccesso di *Liberò burro*, torna alla regia con una storia che conosce molto bene e in cui crede molto, tratta dall'omonimo best-seller della moglie Margaret Mazzantini, con cui firma la sceneggiatura.

Un film a tratti disturbante, crudo ma allo stesso tempo girato con cura dall'ambizioso regista fin dai primi fotogrammi in cui vediamo, ripresa dall'alto sotto la pioggia battente, la scena di un incidente che ha coinvolto una quindicenne, portata in fin di vita in ospedale. Qui lavora come chirurgo Timoteo (Castellitto) il quale apprende, mentre sta effettuando un intervento, che la ragazza è sua figlia Angela. Mentre Angela è in sala operatoria Timoteo rivive, come per fare un bilancio della sua vita, il periodo immediatamente precedente alla nascita della figlia, quando, in un'afoosa giornata estiva, rimane in panne alla periferia di Roma e si imbatte per caso in una disgraziata borgataro, Italia (Penelope Cruz). Ubriaco, Timoteo la violenta, ma poi torna a trovarla finché si innamora di lei, così diversa rispetto alla bellissima e affermata moglie (Claudia Gerini). Timoteo non riesce ad abbandonare la famiglia e si lascia trascinare dagli eventi fino a quando, con una serie di colpi di scena, si arriva alla tragica fine della sua relazione con Italia, che coincide proprio con la nascita di Angela. Il film si conclude ancora sotto la pioggia battente, con un Timoteo più consapevole che attende la guarigione della figlia, finalmente libero dalla figura idealizzata di Italia.

Un film difficile da realizzare, sconnesso come l'andatura di Italia, magnificamente interpretata da una Penelope Cruz spiazzante e toccante. La stessa attrice ha chiesto al regista di recitare in presa diretta in italiano, riuscendo a rendere perfettamente la disperazione e la rassegnazione di chi è colpito dal destino e, nello stesso tempo, la semplicità, la vitalità, la voglia di vivere che può avere solo chi non ha niente. A lei potrebbe contrapporsi nel ruolo della moglie perfetta, ma troppo in carriera, Claudia Gerini, a cui però Castellitto non riesce a dare lo stesso spessore degli altri due protagonisti. Sarebbe stato forse pretendere troppo dal regista, che non ha ancora la mano sicura dei maestri che

l'hanno diretto, come Bellocchio (ne L'ora di religione), però il suo film colpisce nel segno: lo spettatore non solo è commosso, ma anche irritato dal dolore che gli è stato inflitto. Resta interdetto per il modo, volutamente morboso e sgradevole, con cui il regista mostra immagini di sesso o di sangue in modo da evidenziare le difficoltà e le contraddizioni in cui si dibattono i protagonisti e soprattutto Timoteo, nel quale si riconosceranno molti uomini, spesso vittime dei loro istinti più bassi e incapaci di scegliere e rischiare [vittima dei suoi istinti più bassi e incapace di scegliere e rischiare].

Coraggiosa e azzeccata la scelta della colonna sonora soprattutto nella riproposizione di brani dell'estate '90 che credevamo di aver lasciato nei karaoke di quegli anni, come Gli amori di Toto Cutugno o Scrivimi di Nino Buonocore capaci di evocare le atmosfere come fuori dal tempo e dal mondo degli incontri tra Timoteo e Italia e soprattutto del viaggio verso il Molise che segnerà l'epilogo del loro amore e per Timoteo la fine di quella realtà parallela

Nel raccontare il passato, infatti, Castellitto non usa effetti speciali per rendere in modo realistico il passare del tempo; quello che cambia è l'atmosfera, quasi irreale dei ricordi di Timoteo. E' il suo modo di raccontare una storia fin troppo vera e diretta, prendere le distanze da un dolore che rischiava di cadere nella retorica. In effetti nel film abbiamo in climax tutti gli avvenimenti tipici delle tragedie familiari: difficoltà coniugali, tradimento, incidente, aborto, morte. Il regista li racconta tutti in maniera atipica, proprio nella loro crudezza, cercando di non giudicare, spiegare o risolvere come finge di fare Muccino, le cui storie hanno tutte un taglio televisivo, da reality show, dove ti compiacci del fatto che le altre persone siano come te o peggio di te, senza rifletterci, senza che questo ti colpisca, ti lasci pietrificato. Proprio questo, invece, riesce a produrre Non ti muovere: ricorda un libro, Nati due volte di Giuseppe Pontiggia, romanzo autobiografico dove l'Autore racconta senza fronzoli del suo rapporto con il figlio handicappato con un dolore che non si risolve, ma che sembra potersi sciogliere, anche solo per poco; magari poi si raggrumerà, ma non è forse il mutamento a creare la vita?

Non sappiamo se e come Timoteo si reinventerà, probabilmente continuerà a vivere con la sua famiglia ma non ha importanza. Alla fine del film non abbiamo capito il senso della vita (...che un senso non ha come canta Vasco Rossi nella canzone scritta per il film) ma sappiamo che non è come Il grande fratello e questo ci basta.



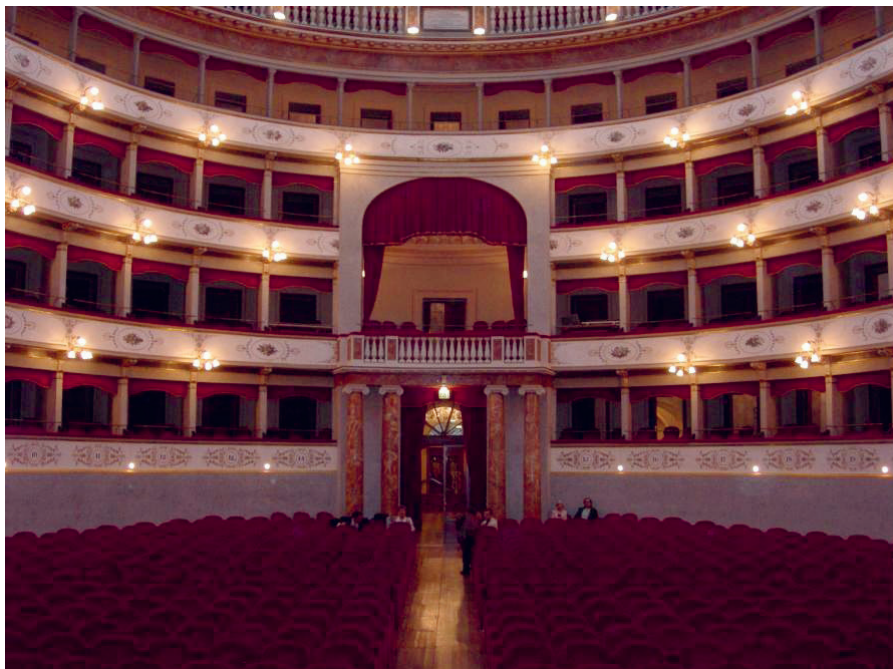


Fig. 1: Un'immagine dell'interno del Teatro Goldoni di Livorno dopo i recenti restauri.



Fig. 1: *Dylaby*, 1962, Combine: olio su metallo, legno e tela cerata, cm 278x221x38, New York, Sonnabend Collection.



Fig. 1: Duccio, *Croce dipinta*, Siena, Coll. Salini.

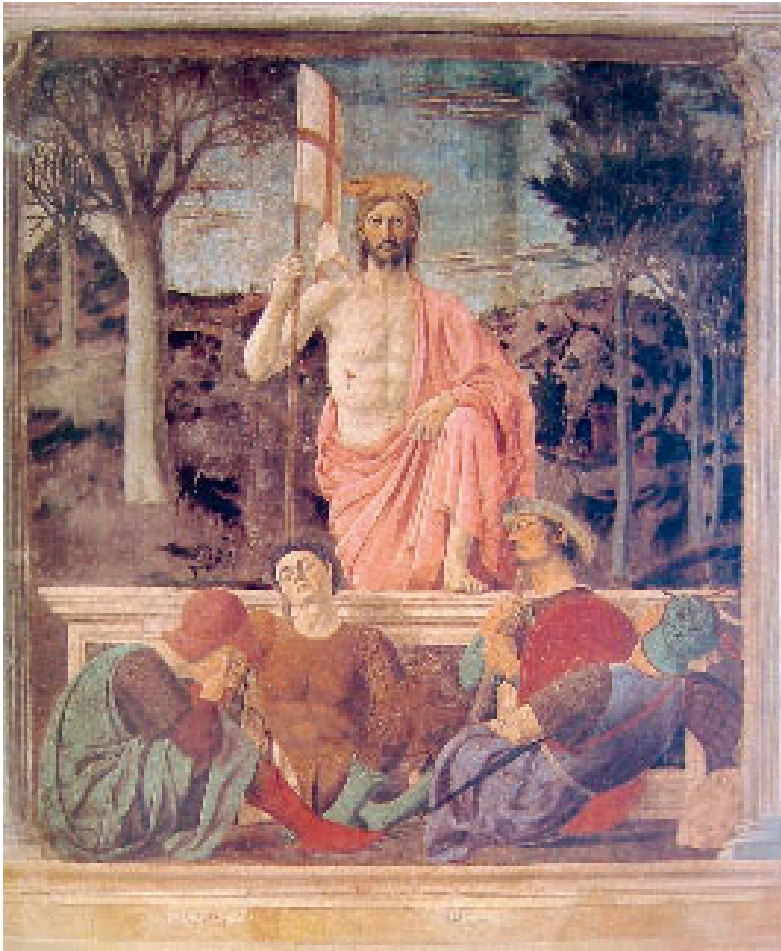


Fig. 1: Piero della Francesca, *Resurrezione*, ante 1474, Sansepolcro, Museo Civico.



Fig. 1: Esterno del Whitney Museum.



Fig. 1: Ceramic Taino Vessel, Repubblica Dominicana, 1200-1500 d.C.,  
N.Y., Museo del Barrio.