


Predella journal of visual arts, n°12, 2004 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

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

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

The artistic panorama of fifteenth-century France is often underrated and overshadowed by the historical events. Several exhibitions organized last year in Paris tried to shed new light on the flourishing artistic production of this period.

La serie di mostre sul Quattrocento che si è inaugurata a Parigi alla fine di febbraio con la retrospettiva sui "Primitivi" francesi, e che terminerà a Chantilly il 2 agosto quando il codice delle *Très riches heures* tornerà negli scaffali dell'antico *Cabinet des livres* del duca d'Aumale, ha portato un fondamentale contributo alla conoscenza della produzione artistica francese di un periodo spesso riduttivamente associato ai drammatici eventi della guerra dei Cent'anni.

L'esposizione del Louvre *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes* traccia un bilancio degli studi a un secolo dalla grande mostra-evento del 1904: un atto dovuto in un certo senso - per dirla con i curatori - verso le nuove acquisizioni di quel "piccolo mondo degli specialisti" sempre impegnato ad incrementare la conoscenza delle scuole pittoriche francesi e dei loro rapporti con le altre scuole "europee". È questa anche l'occasione di chiarire questioni controverse, come l'identificazione dei numerosi artisti attivi nell'illustrazione libraria parigina degli anni Cinquanta-Settanta, indagata recentemente, con argomenti convincenti, da François Avril e Nicole Reynaud.

Restituire un'epoca e una città nella complessità degli aspetti politici, culturali, economici, attraverso lo "specchio" dei manufatti artistici - siano essi cattedrali, preziosi oggetti di oreficeria o codici miniati - è stato lo scopo che si è prefissa la mostra aperta anch'essa al Louvre in marzo, da poco conclusa. *Paris 1400. Les arts sous Charles VI* ha avuto non soltanto il merito di esporre al grande pubblico una moltitudine di oggetti raffinatissimi, realizzati nelle tecniche più disparate: tessuti straordinari come il Paramento di Narbonne o la mitria ricamata della Sainte Chapelle; dipinti di devozione privata come la serie delle *Pietà ronde*; libri d'ore, bibbie e testi letterari miniati per i più importanti personaggi politici del momento: Jean de Berry, Philippe le Hardi, il maréchal Boucicaut e molti altri.

Far rivivere, almeno per il tempo dell'evento, la straordinaria fioritura artistica che Parigi conobbe al tempo di Carlo VI è dunque il sogno realizzato del direttore del Musée du Louvre, Henri Loyrette e della curatrice della mostra,

Elisabeth Taburet-Delaye, dimostrando le potenzialità che una mostra d'arte offre quando si sappiano sfruttare al meglio.

Premessa a questa dettagliata ricostruzione storica, lo scardinamento di luoghi comuni e preconcetti, primo tra tutti la generale "cattiva reputazione" del regno di Carlo VI, passato alla storia, appunto, come "Carlo il folle". Se infatti occorre tener presente che alla morte del padre Carlo V, nel 1380, l'attività artistica non subì alcuna rottura nella capitale e gli zii del giovane Carlo VI, incaricati del regno in sua vece, si rivolsero agli artisti già utilizzati dal fratello, non bisogna d'altra parte dimenticare che la crisi politica e i disastri militari culminati nella battaglia di Azincourt iniziarono soltanto nel secondo decennio del Quattrocento, dopo anni di intensa produttività e originali risultati, che mal si riducono nella semplice formula di "arte di corte" o "Gotico internazionale".

In effetti a tutto vien da pensare ammirando la mostra del Louvre meno che a crisi politiche e sconfitte militari. È soprattutto la perizia tecnica degli artefici che stupisce il visitatore; stupisce ancor di più se si pensa alla rapidità con cui essi dovevano soddisfare la domanda continua della corte: oggetti destinati a chiese come doni a Dio, alla Vergine, ai santi protettori del regno, o doni diplomatici realizzati in occasione di incoronazioni, matrimoni e altre sfarzose feste d'apparato. Basti l'opera emblema della mostra, che sembra appena uscita da un laboratorio di Fabergé tanto risplende di perfezione esecutiva, doratura, smalti, pietre preziose e perle in profusione: è il cosiddetto *Cheval d'or*, dono della regina Isabella al re suo sposo in occasione del nuovo anno (1405). Interessante anche dal punto di vista più ampio della storia di questo tipo di manufatti: l'opera, che riunisce nella rappresentazione il mondo temporale della corte – in cui figura il ritratto dello stesso Carlo VI - e il mondo celeste, divenne solo più tardi un reliquiario; fu concepito cioè con finalità esclusivamente estetiche e "politiche", gioiello teso ad esaltare l'autorità del re, nel suo rapporto diretto con la Vergine.

La mostra, e il relativo, approfondito catalogo, hanno il merito di analizzare nelle varie sezioni le grandi tematiche che consentono di capire meglio la mentalità del tempo: come il cosiddetto preumanesimo parigino, che vide un'intensa attività di traduzione e di rifacimento di classici (Sallustio, Cicerone, Livio, Terenzio, testimoniati da splendidi codici illustrati); insieme alla produzione di "libri di saggezza" per il principe, frutto di riflessioni e dibattiti letterari, animati da Christine de Pizan e Jacques Legrand.

Il libro figurato come veicolo di messaggi politici, manifesto di una ben precisa idea del regno e del suo rapporto con l'autorità spirituale, è il tema che emerge anche nella piccola mostra di Chantilly: *Les Très Riches Heures du duc de Berry et l'enluminure en France au début du Xve siècle* (Musée Condé). Il famoso codice

illustrato dai fratelli Limbourg – presente in originale, e offerto nella sua interezza alla fruizione del visitatore grazie ad un CDrom – è affiancato da libri come *Les histoires de Bertrand du Guesclin*, difensore del regno di Carlo V, e la *Mutacion de Fortune* di Christine de Pizan, autore-imprenditore delle proprie opere, emblematica figura della modernità.

Born in 1491, Sinan started his career in the Ottoman army and after a few years became head architect and Minister of Public Works of the empire, lending his work to the realization of many magnificent structures and complexes.

Nato in Anatolia, nella regione di Kaiseri, in provincia di Karaman, Sinan (1491-1588) giunse in giovane età a Istanbul, dove divenne prima un *devşirme* (alla lettera un "accolto"), poi un giannizzero, essendo entrato nella fanteria dell'esercito imperiale, così come si legge su *Cose notevoli dell'architettura*, scritto dal poeta Mustafa Sa'î Çelebi, contemporaneo di Sinan stesso.

I *devşirme*, ragazzi d'età compresa tra gli otto e i diciotto anni, generalmente orfani o provenienti da famiglie disagiate, non necessariamente musulmane, venivano prescelti in base a particolari attitudini, da un'apposita commissione inviata dal sultano nelle diverse regioni dell'impero. Nella capitale, per accedere alla compagnia dei cadetti, studiavano la lingua turca, la religione e la tradizione ottomana; successivamente venivano istruiti per essere ammessi al corpo dei giannizzeri. Chiunque poteva intraprendere la carriera militare o entrare a far parte dell'apparato imperiale, in una società, come quella ottomana del XVI secolo, che era una teocrazia di tipo militare. In questo periodo di massimo accentramento del potere nelle mani di Solimano, l'impero fu investito da una radicale modernizzazione, soprattutto dovuta all'intensa attività legislativa promossa dal sultano, uomo poliglotta e di grande cultura, che perseguiva un progetto mirato all'unione dei territori orientali con quelli occidentali. All'espansione dei confini corrispose la nascita di una "magnifica" corte, nota in tutta Europa, per cui a Solimano fu attribuito il titolo omonimo.

Sinan aveva iniziato la sua carriera militare con Selim I, padre di Solimano, e aveva partecipato, in veste di soldato, a diverse imprese belliche, continuate da Solimano medesimo, ossia le campagne di Belgrado (1521), di Rodi (1522), di Corfù (1537) e di Moldavia (1538), per citarne alcune. Fu così che dal secondo decennio del Cinquecento Sinan divenne un abile costruttore, attraverso un'esperienza fatta sul campo, grazie alla conoscenza diretta dei più importanti monumenti antichi, asiatici ed europei, e grazie alla pratica acquisita proprio dalle operazioni belliche, che richiedevano lavori di carpenteria e di cantieristica navale, a cui si applicò assiduamente.

Insieme all'apprendistato come carpentiere, la sua attività fu indirizzata verso la progettazione edilizia. Nel 1521 Solimano gli affidò l'incarico di realizzare una moschea e una tomba in onore del padre, morto l'anno precedente. A questo primo lavoro ne seguirono altri, non ancora importanti da renderlo celebre, ma comunque indispensabili per la sua formazione, come gli edifici a copertura lignea.

Per la progettazione di monumenti a cupola di muratura furono fondamentali per Sinan gli studi intrapresi a Istanbul, attraverso i quali giunse a una approfondita e diretta conoscenza di opere come la chiesa di Santa Sofia (532-537), la chiesa di S. Sergio e Bacco (527-536), la moschea di Fatih (1462-1470) e la moschea di Beyazid II (1501). In particolar modo si soffermò ad analizzare, da un punto di vista strutturale, la grande cupola di Santa Sofia, a cui farà riferimento costantemente nelle realizzazioni della sua maturità, fra le quali vanno ricordate la moschea di Şehzade (1543-1547) e la moschea di Solimano (1550-1557) a Istanbul, la moschea di Selim II (1568-1573) a Edirne.

Nel 1539 Sinan fu nominato architetto-capo dell'impero e ministro dei lavori pubblici, con compiti che andavano dalla costruzione di complessi religiosi alla sistemazione di strade e ponti, dalla supervisione delle reti idriche alla scelta dei materiali edili e al controllo sull'applicazione delle norme relative alle costruzioni.

Tutti i lavori compiuti da Sinan durante la sua lunga vita sono riferiti in tre manoscritti, "Tezkiretül Bünyan", "Tezkiretül Ebniye" e "Tuhfetül mi'marin", redatti tra il 1580 e il 1590 da Mustafa Sa'î Çelebi. Il catalogo completo dell'architetto comprende, entro i confini ottomani, 477 opere, tra moschee, tombe, caravanserragli, scuole coraniche, bagni turchi, ospedali, palazzi, ponti, acquedotti etc. Di queste, 328 si trovavano vicino alla capitale, 75 erano in Anatolia, Siria e Iraq, 44 in Romania, in Crimea e nei Balcani. Secondo un'indagine di A. Kuran, riportata in "Sinan. The Grand Old Master of Ottoman Architecture" (1987), sul totale delle realizzazioni, 31 non sono oggi identificabili, 173 sono state distrutte dagli incendi o dai terremoti, 52 non hanno più la loro originaria struttura in seguito a interventi di trasformazione, 25 sono in stato di completo abbandono e solo 196 hanno mantenuto la stessa tipologia architettonica.

Per seguire i lavori quale architetto-capo, Sinan aveva raccolto intorno a sé una quarantina di persone, tra architetti e capomastri, in grado di operare con efficienza in qualsiasi parte dell'impero. Certamente le costruzioni realizzate fuori dalla capitale, che non erano supervisionate direttamente dal maestro, apparivano stilisticamente meno compiute. Pur disponendo sul posto di disegni preparatori o di modelli, molte volte le maestranze del luogo non riuscivano a comprendere nel dettaglio il progetto di Sinan e la lontananza dell'architetto si rifletteva così sugli esiti dei lavori, sia dal punto di vista strutturale sia da quello stilistico.

Una delle opere più importanti di Sinan è senza dubbio il complesso di Solimano il Magnifico, realizzato tra il 1550 e il 1557. La moschea e gli edifici annessi, cioè i bagni pubblici, le scuole, l'ospedale, l'ospizio per i poveri, il mausoleo, collocati sulla sommità del terzo dei sette colli di Istanbul, degradano verso il Corno d'Oro. I fabbricati disposti intorno alla moschea sono caratterizzati dalla presenza di cortili, giardini, portici coperti a cupola, spazi raccolti, che ben si prestano per la preghiera. Nelle intenzioni di Sinan la moschea doveva superare, per magnificenza, la chiesa di Santa Sofia, per dimostrare al mondo di "essere più bravo dei bizantini" nella realizzazione di un edificio di culto.

Beni culturali. Riflessioni sopra le recenti proposte della Regione Toscana

In the last years the legislation concerning cultural heritage underwent several changes that brought about many controversies. The political representatives of Regione Toscana have recently presented their propositions in a "Carta dei vincoli", as well as a project for special autonomy.

Al clima di fermento che, dall'istituzione della Patrimonio SpA (15 giugno 2002) fino all'entrata in vigore del nuovo Codice Urbani sui beni culturali e paesaggistici (1 maggio 2004), ha coinvolto volente o nolente, allarmata o rassegnata, molta parte dell'opinione pubblica, la Regione Toscana ha reagito proponendo due obiettivi: la "Carta dei vincoli" e un progetto di autonomia speciale.

La cosiddetta "Carta dei vincoli", attualmente in fase di completamento, venne presentata nel luglio 2003 e inserita nel Piano d'indirizzo delle attività e dei beni culturali 2004-2006 (L.R. 14/95 e successive modificazioni). Approvata in via preliminare dalla Giunta Regionale nella seduta del 4 agosto 2003, la "Carta" consiste in una banca dati dei vincoli archeologici, paesaggistici e monumentali, realizzata in collaborazione con le Soprintendenze con un software appositamente progettato. La "Carta dei vincoli" è stata realizzata grazie alla georeferenziazione, ovvero una mappatura di tutti i vincoli imposti dalle Soprintendenze sugli immobili e sui siti archeologici o paesaggistici di valore artistico, storico o culturale. I vantaggi sono molteplici: la mappatura evita sprechi di energie, tempo e denaro alle singole amministrazioni in fase di redazione dei Piani strutturali; l'archivio informatizzato garantisce una consultazione molto più rapida ed efficace dell'archivio cartaceo; le informazioni dei vincoli regionali sono accessibili a tutte le Soprintendenze che hanno così potuto riunire i loro archivi; l'aggiornamento può essere continuo nel tempo e condiviso dagli utenti.

All'indomani dell'istituzione della Patrimonio SpA, dell'approvazione del Codice Urbani, e del silenzio-assenso, l'opinione dell'Assessore alla Cultura della Regione Toscana Mariella Zoppi è che la realizzazione di questa mappatura dei vincoli della regione potrà essere uno strumento efficace in mano alle Soprintendenze per far fronte alla dismissione del patrimonio culturale. Se la messa a punto di analoghi progetti di catalogazione dei beni culturali e di mappatura dei vincoli sul territorio costituisce un lodevole impegno della regione in quanto necessario presupposto conoscitivo di ogni attività di valorizzazione e soprattutto di tutela, d'altro canto proprio quest'ultima incarna il secondo ambito obiettivo dell'ente.

È noto infatti che la Regione Toscana, che come le altre regioni a statuto ordinario esercita la potestà legislativa in materia di valorizzazione del paesaggio, dei beni culturali e ambientali (Decreto legislativo n. 112 del 1998), ha presentato una proposta di autonomia speciale per i beni culturali e paesaggistici della Toscana che contemplerebbe il trasferimento alla Regione di ogni attività di tutela (fino ad oggi di esclusiva pertinenza statale). Il già citato Decreto legislativo n. 112 del 1998 che disciplina il "Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle Regioni ed agli enti locali" ha scisso le due materie "tutela" e "valorizzazione", appartenenti fino a quel momento alla legislazione esclusiva dello Stato, conferendo la seconda alle Regioni. Il decreto, molto criticato per le disfunzioni amministrative che comporta, sembrava l'estremo sviluppo della politica del decentramento amministrativo incentivata tanto dalla destra quanto dalla sinistra. Infatti la cosiddetta Legge Bassanini (capo I, legge 15 marzo 1997, n. 59) non ammetteva il conferimento alle regioni e agli enti locali delle funzioni statali riconducibili alla "tutela" del patrimonio culturale.

Un deciso ribaltamento della situazione è stato segnato dalla riforma del Titolo V della Costituzione (Legge Costituzionale n. 3 del 18 ottobre 2001). All'art. 116 comma 3 è prevista infatti la possibilità per le regioni a statuto ordinario di richiedere "ulteriori forme e condizioni particolari di autonomia" in materia, fra le altre cose, della "tutela dell'ambiente, dell'ecosistema e dei beni culturali". La Regione Toscana è stata la prima a decidere di avvalersi di questa possibilità elaborando, con la consulenza del giurista Marco Cammelli, un progetto di autonomia speciale che la Giunta ha presentato nel maggio 2003 al Consiglio regionale. Questi in sintesi i motivi e gli scopi dell'iniziativa: la quantità e qualità del patrimonio storico-artistico della Toscana necessita di forme complesse di coordinamento; il rapporto Stato-Regione non ha fatto passi avanti sul piano di una reciproca cooperazione, ma al contrario ha conosciuto una crescente distanza. A ciò si lega la preoccupazione della dismissione del patrimonio culturale pubblico, oramai considerato un "correttore della finanza pubblica"; così, le iniziative di matrice regionale sono cresciute e si sono via via radicate nel territorio, svolgendo in qualche caso un ruolo di supplenza là dove lo Stato è apparso carente. In più, il trasferimento delle funzioni inerenti ai beni culturali, attualmente esercitate dallo Stato, alla Regione e agli Enti Locali, permetterà di ricomporre gli interventi (tutela, conservazione, valorizzazione e gestione) e i relativi poteri (potestà legislativa, funzioni amministrative, titolarità dei beni, personale, risorse finanziarie), e l'autonomia potrà contribuire alla formazione di un sistema toscano della cultura che si proponga come laboratorio progettuale di una politica culturale unitaria, articolata in processi che tendono a obiettivi di sistema e di stabilità.

Le ragioni addotte dai sostenitori del progetto di autonomia regionale sono in gran parte comprensibili e in alcuni casi condivisibili. Tuttavia esse sono state generate da una politica culturale governativa tanto della destra quanto della sinistra che ha portato a sviluppi sconcertanti per il nostro patrimonio nazionale e per gli operatori dei beni culturali. La posizione della Regione Toscana, che sicuramente sarà seguita da altre regioni nella sua iniziativa, è un correre ai ripari prima che la situazione precipiti nell'irreparabile e per questo a molti l'autonomia regionale potrà sembrare il male minore. Tuttavia credo sia lecito avanzare delle obiezioni di fondo a questo progetto di autonomia speciale: in una fase politica di progressivo decentramento delle funzioni e delle competenze statali che così condotta fa prospettare, a mio avviso, seri pericoli per l'esistenza dello stato sociale (vedi gli ambiti della sanità e dell'istruzione), affidare il patrimonio culturale alle regioni significherebbe un progressivo e inesorabile svuotamento del suo essere componente costitutiva dell'identità nazionale, qual è espressa nell'articolo 9 della nostra Costituzione. Inoltre, partendo dal dato che negli ultimi anni lo Stato ha progressivamente abdicato alle sue funzioni di tutela del patrimonio culturale, è stato carente negli investimenti e ha dimostrato di privilegiare i valori economici a quelli culturali, come si può pensare che le singole regioni attuino indirizzi culturali di senso decisamente opposto? Se ciascuna delle venti regioni italiane otterrà la piena autonomia in materia di tutela, conservazione, valorizzazione e gestione del patrimonio culturale, potendone esercitare la potestà legislativa, potremo avere venti diverse nozioni di tutela, una per ciascuna regione. E ancora: se l'autonomia concessa alle regioni prevedrà, come è logico che sia, competenze esclusive in materia di gestione delle risorse finanziarie, come potranno garantirsi standard identici per tutte le regioni, da nord a sud? È di fronte a questo problema che la Francia, impegnata dal 1982 nel suo processo di decentramento, ha visto scoppiare un acceso dibattito alla vigilia della "grande braderie du patrimoine", cioè il passo finale che consentirà allo Stato di alleggerirsi dei costi di mantenimento del patrimonio nazionale. Il problema, infatti, è quello di garantire la qualità e l'omogeneità dei servizi offerti dalle regioni, cosicché non si verifichino disuguaglianze tra i cittadini dei diversi dipartimenti. Poiché il progetto di autonomia prevedrebbe il trasferimento dei dipendenti statali delle soprintendenze alla regione e del personale restante impiegato in musei, biblioteche, archivi, agli enti locali di riferimento (province o comuni), sarebbe molto utile valutare i casi esemplari delle regioni che già dal 1975 sono autonome, ad esempio la Sicilia. Credo si rivelerebbe molto sconcertante, per non dire frustrante come, in base al modello siciliano, i soprintendenti fossero eletti o rimossi dall'Assessorato regionale, cioè da una carica politica. Altrettanto pessima

sarebbe la stagnazione delle carriere che inevitabilmente ne conseguirebbe: un soprintendente in Sicilia è nei ruoli della regione, senza possibilità di far carriera altrove.

Concludendo, il fulcro del problema non risiede nelle regioni ma nella politica culturale dello Stato stesso condotta negli ultimi anni. L'attuazione di un drastico decentramento, senza un sistema centrale "forte", non può far altro che collassare il sistema dei beni culturali. Dunque è per il recupero del profondo valore del nostro patrimonio nazionale che le forze politiche e culturali devono lavorare a livello governativo. Le regioni potranno impiegare le loro energie e risorse nel ruolo importantissimo della gestione del nostro patrimonio in un auspicato clima di collaborazione con lo Stato.

Ilaria Ferretti
e Maria Paola Palla

**Matteo Civitali e il suo tempo a Lucca.
Un raffinato e affascinante percorso
nell'arte lucchese del secondo Quattrocento**

Fifteenth-century Lucca experienced a moment of lively and varied artistic production. The exhibition gives a complete overview of this prosperous century, focusing on the multifaceted talent of Matteo Civitali.

La mostra dedicata da Lucca a Matteo Civitali costituisce una prestigiosa occasione tra quelle offerte dalle città d'arte toscane negli ultimi mesi e un ulteriore approfondimento intorno al periodo rinascimentale a cui hanno guardato numerose esposizioni inaugurate di recente.

L'iniziativa ruota intorno alla figura dell'artista più significativo del Quattrocento lucchese, versatile protagonista di esperienze artistiche diversificate; conosciuto principalmente come scultore in marmo, Matteo Civitali fu anche pittore, plastificatore in terracotta e nel legno, e seguì percorsi vari dei quali la mostra lucchese offre un quadro completo e articolato.

Peraltro, come preannunciato dal titolo *Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel tardo Quattrocento*, il percorso critico della mostra spazia tra le personalità di altri artisti locali ed è volto a sottolineare intrecci, reciproche influenze e autonomi percorsi espressivi, con particolare attenzione alla traduzione di temi decorativi e figurali nei diversi settori delle arti.

La prima sezione, introduttiva, è una "sosta critica" nell'Ottocento, quasi una mostra nella mostra, che attraverso repliche, calchi di statue, apparati decorativi e materiale documentario si sofferma sulla fortuna dell'artista nella cultura del XIX secolo, che peraltro ne considerò il valore esclusivamente come scultore in marmo.

Il percorso cronologico prende avvio a partire da un pezzo chiave della produzione giovanile civitaliana, la *Madonna con il bambino* del monastero di San Vincenzo Ferrer e Santa Caterina de' Ricci di Prato, altorilievo in marmo impreziosito da abbondante uso dell'oro, fortunato prototipo di successive repliche, realizzate in terracotta grezza o dipinta, collocate cronologicamente dalla metà fino agli anni '70 del Quattrocento. L'inclinazione quattrocentesca verso la produzione seriale a partire da un prototipo si ritrova nella serie degli *Ecce homo*, replicati in marmo e in terracotta policroma da Matteo Civitali e dalla sua bottega.

Civitali tuttavia non fu solo scultore. Come documentato dall'atto di allogazione del polittico dipinto per la chiesa di Antraccoli (proveniente dal Bob Jones Museum di Greenville), Baldassarre di Biagio e Matteo Civitali furono entrambi "pictores":

è questa l'unica attestazione certa dell'attività pittorica di Matteo Civitali, intorno alla quale la mostra indaga sia attraverso opere del fiorentino Baldassarre, sia esponendo un dipinto più problematico come la *Madonna in trono con il bambino* della Banca del Monte di Lucca, per il quale la curatrice della mostra avanza cautamente la possibilità di una ulteriore collaborazione tra Baldassarre e Matteo o addirittura una totale paternità di quest'ultimo.

Negli stessi anni è attivo nel panorama lucchese Michele Ciampanti, un pittore che pervenne ad esiti qualitativo-stilistici discontinui, della cui produzione la mostra offre una delle testimonianze più convincenti: un piccolo, prezioso dipinto su tavola della collezione Cini di Venezia, raffigurante l'*Adorazione dei pastori*. L'impaginazione, la tipologia delle figure, lo scorcio paesaggistico, nonché la raffinata soluzione cromatica rivelano la familiarità con la coeva pittura fiorentina e la predilezione per il linguaggio figurativo di Fra' Filippo Lippi e Sandro Botticelli.

La rigorosa ricostruzione filologica della mostra non risparmia al visitatore un momento di forte impatto scenografico con la presentazione di due parti del recinto del "coro grande" di San Martino, quasi quinte che immettono alla visione dei due *Angeli* dell'Altare del Sacramento, posti ai lati del *Tabernacolo eucaristico* proveniente dal Victoria & Albert Museum di Londra. Questa scelta espositiva è un omaggio alla tradizione critica che considerava il Tabernacolo londinese come parte del complesso dell'Altare del Sacramento. Le più recenti posizioni critiche, tuttavia, hanno negato questa ipotesi, come peraltro risulta evidente anche al visitatore che ne consideri le differenze dimensionali e la diversa qualità del marmo.

L'incidenza del linguaggio civitaliano sull'arte lucchese degli ultimi decenni del Quattrocento è testimoniata dalle opere di artisti quali Vincenzo Frediani in pittura e Francesco Marti per l'oreficeria.

Nelle tavole di Michelangelo Membrini, le suggestioni civitaliane si stemperano in un lessico più articolato, fino a pervenire ad esiti espressivi estremamente originali in cui il fascino della pittura fiamminga si fonde con la cultura antiquario-archeologica romana, che il pittore conobbe direttamente e da cui attinse un ricchissimo vocabolario decorativo.

La mostra si conclude con le opere di artisti quali Fra' Bartolomeo, Amico Aspertini, e Francesco Francia, che lavorarono per Lucca all'aprirsi del Cinquecento e che segnarono nuovi percorsi tra anticlassicismo e maniera per l'arte locale.

Particolare considerazione merita l'esposizione di parte delle vetrate dell'abside di San Martino; nella semioscurità della saletta in cui sono collocate, le vetrate si offrono ad una visione complessiva che permette, da una distanza estremamente ravvicinata, la lettura delle peculiarità tecnico-esecutive e del cromatismo originale restituito dal recente restauro.

One hundred years of Italian art from a feminine perspective, this is the goal of this exhibition that shows how elaborated and inspirational was the world of the female artistic production of the last century.

La disobbedienza, l'ironia, il coraggio tre caratteristiche che, secondo la critica Lea Vergine, contraddistinguono la cifra femminile e l'arte delle donne rispetto a quella degli uomini nel ventesimo secolo. La mostra che è stata allestita in questi giorni al Palazzo Mediceo di Seravezza, *a.i.20 artiste italiane nel ventesimo secolo* (10 luglio-10 ottobre 2004) si può leggere ed interpretare anche grazie a queste tre caratteristiche.

I due curatori, Elena Lazzarini e Pier Paolo Pancotto, egregiamente coadiuvati da Giorgina Bertolino, Sergio Reborà e Vittoria Surian hanno inteso dare un'immagine del secolo appena trascorso con una mostra dove, per la prima volta, sono protagoniste esclusivamente le artiste italiane.

Un solo grande ed importante precedente, nell'oramai lontano 1980, aveva sottolineato il fondamentale, e ancora poco riconosciuto, ruolo delle donne nella storia e nella cultura artistica (da ricordare comunque che fuori dall'Italia, in particolar modo nei paesi anglosassoni e nord europei, esiste da decenni una tradizione di *women's studies*): la mostra voluta e curata da Lea Vergine *L'altra metà dell'avanguardia*. Ebbene in quell'occasione il respiro internazionale delle presenze permise alla curatrice di mettere in luce personalità e qualità straordinarie di donne che hanno lasciato una traccia indelebile nel percorso artistico del Novecento.

A Seravezza è stata allestita una mostra in cui possiamo finalmente vedere un secolo di arte italiana interamente declinata al femminile. Gli esiti non sono sempre esaltanti, ma nella maggioranza delle presenze il livello è ottimo, con punte di eccellenza. Qualità indiscussa dell'esposizione è far coesistere in uno stesso spazio fisico artiste lontanissime tra loro, mettendo in scena un dialogo tra la prima e la seconda metà del Novecento, fatto questo raramente successo.

Ad accogliere il visitatore il grande trittico *Il Pane* di Adelina Zandrino, pittrice veneta dei primi decenni del XX secolo, che certo in quest'occasione non sfigurerebbe vicino ad un Sironi. Passando in un'altra sala troviamo altre straordinarie opere: due dipinti di Deiva De Angelis, *Ritratto femminile*, esposto per

la seconda volta in pubblico dal 1919 anno della sua realizzazione, e *Autoritratto*, del 1920, opportunamente scelto come logo della mostra per il suo carattere fiero, l'aria di sfida e il tono assolutamente anticonformista dell'artista. Nella stessa sala colpiscono le due opere di Antonietta Raphaël *Autoritratto con violino* del 1928, e il bellissimo ritratto della figlia *Simona col pettine*, un bronzo del 1935, opera che sottolinea un tema centrale per l'artista in tutto il suo lavoro: l'essere madre e il guardare alle figlie come ad una fonte inesaurita d'immagine (D'Amico).

Il visitatore passa dalla prima alla seconda metà del secolo trovandosi di fronte artiste di grande qualità, e attraversa sale dove le opere esposte trasmettono forti sensazioni. Notevole la sala con due bellissime tele di Carol Rama *Indagine* 170 del 1970, compimento della ricerca iniziata agli inizi degli anni Sessanta da Rama, per la quale Sanguineti, poeta, amico e colto esegeta del lavoro dell'artista richiama il concetto di *bricolage*, con un chiaro riferimento alla definizione del *bricoleur* data da Lèvi-Strauss. L'altra è *Spazio anche più che tempo* del 1971, esemplare opera del ciclo delle "gomme", con tutti i riferimenti autobiografici e le connesse implicazioni esistenzialiste. Da ricordare anche le presenze di Marisa Merz, Ketty La Rocca, artista ingiustamente un po' dimenticata, Giosetta Fioroni e uno straordinario *Telaio della terra* di Maria Lai, esemplare modello e metafora dell'inadeguatezza del mezzo tradizionale, appunto il telaio, simbolo del lavoro delle donne e della terra d'origine dell'artista, la Sardegna, nella società moderna.

Si continua verso quel contemporaneo dove le artiste hanno finalmente trovato la loro giusta collocazione nell'immaginario visivo e nel mondo dell'arte, rappresentando spesso le punte d'eccellenza dell'espressione e della ricerca dell'arte italiana. Continuando nella visita troviamo un bellissimo dipinto di Margherita Manzelli, due tele di Vanessa Beecroft, scelta questa coraggiosa da parte dei curatori, opere di Bruna Esposito, Marzia Migliora, Luisa Lambri, Ottonella Mocellin, Eva Marisaldi, Stefania Galegati, Grazia Toderi e molte altre ancora.

La mostra nel suo insieme è ben riuscita, non ha la pretesa, e si vede, di essere esaustiva - con il rischio di assumere un carattere antologico, difficilmente realizzabile - risulta invece un intelligente e coraggioso primo passo verso ulteriori approfondimenti e confronti tra un presente ben conosciuto, giustamente evidenziato, con un passato ricco di sorprese e grandi personalità, che avrebbe il diritto di essere sempre più mostrato e studiato. Altra qualità della mostra è il non cadere mai nel gender, come si evince dai saggi e dalle schede in catalogo (edito da Gli Ori), con il risultato di un'operazione storica e critica di buon livello.

In the late 1950s, many artists began to distance themselves from the painting practice; this led to the birth of many groups, such as the Zero Group in Düsseldorf or the T Group in Milan. The exhibition displays their works and their mutual inspirations.

La cultura delle avanguardie del primo Novecento ha revocato il dubbio dell'opera d'arte come oggetto estetico, vedi il quadro o la scultura, favorendo la produzione di oggetti artistici, ampliando così l'orizzonte formale delle arti visive: da ricordare, per tutti, il *Modulatore di luce e spazio* di László Moholy-Nagy, del 1930-1931.

A Siena al Palazzo delle Papesse è in corso una mostra, *Zero. 1958-1968 tra Germania e Italia*, (29 maggio-19 settembre 2004, chiusa il lunedì) dove, idealmente, è possibile comprendere il compimento di tale percorso che ha portato la pittura a misurarsi con la scienza della percezione e con l'ottica, approdando alla produzione di oggetti artistici.

Nel 1957, a testimoniare la necessità di produrre opere diverse dai quadri e di non praticare più la pittura, prendeva vita in Germania il Gruppo Zero, grazie agli artisti Otto Piene, Heinz Mack e Günter Uecker. Di lì a poco anche in Italia nascevano alcuni gruppi artistici animati dagli stessi propositi: nel 1959 a Milano si formava il Gruppo T e a Padova il Gruppo N, supportato dal critico Umberto Apollonio, e l'anno successivo, sempre a Milano, Piero Manzoni ed Enrico Castellani dettero vita alla rivista *Azimuth*. Ebbe così inizio il tempo dell'arte programmata e cinetica caratterizzata dall'uso di strumenti ritenuti neutrali, asettici, anti-sentimentali e in alcuni casi provocatori, che presuppongono la più tipica fenomenologia del modernismo storico.

I due curatori, Marco Meneguzzo, autore di un bel testo in catalogo (edito da Silvana Editoriale), e Stephan von Wiese hanno inteso fotografare l'opera dei tre artisti tedeschi, che intersecarono in più occasioni le loro ricerche, e dei corrispondenti italiani, realizzando una mostra che ci permette di godere di uno dei fenomeni artistici più importanti della seconda metà del XX secolo.

Sullo sfondo del "Manifesto Blanco" di Lucio Fontana, con il suo incitamento alla conquista dello spazio siderale, e della presenza di Yves Klein, grande "romantico" del secolo appena passato, entrambi padri ideali di tutti gli artisti presenti,

si dipana il percorso espositivo dalle origini del Gruppo Zero approdando infine alle logiche dei gruppi italiani, con un chiaro riferimento all'importante ruolo avuto da Piero Manzoni.

Completa risulta la ricognizione di opere e artisti - forse un poco sbilanciata a favore delle presenze tedesche - con sale storicamente fondamentali e preziose, come la ricostruzione dello *Spazio Elastico* di Gianni Colombo: superbo esempio di situazione spaziale para-architettonica, parradosale, destabilizzata e destabilizzante, dove emerge la manipolazione e alterazione degli stati di quiete della forma. Da ricordare inoltre gli spazi bui e cinetici dei Gruppi T ed N, i "cieli stellati" di Piene e i *Light Prisms* di Biasi, che ruotando sotto un raggio di luce emettono i colori dello spettro luminoso.

Possiamo assistere così alla costruzione di immagini oggettuali, realizzate usando la tecnologia, che evidenziano quanto siano complesse e imprevedibili le avventure della percezione.

La mostra non presenta evidenti lacune e lo "Zero" della purezza del grado di espressione artistico, ricercato dagli artisti tedeschi ed italiani, è messo egregiamente in scena, facendo sì che una visita al Palazzo delle Papesse di Siena risulti un'occasione da non perdere.

Questa è una mostra difficile da raccontare e da rendere con le parole poiché è fatta di luci, movimento e percezioni a tratti stranianti. Va vista, lasciandosi trasportare dai sensi, pronti ad entrare e farsi catturare dalla dimensione altra che gli artisti sono riusciti a creare.

The two articles tell the history hidden behind the birth and the evolution of two of the most important museums in the United States.

Premessa

Quando mi venne proposto da Giovanni Carlo Sciolla, curatore dell'importante enciclopedia Utet "L'Arte", di assumermi la responsabilità di confezionare un intero volume da dedicare ai musei nel mondo, accettai subito con entusiasmo, e subito proposi di impostare il dizionario (perché di questo si trattava) sulla storia dei musei e delle loro collezioni, giacché niente di simile era disponibile per gli studi. Raccolto un discreto, ma non troppo esteso, gruppo di collaboratori iniziammo così quella che presto si configurò come una piccola, per molti aspetti appassionante, avventura; anche perché fummo tutti d'accordo nel raccogliere informazioni, per così dire, con una rete a maglie strette, rimandando ad un momento successivo le eventuali selezioni. Assai presto il materiale raccolto - in molti casi attraverso mille difficoltà per la mancanza di informazioni bibliografiche e critiche - cominciò a configurarsi come un prezioso mosaico nel quale emergevano realtà museali spesso inattese, se non addirittura sconosciute. In questo quadro d'insieme, naturalmente, furono proprio i musei "minori" ad interessarci maggiormente, e le informazioni che mano a mano venivano acquisite prendevano forma in "schede" del massimo interesse.

Purtroppo esigenze editoriali e redazionali ci hanno costretto, con nostro vivissimo dispiacere, a ridimensionare sia il contenuto delle schede, sia il loro numero; e, naturalmente, finirono per essere tagliate proprio le schede dei musei minori; quelle schede che, invece, in me e nei miei collaboratori avevano destato grande curiosità e interesse in quanto erano soprattutto le informazioni che erano state faticosamente acquisite su di essi che, a nostro parere, erano in grado di offrire una chiave di lettura storica, e in molti casi addirittura antropologica, al panorama che si stava componendo nel volume relativamente alla diffusione territoriale delle istituzioni museali.

È per questo che molto volentieri ho sostenuto l'idea di pubblicare su "Predella" parte delle schede che non sono state pubblicate. Chi conosce già il nostro

dizionario, attraverso la lettura di questo materiale inedito, potrà farsi un'idea più precisa di quello che era in nostro progetto iniziale; chi non lo conosce potrà forse proprio da queste schede essere spinto alla sua consultazione.

Ettore Spalletti

The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden

Il museo di Washington è nato a seguito del dono che il finanziere e collezionista Joseph H. Hirshhorn (1899-1981) ha fatto alla nazione americana nel 1966.

Originario della Lettonia, nel 1903 Mr. Hirshhorn era immigrato negli Stati Uniti con la madre e i dodici fratelli e, già dall'età di 15 anni, aveva iniziato a lavorare alla borsa di New York. La sua ascesa nel mondo degli affari fu rapida e incontrastata, e altrettanto felice fu la sua carriera di collezionista. Il suo primo approccio col mercato dell'arte lo ebbe all'età di 18 anni quando acquistò due acqueforti di Dürer per la cifra di £ 75 dollari l'una; tuttavia la sua attenzione venne ben presto catturata dall'arte contemporanea e dalle opere dei più famosi maestri americani del momento quali Edward Hopper, Stuart Davis e Arshile Gorky. Negli anni '50, il suo quartier generale di New York, al n° 65 della Broadway, si era trasformato da business office in una specie di galleria d'arte, in un enorme deposito di dipinti che si affastellavano sulle pareti in una teoria ininterrotta, e di sculture disseminate sui pavimenti e sui tavoli. Nel 1961, Mr. Hirshhorn acquistò una casa di campagna a Greenwich, nel Connecticut, e il suo enorme giardino divenne la meta privilegiata di numerosi visitatori che potevano ammirare una tra le più complete raccolte di scultura contemporanea di tutti gli Stati Uniti; una raccolta che, l'anno successivo, venne celebrata con una grande mostra al Solomon Guggenheim Museum di New York. Nel 1964, per scongiurare la dipartita delle opere alla volta di qualche museo europeo, il segretario dello Smithsonian Institution, il Dr. S. Dillon Ripley, suggerì a Mr Hirshhorn di donare la sua collezione alla nazione. L'intercessione del presidente Lyndon Johnson contribuì ad una positiva conclusione della vicenda; nel 1966 un atto del Congresso sancì la nascita dell'Hirshhorn Museum and Sculpture Garden che venne inaugurato ufficialmente nel 1974.

L'edificio, situato sul panoramico Mall, a metà strada tra il monumento di Washington e il Campidoglio, è stato progettato dall'architetto Gordon Bunshaft che ha ideato una caratteristica struttura circolare, davanti alla quale si apre il giardino giocato su diversi livelli, uniti da scalinate e sentieri. Una

visita all'Hirshhorn Museum offre un impareggiabile spaccato sull'arte della fine dell'Ottocento e di tutto il Novecento: le opere di pittura spaziano dalle fredde campiture delle composizioni di Piet Mondrian (*Composition in Blue and Yellow*, 1935), alle insondabili profondità delle tele di Rothko (*Blue, Orange, Red*, 1961); mentre la galleria della scultura si apre con i *Borghesi di Calais* di Rodin (1886), e attraverso i bronzi di Matisse, Giacometti e Marini, arriva fino ai capolavori di Moore e ai *mobiles* e *stabiles* di Calder.

National Portrait Gallery

Negli anni della rivoluzione americana, il pittore Charles Willson Peale si impegnò attivamente per creare una galleria di ritratti dei grandi uomini del suo tempo. Forse non immaginava che, quasi due secoli dopo, sarebbe nata la National Portrait Gallery di Washington, una galleria che traccia la storia degli Stati Uniti attraverso le immagini dei suoi maggiori protagonisti.

La sua apertura ufficiale, sancita da un atto del Congresso (1962), risale al 1968; da quella data la N.P.G. è ospitata in uno degli edifici più antichi ed architettonicamente rilevanti della capitale. Si tratta dell'Old Patent Office Building, la cui costruzione, iniziata nel 1836 sotto l'amministrazione di Andrew Jackson, si protrasse per ben trent'anni impegnando, in tre diverse fasi progettuali, gli architetti Robert Mills, Thomas U. Walter e William P. Elliot. "*The noblest of Washington buildings*", come lo definì Walt Whitman, fu sede di alcuni importanti eventi storici: durante la guerra civile, ad esempio, venne utilizzato come ospedale mentre, nel marzo del 1865, i suoi saloni ospitarono il ballo inaugurale per il secondo insediamento di Abramo Lincoln. Divenuto sede dell'Ufficio Brevetti, negli anni '50 del Novecento l'edificio rischiò di essere demolito per lasciare spazio ad un parcheggio. Tuttavia, il repentino intervento del Congresso riuscì ad evitare la disastrosa decisione, affidando la sua tutela allo Smithsonian Institution che ne ha fatto un centro di prim'ordine per lo studio dell'arte e della cultura statunitense. L'Old Patent Office Building, infatti, oltre al nostro museo, ospita anche il National Museum of American Art, e gli Archives of American Art.

La collezione permanente della National Portrait Gallery, che oggi conta più di 18.000 opere, racconta quasi trecento anni di storia americana attraverso una "democratica" galleria di eroi e contadini, pensatori e rivoluzionari. Il fulcro dell'allestimento museale è costituito dalla Hall of Presidents, al secondo piano, in cui sono esposti i ritratti dei presidenti degli Stati Uniti da George Washington, immortalato da Gilbert Stuart nel famoso *Lansdowne Portrait*, fino a Ronald

Reagan e Bill Clinton. Non mancano, poi, i ritratti degli artisti, come il bel dipinto di Edgard Degas che coglie la pittrice Mary Cassatt in un momento di assorta meditazione, o i più recenti autoritratti di Alexander Calder e Samuel Morse.

Il 10 Gennaio del 2000, l'Old Patent Office Building è stato chiuso per consentire una generale opera di ristrutturazione e restauro; la sua riapertura al pubblico è prevista per l'autunno del 2004.

Giovanna Rizzarelli

Metamorfofi, relitti e sfollati: trasformazione e sopravvivenza tra lettura e letteratura

The article reviews the new play "Mar Nero. Una Metamorfofi di Ovidio" directed by R. Fratini Serafide, and describes the feelings experienced by the audience.

...Piange ciò che ha
fine e ricomincia. [...]
Piange ciò che muta, anche
per farsi migliore. La luce
del futuro non cessa un solo istante
di ferirci.
P. P. Pasolini

Non sempre ciò che muta trova le parole per esprimersi ed ora la cronaca che provo a mettere insieme richiede infatti un esercizio tutto particolare. Trovare il modo per rovesciare la lente non è facile invertire la prospettiva e passare da spettatrice a parte in causa per raccontare una nuova maratona di lettura (*Mar Nero. Una metamorfofi di Ovidio*. Pisa, Arsenali Medicei, 1-3 luglio 2004; regia e direzione artistica: R. Fratini Serafide; allestimento scenografico: B. Meoni; assistente alla regia: S. Eco Conti) sembra più complesso del previsto. Forse anche perché è proprio la prima trasformazione di cui devo render conto. Lo spettacolo visto da dietro, sbirciato e rosicchiato a mozziconi tra un'attesa e l'altra è un ingranaggio a tempo, una clessidra capovolta in cui ogni granello precipita verso una nuova attesa. Così tutto ciò che appare non è che un frammento di infinite emozioni ricomposte, singole e collettive, ogni chicco di sensazione che rimesso insieme non lascia intravedere i margini che si uniscono. Da dietro la grande *Metamorfofi* erano i volti incerti nell'attesa dell'ingresso che divenivano voci perentorie e calde, sicure e seducenti. Era la valigia sfondata che stupiva grondando l'acqua del Diluvio, o lasciando emergere fumo e profumi seducenti come l'alchimia di Circe. Era la parola convenuta a metà del verso che diveniva istante perfetto, coincidenza fortuita per lasciar apparire fantasmi in impermeabile che moltiplicavano gli effetti metamorfici e sottolineavano, con le loro valigie magiche, i versi come la matita rossa che scorre tra i caratteri da non dimenticare.

Queste le prime trasformazioni che si sbirciano da dietro il tendone di iuta ed il fumo che risputava alla ribalta i lettori scampati all'acqua grossa di questo nuovo diluvio catartico. E se purificazione c'è stata era certo annidata tra questi

nuovi accenti pronunciati a luci basse, come da sonnambuli accompagnati tra le tenebre da piccole lampadine contro i terrori della notte, che come le lucciole, che popolavano il giardino che abbraccia gli Arsenali, rischiaravano appena le pagine sfocate. Sopravvissuti che brancolavano nell'oscurità sfiorando il relitto che campeggiava al centro dell'immensa stanza ad elle: arca di Noè emersa dalla mota, colomba dalle ali spezzate planata violentemente tra ciò che resta e si aggrappa alla persistenza con gli artigli del falco.

Ecco cosa gridava o sussurrava tra i versi che riaccendevano alla memoria i vecchi miti tante volte ascoltati e, se non proprio quelli, così simili ad altri che a labbra strette mille volte li hanno ripronunciati e rimasticati facendoli rivivere: mutare per resistere, piegare l'ala per scampare alla catastrofe. Quell'emblema silenzioso ha pronunciato mille volte tra i brevi minuti di ribalta e le lunghe ore del sipario abbassato, la sua sfida alla resa, il suo ancorarsi con ogni forza alla terra che profuma ancora dell'acqua del diluvio. La terra che piano piano mi è divenuta amica, sorella inattesa che non può disgustare ma che lentamente sa sedurre svelando le sue memorie. Anch'essa metamorfica e metamorfizzante: isola, specchio, tomba e culla. Tra le sue braccia la mia trasformazione: l'emozione lasciata passare per il corpo che trova la strada per emozionare e toccare altri corpi e suscitare altre sensazioni. Parlare con il proprio corpo per far sì che parli agli altri, che racconti insieme ai versi, che commuova insieme all'abito candido e zingaresco seppellito come un cadavere sconcio raccontando una storia di violenza e sopravvivenza: la parola che trova la strada anche quando la lingua mozzata gronda sangue e si fa sterile. Il corpo come la tela su cui ricamare una condanna conosce vie che la voce non può percorrere, e trasformasi vuol dire battere questi sentieri inesplorati e sconosciuti che si epifanizzano in questi pomeriggi e sere calde di un luglio appena iniziato.

Così si chiude il cerchio: con i sopravvissuti tornati tutti insieme a rivivere l'istante del terremoto e della fuga, stretti alle loro valigie e ai loro impermeabili, ancora costretti a rivivere con gli occhi vuoti di stanchezza l'istante dell'attesa, per affollarsi per l'ultima volta ai lati del relitto e assistere all'atto conclusivo di questa catastrofe scampata. Le luci si riabbassano fino alla tenebra che accoglie ogni cosa, ogni rotella di questo effimero ingranaggio, per svelare il coacervo, il caos che tutto contiene: l'autore e l'opera, il regista e l'attore le cui immagini, come mani che pescano nel pozzo della mente, si sovrappongono come il recto ed il verso di una foglia. Foglia o pagina da strappare, da gettare via e ricomporre, bruciare e calpestare per poi rimettere insieme, per lasciare che il pianto sgorgi pure dalla corteccia che si apre e muta natura per sopravvivere, purché il verso venga ancora una volta pronunciato o scritto e oscilli in eterno come una piccola fiammella che illumina il buio, ma in eterno vive.

The author examines the many classical mythology references and inspirations that can be found in some of Pasolini's works, especially in the ones produced at the end of the 1960s.

Basta un rapido sguardo sulla produzione artistica pasoliniana per notare come la stragrande maggioranza delle opere legate al mondo classico e al mito greco si concentri in un relativamente breve spazio di tempo, tra il 1966 e il 1970, quando ormai il mito di un Friuli contadino autentico e incontaminato della prima stagione poetica e quello 'populistico' delle borgate romane presentato nei romanzi degli anni Cinquanta sembrano essere tramontati; e non è forse inutile domandarsi e cercare di spiegarne il motivo.

L'illusione che, davanti alla rapida svolta 'neocapitalistica' e industriale dell'Italia degli anni Cinquanta, una valida alternativa poteva essere rappresentata dal mondo mitico delle borgate romane, depositario di una genuinità e autenticità non ancora toccata e corrotta dai nuovi valori borghesi, viene presto a crollare davanti alla constatazione che niente può resistere all'urto dell'inesorabile forza consumistica e omologatrice, neppure i tanti Tommaso e le tante Mamma Roma che finiscono per cedere al sogno di una vita borghese e a tentare la scalata sociale: il risultato di questo brusco cozzare tra il vecchio e il nuovo mondo assume inesorabilmente contorni tragici.

Davanti a questo fallimento, nel corso degli anni Sessanta, ecco subentrare il passato e il mito greco a veicolare e proporre quella 'scandalosa' diversità, cifra dell'autore e della sua opera, unica alternativa plausibile alle nuove forze capitalistiche; è come se il Passato si prendesse la rivincita sull'omologazione capitalistica, su quella 'mutazione antropologica' che rischia di travolgere il mondo contadino, le minoranze, le culture arcaiche e popolari in nome della nuova, imperante, onnicomprensiva razionalità borghese: *"Io sono una forza del Passato./ Solo nella tradizione è il mio amore"* (componimento datato 10 giugno 1962 contenuto in *Poesia in forma di rosa*, in *Bestemmia. Tutte le poesie*, Garzanti, Milano, 1993).

La riproposizione del passato e del mito greco da parte di Pasolini non si pone però mai come una fuga in regni 'apollinei' staccati dall'attualità, ma conserva sempre uno sguardo disincantato e indagatore sull'origine e sulle spietate

dinamiche delle alienazioni e nevrosi della società contemporanea: ed è proprio grazie a questo sguardo di denuncia che il 'Passato' può costituire un valido contraltare al presente degenerato e corrotto.

Ed ecco che grazie al filtro del mito emergono ora la problematica psicanalitica del complesso di Edipo (*Edipo*, 1967), il tema tragico dello scontro fra la vecchia cultura 'tribale', arcaica e magica e la nuova razionalità borghese (*Medea*, 1970), la questione della 'mutazione antropologica' a causa della quale il popolo, le minoranze, 'l'universo agricolo e paleocapitalistico' rischiano di venir irrimediabilmente fagocitate dal nuovo 'centro consumistico', baluardo della nuova società capitalistica e massificata (*Pilade*, 1966 e *Appunti per un'Orestide africana*, 1969).

Ma una vena di pessimismo sembra alla fine percorrere e segnare queste opere: la fine tragica di Medea, il fallimento del tentativo di sintesi fra le due istanze operato da Pilade sono lì a significare che il Passato non può che scomparire e farsi da parte davanti all'avanzata delle nuove forze del Presente.

Lo stesso pessimismo che segna la produzione di questi anni si trasforma nella totale disillusione dell' "*Abiura dalla 'Trilogia della vita'*" del 1975 che, seppur incentrata sul particolare aspetto della corporeità e della sessualità, può comunque fungere da sigillo a questa cursoria disamina:

"È vero: per qualche anno mi è stato possibile illudermi. Il presente degenerante era compensato sia dalla oggettiva sopravvivenza del passato che, di conseguenza, dalla possibilità di rievocarlo. Ma oggi la degenerazione dei corpi e dei sessi ha assunto valore retroattivo. Se coloro che allora erano così e così, hanno potuto diventare *ora* così e così, vuol dire che lo erano già potenzialmente: quindi anche il loro modo di essere di *allora* è, dal presente, svalutato. I giovani e i ragazzi del sottoproletariato romano [...] se *ora* sono immondizia umana, vuol dire che anche *allora* potenzialmente lo erano: erano quindi degli imbecilli costretti a essere adorabili, degli squallidi criminali costretti ad essere dei simpatici malandrini, dei vili inetti costretti ad essere santamente innocenti, ecc. ecc. Il crollo del presente implica anche il crollo del passato. La vita è un mucchio di insignificanti e ironiche rovine".

Due “bande a parte”. Qualche nota di cronaca, tra estetica e politica

Starting from some comments made by Jean Luc Godard about Quentin Tarantino during the last Cannes Film Festival, the author gives us some general reflections about the movie production of the two directors and about some issues within the Festival itself.

*“Anche nel caos e nella superficialità c’è spazio per la riflessione.”
(Alberto Farassino su *Bande à part* di Jean-Luc Godard)*

JLG (*alias* Godard), apprendiamo, pare abbia schernito, durante il festival francese, Tarantino, *alias* “quello che gira film sui killer”. Ricordiamo che toccò a Lynch, una quindicina di anni fa, ai tempi della palma a *Cuore selvaggio* – altra opera fiammeggiante à la Godard – sottostare alle critiche corrosive del cineasta ginevrino. Non si intende, qui, fare *gossip* da *Croisette*, per il quale esistono i telegiornali. Si tratta invece di provare a capire come vanno le cose, che aria tira nelle sale, se vogliamo ancora pensarle come un elemento culturale, con una sua presenza positiva quanto a circolazione di idee, di critica e di pensiero.

JLG eccede, e i suoi eccessi critici da “vecchio turco” sono apprezzabili e auspicabili, ma un senso “retrò” lo prova anche chi gli perdonerebbe qualunque cosa, ritenendolo tra i massimi creatori e pensatori del Novecento. Cosa che, evidentemente, Tarantino invece non è, né vuole essere. Tarantino è l’epigono, la sua estetica filmica è palesemente godardiana (sulla linea *A bout de souffle* - *Bande à part* - *Pierrot le fou* - *Made in USA*), e lo è manieristicamente. Alcune sue pratiche filmiche sono infatti delle riproposizioni, talvolta manierate talvolta rinnovate, degli stilemi moderni, come nel caso del prelievo testuale *ex abrupto*, senza soluzione narrativa.

Ma non è di stilemi che è il caso di parlare a proposito di Cannes; o meglio, ci si può accostare tangenzialmente. Accanto alle questioni estetiche, c’è infatti in gioco, piuttosto, la valenza politica del cinema – del pensiero del e nel cinema – nella contemporaneità. Godard lavora(va) nel e sul cinema, dentro l’estetica, ma *anche* secondo istanze politiche; sebbene l’anarchismo delle prime opere non sia così lontano da quello di Tarantino. Non è possibile riflettere su *Kill Bill* e sul cinema tarantiniano in generale senza porre in primis la questione estetica, perché il cinema tarantiniano è *tutto* dentro tale la dimensione, e questa è la mancanza che vi si avverte: che sia soltanto estetica e non est-etica.

Egli è l'epigono, s'è detto, e onora il maestro con il marchio delle sue produzioni, ma certamente non è sufficiente un auto-sigillo a garantirsi una filiazione. Interessante, piuttosto, è la differenza tra i nomi delle case di produzione: "Anouchka" quella di Godard nei Sessanta, in onore di Anna Karina, la sua donna e attrice, dunque una trasfigurazione della realtà in immagini, e "Band Apart" quella di Tarantino, in onore, appunto di Godard, in una trasfigurazione seconda e ulteriore, del e nel cinema. Un cinema, quello di JLG, che studia la realtà, che a essa in prima analisi si ispira, e che declina in una finzione che la critica mentre critica il cinema; ne rende e ne studia la "differenza", direbbe Deleuze, e lo fa rompendo gli schemi del cinema classico.

Tarantino parte invece dal cinema, dalla finzione dunque; si ispira innanzitutto (*Jackie Brown*), o solamente (*Pulp fiction*), a essa, definendo uno spazio puramente "meta-cinematografico". Che se non mette in crisi il cinema stesso, quantomeno lo permea di alcune rilevanti istanze riflessive; ma che non critica, non indaga, non studia la realtà, la quale si fa più lontana, all'orizzonte. Non può esserci quindi istanza politica; è normale che sia così. E se ci si ricorda che l'arte resta qualcosa di gratuito e assoluto, che lavora *estheticamente*, allora non si pone il problema. Ci sarebbero poi soltanto opere indifferenti o interessanti, perturbanti o normalizzanti, istituzionali o rivoluzionarie (?), e così via. A *Kill Bill* non appartiene nessuno dei suddetti aggettivi

Tralasciando, tuttavia, questi giudizi estetici, e prendendo atto che non vi si esprimono valori politici, sorgono alcuni dubbi. Tra Tarantino e JLG c'è sì un abisso di coscienza politica (utopica?), ma forse – (si perdoni la prima persona) dico forse perché non c'ero in quegli anni – è lo stesso che c'è tra la coscienza *nel contesto* di ieri, e quella di oggi. Si può davvero (ancora) pensare che i film abbiano una portata politica, se non eversiva? Non è forse il contesto il problema, e la differenza? La differenza tra lo spazio effettivo – tanto privato quanto pubblico – che per la coscienza c'era allora e c'è, invece, adesso. D'altra parte i film non nascono e non vivono al di là del contesto: il cinema è arte espressiva e mezzo comunicativo *dal e nel contesto*.

Allora il problema non è di un film, un film insieme spettacolare e espressivo, insieme narrativo e decostruito, dunque "postmodernista" (?). Confrontato alle opere di JLG o di Straub e Huillet, ovvio che appaia ottuso o anodino; ma è Tarantino, che resta uno dei massimi registi in circolazione, specie in una stagione miserrima come questa. Il problema è contestuale, ed è bene *inorridire* di fronte agli "onanismi iconografici" di chi s'è divertito a cogliere i riferimenti tarantiniani. Non per l'atto "critico" (suvvia...) in sé, ma perché esso presuppone che costoro abbiano visto gli originali cui egli farebbe riferimento.

JLG, al di là dei fumetti e dei *B-movies* – se *They live by night* è tale – ha guardato anche Renoir (entrambi), Picasso, Rodin, Vigò... e a se stesso; gli si può concedere anche questo, a JLG. Che dire, allora, ai suddetti onanisti cinefili, se come Tarantino hanno visto tante opere sulla Yakuza, o fruito in quantità telefilm americani e fumetti nipponici (roba che si sdogana spesso troppo facilmente in accademia)? Forse, che sono esemplari del contesto presente, che la differenza tra *Kill Bill* e *Pierrot le fou* – molto più *etica* (in senso politico-sociale) che *estetica*, a guardarci bene: quella di Tarantino è davvero una modernità “fuori tempo” – è anche in loro, e sintomatica, nei discorsi correnti: negli interessi precipui.

Tornando in quel di Cannes... una più pesante accusa dovrebbe gravare, da JLG e da tanti altri, su Tarantino: sul Tarantino presidente, non *director* (“quello che fa i film sui killer”). Ed è la palma a Michael Moore (“quello che fa i film sugli idioti”, per parafrasare). Ci si ricordava che essa era il premio di una mostra di arte cinematografica; egli invece svuota il cinema della sua essenza estetica, proponendo un divertimento accomodante più clippato che Oliver Stone – si riveda bene *Bowling a Colombine* per farsi un’idea – buono per strappare un po’ di ir(oni)a sugli *States*, con un *mix* di orrore e risate, confuse l’uno con le altre; e costui non è Lynch, *of course*. Il fatto che in televisione (forse) non ci sia spazio (*Report?*), non è una buona ragione per vederla sul grande schermo. *Idem* per Giordana.

Almeno Tarantino *director* fa cinema, riuscito o meno, intelligente oppure no. Dopo tre film originalissimi e godibilissimi, resta una presenza positiva nel panorama cinematografico, per certi versi necessaria. (L’attenzione che richiama, al di là degli spettatori pubblico, ma proprio per le questioni est-etiche che pone, è comunque significativa. Anche la “superficialità” di Tarantino può *muovere il pensiero*...) A patto di non chiedergli ciò che non può offrire: di politico non c’è nulla, o poco (ne *Le iene*, per esempio), e comunque meno che in Sergio Leone; si sa, e bisognerebbe mirare meglio le critiche. I problemi stanno fuori, e *Kill Bill*, se ci distrae, comunque non ce ne consola, e poi il vero “film” sui *killer* era proprio quello (su George W. & Co.) di Moore. Forse hanno capito male i giornalisti; succede... Certo, se Notre *musique* – lo si vedrà mai, o sarà come per *Eloge de l’amour?* – fosse proiettato su tutti quegli schermi che hanno ospitato i fotogrammi tarantini...)

Review of the conference - and of the debate which followed - held on the occasion of the exhibition on Matteo da Gualdo, which took place in Gualdo Tadino.

Gualdo Tadino, Museo Civico Rocca Flea, 21 marzo-27 giugno 2004, mostra e catalogo a cura di Eleonora Bairati e Patrizia Dragoni; convegno di studi, Gualdo Tadino, 21-22 maggio 2004.

Con l'unità d'Italia, il ritrovato orgoglio civico delle mille "piccole patrie" disseminate lungo la penisola ha prodotto la celebrazione delle glorie artistiche locali, spesso risollevate da un plurisecolare oblio, come a Lucca Matteo Civitali e a Gualdo Tadino Matteo di Pietro, entrambi omaggiati quest'anno da due importanti rassegne monografiche nelle rispettive città.

A Gualdo la mostra è stata integrata da un convegno, svoltosi il 21 e 22 maggio, che ha affrontato non solo il singolo pittore Matteo e la sua bottega familiare, ma la rete delle relazioni e degli scambi nell'area umbro-marchigiana, interessata nel Quattrocento da un fertilissima fioritura di artefici: da un lato tenacemente e splendidamente interpreti della tarda fiammata del gotico; dall'altro aperti, ora più superficialmente, ora più in profondità, alle novità prospettive rinascimentali.

La sigla del 'Rinascimento eccentrico', scelta come efficace epigrafe tanto della mostra quanto del convegno, affonda le sue radici nelle indovinate formule del "Rinascimento umbratile" di Roberto Longhi (1926) e dello "Pseudo-Rinascimento" di Federico Zeri (1983), che hanno contribuito in modo decisivo alla riscoperta e all'apprezzamento dei cosiddetti 'eccentrici'.

In apertura Bruno Toscano ha messo in guardia dalle riletture attualizzanti e dalle conseguenti, troppo disinvolute applicazioni lessicali (irrealismo, metafisica, espressionismo) ad artisti e correnti che occorre invece contestualizzare, ricercando nell'epoca e nei luoghi di pertinenza, nel clima storico, culturale, religioso e sociopolitico in cui operarono le ragioni degli indirizzi adottati. Anzi, a valutare la diffusione degli "eccentrici", c'è da chiedersi se non sia piuttosto il Rinascimento ad essere "eccentrico", quantitativamente e geograficamente minoritario. Nello specifico umbro-marchigiano, è da osservare la svolta piuttosto netta che si verifica intorno alla metà del secolo, da una società cortese, di signorie (come i Trinci a Foligno o i da Varano a Camerino), nella quale prevale il linguaggio "internazionale" e gli artisti sono "vaganti", ad una società caratterizzata dalla

rivincita della Chiesa e del sacro, dove gli artisti sono prevalentemente stanziali e si differenziano in una miriade di parlate "locali".

Tipico esempio di artista stanziale è Matteo da Gualdo (1430/35-1507), il cui raggio d'azione non si estese mai oltre Assisi o Nocera Umbra (ad eccezione del Trittico di Coldellanoce per le vicine Marche), e la cui bottega impiantò un solido monopolio nel gualdese, destinato a durare col figlio Girolamo e il nipote Bernardo. All'importanza delle fonti archivistiche per la ricostruzione delle vicende di Matteo e della sua famiglia si è dedicato l'intervento di Sonia Merli, che ha sottolineato l'utilità di una fonte come i testamenti (Matteo ne redasse ben cinque tra il 1465 e il 1505). Un profilo biografico-critico di Matteo, Girolamo e Bernardo è stato tracciato da Enzo Storelli, erudito gualdese, che ha riletto Matteo, già riconosciuto da Zeri come principale erede di Bartolomeo di Tommaso da Foligno, alla luce della pluralità di contatti – centroitaliani, meridionali, nordici – ravvisabili nel suo *corpus*, ivi compreso il fondamentale apporto senese (Giovanni di Paolo su tutti); così come di Girolamo e Bernardo, notai oltre che pittori, ha evidenziato la pur timida apertura a influssi perugineschi e signorelliani.

Nei primi anni del Novecento una serie di mostre, in Italia come in Europa, consacra la riscoperta, condita di orgoglio nazionalistico-municipalístico, dei "primitivi" e delle scuole locali (Bruges nel 1902, Parigi nel 1904, Siena e Macerata nel 1905, Perugia nel 1907): alla mostra perugina venne esposto, nella sala dedicata a Matteo, il Trittico di S. Pietro a Gualdo, che fu però riconosciuto come falso: fortunatamente l'originale (smerciato anni prima con la complicità dell'abate di S. Pietro) venne poi ritrovato presso un antiquario romano e riconsegnato alla sede originaria nel 1912. Tale episodio, emblematico delle difficoltà della tutela del patrimonio artistico negli anni di passaggio dalla volontaristica tutela locale a quella centralizzata, regolata dalla legge del 1902-9, è stato rievocato da Eleonora Bairati. Federico Valacchi ha confermato, in relazione alla situazione archivistica, la svolta dal modello gestionale policentrico all'indomani dell'Unità (si veda la relazione di Cesare Guasti nel 1870) a quello accentrato invalso fino al 1939, con la successiva, graduale valorizzazione delle risorse locali, che ha prodotto ottimi risultati in Umbria, mentre forti ritardi e manchevolezze permangono in altri ambiti regionali.

Il panorama artistico coevo a Matteo è stato illuminato in varie direzioni dagli altri interventi. Giordana Benazzi ha presentato il *milieu* folignate, nell'imminenza dell'inaugurazione della mostra dedicata a Niccolò Alunno (*Nicolaus pictor. Artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento*, 29 maggio-3 ottobre), di cui sono state fornite alcune anticipazioni. Quanto poco le periferie fossero isolate e quanto invece fossero crocevia di relazioni transprovinciali è esemplificato da due documentate

èquipes: Gentile da Fabriano, Jacopo “da Vinegia”, Giambono da Budrio, Battista da Padova e Paolo Nocchi da Foligno a Palazzo Trinci nel 1411-12; Bartolomeo di Tommaso, Nicola da Siena, Andrea Delitio, Giacomo di Corrado da Ragusa e Luca di Lorenzo d’Alemagna in S. Agostino a Norcia nel 1441-42.

Elvio Lunghi ha toccato il delicato tasto dell’allievo di Perugino Andrea d’Assisi, la cui opera risulta difficilmente ricostruibile con certezza per le scarse informazioni documentarie e le non pacifiche distinzioni di mano rispetto al maestro e soprattutto al coetaneo Pinturicchio. Uno squarcio è stato abbozzato sulla giovinezza del Perugino, su una prima formazione cioè umbra e preverrocchiesca, ipotesi finora poco sondata dalla critica e che può essere rilanciata alla luce della grande mostra perugina di quest’anno (*Perugino il divin pittore*, 27 febbraio-5 settembre). Di Pinturicchio è stato notato il legame con la committenza Baglioni, più stretto e duraturo di quello avuto da Perugino, esemplificato da una doppia commissione a Spello, a distanza di alcuni decenni, la prima per Braccio, la seconda per Troilo.

Fabio Marcelli ha esaminato i resti di affreschi dell’ex chiesa di S. Margherita a Cascia, proponendone l’attribuzione a Saturnino Gatti, pittore e scultore aquilano, allievo di Silvestro dell’Aquila. Il confronto delle pitture di S. Margherita con il ciclo di S. Panfilo a Tornimparte (AQ), datato al 1494 c., e il documentato impegno di Saturnino negli stessi anni in S. Maria della Pieve a Norcia (affreschi perduti) fornirebbero un plausibile appiglio cronologico per il ciclo di S. Margherita, contribuendo all’auspicabile ricostruzione dell’attività umbra del Gatti, lungo il triangolo Cascia-Norcia-L’Aquila.

Tre giovani studiosi dell’Università di Macerata, Sabina Biocco, Francesca Coltrinari e Giuseppe Capriotti, hanno illustrato i risultati delle proprie ricerche di dottorato. Le prime due dando notizia di una cospicua serie di ritrovamenti documentari, vertenti nell’un caso sulle presenze di artisti umbri nelle Marche (il perugino Anselmo di Giovanni, a Jesi, Sassoferrato, Matelica; il suo allievo Orlando Merlini, a Macerata Feltria e Albacina; il figlio di Bartolomeo di Tommaso, Polidoro, a Sassoferrato; un altro perugino, Sebastiano di Rodolfo della Pietra, pure a Sassoferrato e ad Arcevia), nell’altro sull’intagliatore Paolino da Ascoli e la sua bottega tra Umbria e Marche (attivo tra il 1448 e il 1456 tra Assisi e Perugia, nel decennio 1456-67 a Tolentino; suoi soci di volta in volta Apollonio di Ripatransone, Giovanni di Stefano di Montelparo, Diotisalvi da S. Ginesio, Tommaso di Antonio da Firenze e il dalmata Giovanni Schiavo). Capriotti ha indagato invece l’iconografia di S. Sebastiano nella scultura lignea umbro-marchigiana, soffermandosi in particolare sulla soluzione con un braccio sollevato, attestata in alcuni dipinti fiamminghi e incisioni nordiche (si ricordi la presenza dei protostampatori tedeschi a Foligno e di due Crocifissi lignei di Johannes Teutonicus), adottata ad esempio da Domenico Indivini.

Gabriele Barucca ha ripercorso la storia e i restauri delle tavole di Niccolò Alunno per S. Maria in Piazza a Sarnano (i due pannelli con i SS. Pietro e Giovanni Battista e i SS. Benedetto e Biagio); Maria Stella Spampinato e Barbara Provinciali hanno fatto altrettanto con il Polittico di Recanati di Ludovico Urbani.

Fuori programma un breve intervento di Matteo Mazzalupi, che ha mostrato un ciclo di affreschi, pressoché inedito, in S. Maria di Laverino a Fiuminata, datato 1506 e attribuibile alla mano di Girolamo di Matteo da Gualdo.

In chiusura Massimo Ferretti, nel giudicare positivamente l'equilibrio tra profilo monografico e contestualizzazione storico-geografica emerso nel convegno, ha ribadito l'importanza della riscoperta ottocentesca di Matteo, culminata nella dedizione al pittore del Museo Civico di Gualdo.



Fig. 1: *Image de Notre-Dame*, dit "*Cheval d'or*", Paris, avant 1405, Altötting (Baviera), Kapellstiftung, Schatzkammer der Heiligen Kapell.



Fig. 2: *Grandes Croniques de France de Charles V*, Paris, vers 1370-1379, Paris, Bibliothèque Nationale.



Fig. 3: *Grande Pietà ronde*, 1400 c., attr.a Jean Malouel, Paris, Louvre.



Fig. 1: Sinan, Moschea di Solimano il Magnifico, 1550-56, Istanbul.



Fig. 1: Michelangelo di Pietro Membrini, *Annunciazione*, 1504 c., Lucca, SS. Annunziata.



Fig. 1: G. Bunshaft, *The Hirshhorn Museum and Sculpture Garden*, Washington (D.C.).

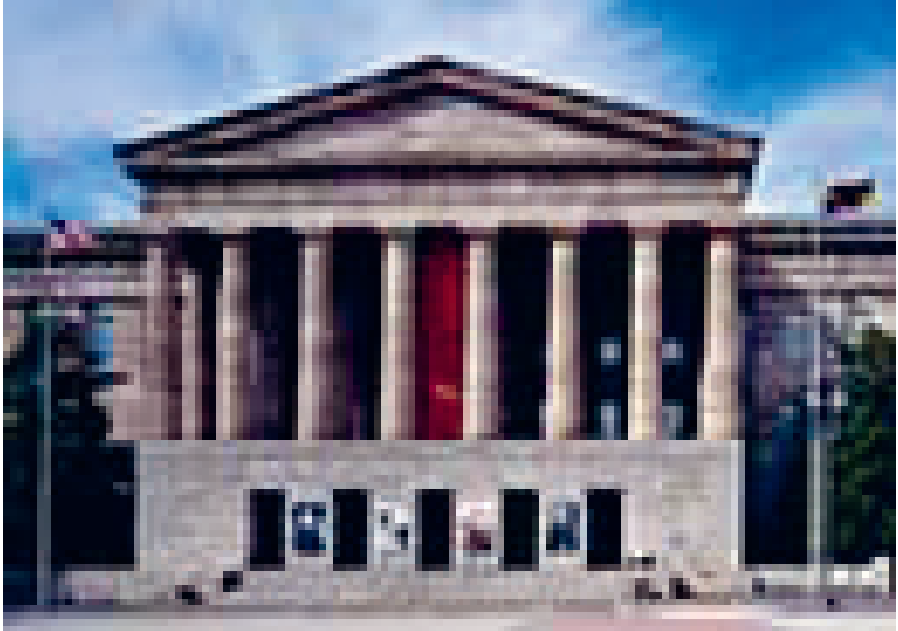


Fig. 2: Old Patent Building, sede della *National Portrait Gallery*, Washington (D.C.).



Fig. 1: Locandina di *Bande à part* di Jean-Luc Godard.



Fig. 1: Matteo da Gualdo, *Madonna in trono col Bambino, i santi Lorenzo e Sebastiano e il committente inginocchiato*, 1480-90 c., Coldellanoce (Sassoferrato), S. Lorenzo.