


Predella journal of visual arts, n°14, 2004 

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

Redazione / Editorial Board: Maria Alessandra Bilotta; Gerardo de Simone; Silvia Pagnin; Silvia Pagnin; Raffaella Pastore; Emanuele Pellegrini; Katuscia Quinci; Marco Settimini

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

The article describes the project Images re-vues, an online publication devoted to images and their connections with history, theory and anthropology. This initiative is the result of a close collaboration between the Centre Louis Gernet, the Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval (GAHOM) and the Centre d'Histoire et Théorie des Arts (CEHTA), part of the Institute National d'Histoire de l'Art of Paris (INHA).

Images re-vues è una nuova pubblicazione on-line dedicata alla riflessione sulle immagini, al crocevia fra storia, teoria e antropologia. Essa nasce come diretta emanazione dei tre centri di ricerca dell'*École des Hautes Études en Sciences Sociales* di Parigi (EHESS) e del *Centre National de la Recherche Scientifique* (CNRS): il *Centre Louis Gernet*, il *Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval* (GAHOM) e il *Centre d'Histoire et Théorie des Arts* (CEHTA), centri recentemente entrati a far parte dell'*Institute National d'Histoire de l'Art* di Parigi (INHA).

Da circa tre anni, questi tre centri danno vita a una serie di seminari comuni dal titolo *Tradizione e temporalità* delle immagini. I seminari hanno l'obiettivo di articolare le metodologie della ricerca antropologica sul campo, con le tecniche di interpretazione iconografica e di lettura delle immagini e con le problematiche teoriche e cognitive che ne conseguono. Il progetto scientifico di *Images re-vues* deriva in qualche modo dalle discussioni aperte nel corso di tali seminari e ne condivide l'ambizione interdisciplinare. Fondata da un gruppo di dottorandi e post-dottorandi appartenenti ai centri di ricerca già ricordati, *Images re-vues* intende offrire uno spazio di ricerca rigoroso e un'occasione di riflessione sulle funzioni e sulle "teorie" dell'immagine, senza restrizioni cronologiche e metodologiche, riflessione che sappia coinvolgere giovani ricercatori e ricercatori già affermati. *Images re-vues* pubblica articoli inediti previo un doppio sistema di selezione: ogni contributo dopo esser stato letto dal comitato di redazione verrà successivamente sottoposto a un comitato scientifico riconosciuto a livello internazionale. *Images re-vues* avrà scadenza trimestrale e, grazie alla sua forma "elettronica", potrà dar spazio anche ad articoli di ampio respiro (con un massimo di 35 pagine da 1500 caratteri ciascuna). L'intento è quello di pubblicare articoli di provenienza internazionale redatti in lingua francese. Ogni numero prevede all'incirca una dozzina di articoli e sarà costituito principalmente di un dossier tematico che riunirà contributi su argomenti precisi creando così uno spazio, oltre

che di lettura, di dialogo. Verrà in ogni caso garantita la possibilità di pubblicare un numero ristretto di articoli di argomenti diversi. Per il dossier del primo numero - già chiuso, in procinto di uscire a fine maggio - si è scelto di pubblicare una serie di articoli dal titolo *Théories* in parte presentati alle giornate di studio tenutesi all'*Institut National d'Histoire de l'Art* di Parigi il 10 e l'11 febbraio scorsi, con il consueto numero di varia. Questo primo numero verrà coordinato da Giuseppe Di Liberti (giuseppediliberti@virgilio.it). Il secondo numero dal titolo *L'image abimée* sarà dedicato, come spiega la coordinatrice Dominique Donadieu-Rigaut, agli "attacchi" volontari verso le immagini, dal semplice sfregio alla loro totale distruzione: iconoclastia, autodafè, idolatria saranno alcuni fra gli argomenti che potranno essere trattati. Entrano pienamente nel quadro di questi studi le pratiche superstiziose o devozionali effettuate sulle immagini-oggetto (sostituito dei corpi), così come i tatuaggi sul corpo umano. Allo stesso titolo potranno essere esaminati casi simili per quanto riguarda la pittura più recente e la fotografia o gli interrogativi che tali questioni pongono ai restauratori.

Si possono inviare le proposte e gli articoli a Dominique Donadieu-Rigaut, (dom.donadieu@wanadoo.fr). Termine ultimo per l'invio degli articoli: 1 giugno 2005

Il terzo numero, coordinato da Itay Sapir, sarà dedicato a Daniel Arasse, a due anni dalla sua prematura scomparsa. La sua opera sempre attenta sia alle questioni di storia che di teoria dell'arte dovrà servire da spunto alla redazione di articoli che s'ispirino ai diversi scritti dello studioso, alle sue posizioni, alla sua metodologia così come ai temi e agli oggetti artistici da lui esaminati. Potranno essere trattati temi che prendano spunto dalle intuizioni dello studioso riguardo l'analisi di opere specifiche o si potrà proseguirne la ricerca verso direzioni "inaspettate". Potranno egualmente essere presi in esame "oggetti artistici" che non abbiano fatto direttamente parte del campo d'indagine dello studioso. Questo numero, così come non lo ebbero le ricerche di Daniel Arasse, non avrà limiti cronologici e geografici: dal Rinascimento italiano alle arti contemporanee nessun argomento sarà escluso a condizione che sia "osservato attraverso il filtro interpretativo che lo studioso ci ha lasciato in eredità".

Le proposte e gli articoli dovranno essere inviati a Itay Sapir (itay.sapir@wanadoo.fr). Limite massimo per l'invio degli articoli: 1 settembre 2005. Il quarto dossier, ancora in preparazione, avrà come titolo *Objets mis en signes*, e sarà coordinato da Noémie Hosoi (noemiehosoi@free.fr). Per informazioni più dettagliate si può già visitare il sito (in costruzione) all'indirizzo <http://www.imagesre-vues.org/> dove si possono sin da ora consultare la presentazione generale della rivista, la politica editoriale e le norme di redazione di *Images re-vues*.

This article is focused on Thierry Wurmser, a Parisian contemporary artist whose painting practice recalls the tradition of Abstract Expressionism while at the same time its language makes the observer think of imaginative, stellar scenarios.

“Homme libre, toujours tu chériras la mer ! La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme”. Così comincia uno dei più bei poemi dei *Fleurs du Mal* di Baudelaire: l'uomo ama il mare perché vi riconosce un'immagine di sé, della sua vita, che è continuo movimento, a volte burrascoso, a volte placido e tranquillo. A pensarci bene, nell'immensità marina, nella sua inafferrabile bellezza, si riflette il perpetuo trascorrere dell'essere e della natura. Queste riflessioni sorgono spontanee osservando l'attività pittorica di un giovane pittore parigino, Thierry Wurmser, la cui ricerca è alimentata da un sincero slancio lirico, capace di partorire immagini astratte, accese di una vita che è ad un tempo quella dell'uomo e del cosmo: in quelle fitte onde di colore che si stratificano, si compenetrano, si confondono in un andamento ora vorticoso, ora lento e fluido, sembra che sia eternato un istante transitorio dell'infinito scorrere delle cose. Non il pulsare di questa o quella realtà interessa al pittore, ma la sostanza stessa della vita. Sembra di poter cogliere, nella forza ipnotica dei suoi vortici cromatici, nella viva materialità di una pennellata fresca e spontanea, o in certe concrezioni di colore, la natura stessa nei suoi processi primordiali e millenari: il miracolo delle meravigliose striature delle pietre, frutto di millenni di lavoro geologico, l'incanto di certi paesaggi glaciali, il mistero dei colori e dei riflessi del mare, il sublime fascino magmatico di fenomeni vulcanici. E' proprio il mantenersi al livello dell'astrazione, che permette a Wurmser di conferire al proprio lavoro un valore cosmico ed esistenziale nello stesso tempo. Si perché se, come insegna Baudelaire, l'uomo può riconoscere nel mare una sorta di *alter ego*, spontaneamente sorge, in chi osserva quella che potremmo definire la natura astratta di Wurmser, la sensazione di trovarsi dinnanzi a qualcosa di particolarmente vicino a sé, alla propria interiorità: percepiamo le sue immagini non come entità separate dalla nostra anima, ma come qualcosa che ci appartiene nel profondo e che nello stesso tempo fa parte del mondo che ci circonda. All'inizio della sua attività Wurmser ha rappresentato sagome umane abbozzate su fresche stesure cromatiche; eppure anche queste opere potrebbero dirsi astratte: in esse

si può intuire qual è stata la successiva ricerca del pittore, volta alla resa dei guizzi transitori della coscienza e dell'essere. Uomo e natura, natura e uomo: uno è il ritmo dell'esistere, infinite le melodie, infinitamente misteriose le *correspondances*.

“Homme libre, toujours tu chériras la mer ! La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme. C'est ainsi que commence un de plus beaux poèmes des *Fleurs du Mal* de Baudelaire: l'homme aime la mer car il y reconnaît une image de soi, de sa vie, qui est mouvement continu, tantôt violent et inquiet, tantôt serein et tranquille. Dans l'immensité marine, dans son insaisissable beauté, se reflète le perpétuel écoulement de l'être et de la nature. Ces pensées surgissent spontanément en regardant l'activité picturale d'un jeune peintre parisien, Thierry Wurmser, dont la recherche se nourrit d'un sincère élan lyrique, capable d'engendrer des images abstraites, allumées et chauffées d'une vie qui est en même temps celle de l'homme et du cosmos: dans ces épaisses vagues de couleurs, qui se stratifient, se pénètrent, se confondent avec une marche tantôt intense et frénétique, tantôt lente et fluide, il apparaît qu'un instant transitoire de l'infinie transformation des choses soit éternisé. Non pas la pulsation de cette ou de quelque réalité intéresse le peintre, mais la substance même de la vie. On a l'impression de pouvoir saisir, dans la force hypnotique de ses vagues chromatiques, dans la vive matérialité d'une touche fraîche et spontanée, ou dans certaines concrétions de couleurs, la nature même dans ses processus primordiaux et millénaires: le miracle des merveilleuses rayures des pierres (fig. Peinture numériques avec des vagues de couleurs), fruit d'un très long travail géologique, la magie de certains paysages glaciaux (fig. Paradis blanc), le mystère des vibrations chromatiques et des reflets lumineux de la mer (fig. Tableau avec des vagues bleu et rose), le sublime charme magmatique des phénomènes volcaniques. C'est en restant au niveau de l'abstraction, que Wurmser peut donner à son travail une valeur cosmique et existentielle en même temps. En effet comme l'homme peut reconnaître dans la mer une sorte d'alter ego, ainsi quand nous observons la “ nature abstraite ” de Wurmser, nous éprouvons la sensation de regarder quelque chose qui est très proche de nous, de notre intériorité: nous apercevons ses images non pas comme entités distantes de notre âme, mais comme quelque chose qui nous appartient en profondeur et qui en même temps fait partie du monde qui nous entoure. Au début de son activité Wurmser a représenté des silhouettes humaines ébauchées sur des fraîches couches de couleur; figures vibrantes de matière chromatiques (par exemple les Danseurs) qui pourraient être déjà appelées abstraites: on peut déjà prévoir la recherche successive du peintre, visant à fixer sur la toile les vacillements de la conscience et de l'être. Homme et nature, nature et homme: le rythme de l'existence est unique, infinies sont les mélodies, infiniment mystérieuses les correspondances.

The article gives a brief overview of the MoMA, the most renowned artistic institution of New York. More specifically, it deals with the building following its restoration in 2004, highlighting some of the most important characteristics of the restyling directed by Yoshio Taniguchi.

Fondato nel 1929 da Lillie P. Bliss, Abby Aldrich Rockefeller, Mary Quinn Sullivan e quattro altri ricchi finanziatori, il MoMA (The Museum of Modern Art) è stato il primo museo americano dedicato all'era moderna. Le sue straordinarie collezioni comprendono testimonianze di altissimo livello di ogni espressione della cultura figurativa moderna, a partire dall'arte europea degli anni '80 dell'Ottocento fino ad arrivare ai nostri giorni, alle ultimissime sperimentazioni della contemporaneità.

Nel novembre 2004, lo storico edificio, ubicato nel cuore di Manhattan, dopo un *restyling* durato alcuni anni, ha finalmente riaperto i battenti, offrendo al suo pubblico uno spazio avveniristico ma sobrio, completamente rimodellato, in cui la tecnologia più avanzata sposa un *design* rigoroso e lineare, dalla capacità espositiva praticamente raddoppiata rispetto al precedente, tale da consentire un completo ripensamento e riallestimento delle collezioni e delle sezioni loro dedicate in chiave più dinamica e aperta al cambiamento. Attualmente il percorso, studiato per "obbligare" il visitatore ad attraversare, grazie ad un itinerario cronologico a *rebours*, anche le più audaci sezioni delle Contemporary Galleries, prevede infatti una lenta ascesa progressiva, piano dopo piano, verso i capolavori più "inflazionati" della sezione *Painting and Sculpture*, attrazione più popolare del Moma, con i Picasso, i Matisse i Van Gogh, i Pollock e i Mirò davanti ai quali si accalca la maggioranza del pubblico. Accanto alla pittura ed alla scultura, con pari dignità, si alternano le ricche sezioni *Drawings, Prints and Illustrated books, Architecture and Design e Photography*, ma colpiscono anche i grandi spazi vuoti destinati alle future acquisizioni ed alle esposizioni temporanee. L'autore di questa riuscita metamorfosi è l'architetto giapponese Yoshio Taniguchi, classe 1937, già autore di importanti progetti di ambito museale (Higashiyama Kaii Gallery, Nagano City, Japan, 1990, Marugame GenichiroInokuma Museum, Japan, 1991; Toyota Municipal Museum of Art, Japan, 1995), che è riuscito nel delicato compito di trasformare i vecchi ambienti del Moma con eleganza e intelligenza, senza mai stravolgerne le forme originarie.

“The primary objective in the design of a museum is to create an ideal environment for the interaction of people and art. Galleries and public spaces are the core elements in a museum. A variety of gallery spaces appropriate to MoMA’s collection of 20th-century masterworks as well as new galleries for the yet unknown works of contemporary art is the first requirement for an expanded Museum. Renovation and reuse of the intimately scaled existing galleries, along with the addition of multiuse new galleries with high ceilings and long continuous walls, would provide a diversity of exhibition spaces while creating an interlocking dialogue of space, art, and architecture...” : ispirandosi a questo assunto-base l’architetto di Tokio ha dato vita al suo progetto, che è risultato vincente proprio perchè ha tenuto conto di una serie di problematiche complesse e interrelate.

In particolare, Taniguchi ha considerato di fondamentale importanza riflettere sul ruolo della prestigiosa istituzione museale, sia a livello fisico che simbolico, nell’ambito newyorkese: ad esempio, la già esistente differenza tra asse Nord e Sud è stata mantenuta creando due diversi blocchi funzionali, concentrando cioè gli elementi più “commerciali” del museo (uffici, *bookstore* e caffetterie) sul lato che dà sulla più mondana 53rd Street e riservando alla più raccolta 54th Street il lato più prettamente culturale ed espositivo, sottolineando ulteriormente questo aspetto con la scelta di collocare qui il nuovo ingresso del museo, una spaziosissima e futuristica hall che a sua volta si affaccia sul giardino delle sculture, spazio aperto con alberi e fontane che interpreta liberamente l’idea zen di una natura controllata da un poetico ma rigoroso dominio della mente. All’esterno, l’intrecciarsi di due nitidi volumi geometrici trasparenti ma resi solidi dall’evidenza stessa delle loro nervature portanti, crea una potente presenza orizzontale che, contrastando con la randomica verticalità di Manhattan, connota immediatamente il MoMa come un nuovo segno spaziale cittadino, chiaramente visibile anche dalla Fifth Avenue.

All’interno, lo spettacolare gioco di rispecchiamenti tra la città e le mille visuali che il museo, attraverso le grandi vetrate e gli spazi di passaggio ne offre continuamente, rappresenta una piacevole pausa di riflessione nel percorso culturale offerto dalle nuove gallerie, spazi vastissimi e di ampio respiro, caratterizzati da luminose superfici murarie ininterrotte e soffitti altissimi adatti ad ospitare qualsiasi tipo di opera contemporanea.

The article describes in great detail the exhibition Maria de' Medici. Una principessa fiorentina sul trono di Francia, organized in 2005 at Palazzo Pitti in Florence.

È una mostra elegante quella apertasi da poco a Palazzo Pitti, nelle sale del Museo degli Argenti: elegante nell'allestimento, di cui il visitatore si può rendere conto prima ancora di visionare con attenzione le opere esposte; elegante per la preziosità di quanto si ammira nelle prime sale, pezzi unici di rara e celebrata raffinatezza esecutiva, con in più l'indubitabile vantaggio di non avere alle spalle alcun viaggio essendo, per massima parte, patrimonio delle collezioni fiorentine di Palazzo Pitti; elegante anche nel taglio scelto dai curatori di una mostra non eccessiva, ma, al contrario, contenuta nelle dimensioni.

Quattro le sezioni in cui si articola l'esposizione: la prima dedicata all'ambito culturale in cui avvenne la formazione intellettuale della principessa fiorentina; la seconda incentrata sull'evento, nodale, delle nozze per procura con Enrico IV di Francia, celebrate a Firenze il 5 ottobre 1600, e sulle testimonianze figurative, letterarie e musicali pervenuteci, realizzate per celebrare l'avvenimento; la terza rivolta alle arti francesi nei primi due decenni del XVII secolo; infine la quarta vede dispiegarsi per immagini i risultati politici della politica tout court, non solo culturale quindi, della sovrana francese.

Per quanti - penso soprattutto connazionali - abbiano frequentato con una certa assiduità le esposizioni fiorentine dedicate alla ricostruzione della Maniera, immagino che la prima sezione e parte della seconda non possano destare grande sorpresa se non per il piacere, mai finito, di ammirare alcuni pezzi - tessuti, oreficeria, bronzistica, carpenteria, commesso di pietre dure - che dimostrano, oltre al gusto e agli indirizzi culturali dell'epoca, anche l'apertura intellettuale dei granduchi toscani e la loro accorta capacità di servirsi dei prodotti usciti dalle manifatture fiorentine - da Ferdinando I organizzate in enti ufficiali che avrebbero tracciato una via economica apprezzata in seguito dal Colbert - come di ambasciatori inanimati presso le corti europee, portatori di prestigio e dignità, talvolta anche superiori alle effettive capacità pecuniarie del granducato. Quando Maria de' Medici - pedina di livello nelle mani degli zii (i cui intensi ritratti ci accolgono nella prima sala) che l'avevano allevata dopo la morte dei genitori - arriva in Francia,

trova un ambiente in cui perdura il fascino esercitato da quegli aggiornamenti stilistici e formali introdotti nel quarto decennio per lo più dagli italiani, manieristi di seconda generazione, da Primaticcio a Niccolò dell'Abate, fondatori dell'*Ecole de Fontainebleau* di cui Caron, Cousin, Dubois e Dubreuil saranno i continuatori: la *Galleria di Ulisse* costituiva un modello decorativo che, sancendo l'affermazione della colta e raffinatissima scuola emiliana, rimaneva insuperato ancora sul finire del secolo. Al contempo, nel campo della ritrattistica come nella scena di genere, gli scambi culturali con i paesi fiamminghi, avevano portato esiti assai fruttuosi, senza essere peraltro in contrasto con il colto manierismo italiano, con cui anzi andavano a saldarsi; ora con Enrico IV, ugonotto convertito, la nazione fiamminga tornava a godere di nuovo lustro. Il nuovo sovrano, quell'Enrico di Navarra, per il quale Parigi valeva ben una messa, sarebbe passato alla storia non solo come colui che aveva posto fine ad un periodo sanguinoso, ma anche come il monarca che andava impostando su nuove basi lo stato francese, e nella politica culturale non esitò a farsi aiutare dalla consorte Maria. I primi approcci della nuova sovrana come committente in territorio francese si affidano alle mani di artisti locali, Quesnel, Freminet, già coinvolti dal marito in anni precedenti il suo arrivo, quest'ultimo reduce da un formativo soggiorno italiano durato dal 1587 al 1602; mentre il nuovo fervore di contatti fiamminghi andava a saldarsi con l'arrivo in Francia, nell'estate del 1606, di Frans Pourbus il Giovane, ritrattista al seguito di Eleonora Gonzaga, sorella della sovrana, invitata in occasione del battesimo del Delfino, futuro Luigi XIII: il fiammingo dal 1609 si stabilirà definitivamente in Francia fino alla morte, influenzando anche Philippe de Champaigne. Per la prima commissione importante dopo l'uccisione del marito nel 1610, il monumento equestre di Enrico da collocarsi sul Ponte Nuovo di Parigi - qui illustrata da due imponenti *Schiavi* bronzee superstiti - Maria si affiderà, secondo una prassi già seguita dall'ava Caterina de' Medici per commemorare Enrico II, ad una bottega italiana, quella del Francavilla, che portava avanti la grande tradizione toscana nella bronzistica monumentale. Si apre per la Francia il periodo della reggenza (1610-1631), illustrata da committenze prestigiose, come la grande *Felicità Pubblica*, dipinta per il Palais du Luxembourg da Orazio Gentileschi, invitato dalla regina in Francia tra il 1623 e il 1625, il cui breve soggiorno fu assai denso di spunti per gli artisti locali, che coglievano nella sua produzione un naturalismo meno sfacciato di quello di Rubens, aggiornato dalle frequentazioni caravaggesche ma mitigato dall'innata eleganza fiorentina; e soprattutto con la serie di tele, celebrative dell'alleanza della Francia con la famiglia Medici, ordinate dalla sovrana per il *Cabinet Doré* del Luxembourg ai migliori artisti fiorentini del primo '600, Empoli, Passignano, Bilivert: tutte provenienti da collezione privata ed esposte assieme

per la prima volta in Italia. Tuttavia ancora più interessante è constatare l'apertura mentale che la sovrana seppe portare in Francia, incentivando l'aggiornamento in Italia delle giovani leve dell'arte locali: la *Morte di Adone* di Laurent de La Hyre e la *Buona Ventura* di Simon Vouet dimostrano come nell'arco di poco più di un decennio la pittura francese era divenuta una delle più aggiornate, raccogliendo la lezione di Caravaggio, ma anche di Reni e Rubens. Da allora lo scambio Francia-Italia non si sarebbe più interrotto: erano state gettate le basi della grande fioritura culturale dell'era di Richelieu prima e Luigi XIV dopo.

Katiuscia Quinci

Salvador Dalí tra sogno e realtà. Deliri di forme e colori del “genio cosmico” del Novecento

The article reviews the exhibition Salvador Dalí tra sogno e realtà. Deliri di forme e colori del “genio cosmico” del Novecento held at Palazzo Grassi in Venice in 2004.

“Ho sempre visto quello che gli altri non vedevano;
e quello che vedevano loro, io non lo vedevo.”

Inauguratasi il 10 settembre 2004, la mostra celebrativa del centenario di Salvador Dalí (1904-1989), allestita nella suggestiva cornice di Palazzo Grassi a Venezia, ha chiuso i battenti lo scorso 16 gennaio con un enorme successo di pubblico: più di 230mila visitatori si sono lasciati catturare dall'affascinante universo dell'artista spagnolo, popolato dalle angosce, dai paradossi e dalle esaltazioni proprie di qualsiasi individuo, a cui egli è riuscito a dare le più molteplici forme grazie alla sua straordinaria padronanza delle tecniche artistiche. Pittore, scultore, scrittore, incisore, scenografo, regista cinematografico, disegnatore di moda, creatore d'oggetti, Dalí ha saputo rendere concrete le sue visioni e le sue paure, utilizzando qualsiasi media espressivo ed è su questo punto che occorre fissare la nostra attenzione per apprezzare a pieno la sua opera, per non smarrirsi e farsi deviare dalla messe di parole riversata dalla critica e dal pubblico sul Dalí-personaggio piuttosto che sul Dalí-artista. Egli è stato etichettato come una “macchietta” scomoda, un manifesto vivente del *kitsch*, spesso bistrattato dagli stessi colleghi. In questa mostra sono state, però, le opere - ben 334, soprattutto pitture, ma anche disegni, incisioni, oggetti “surrealisti”, come il famoso *Telefono-aragosta* a parlare, raccontandoci dell'artista in una discesa a ritroso nei meandri della sua formazione, delle sue considerazioni teoriche.

L'esposizione - curata da Dawn Ades e da Montse Aguer - era, infatti, organizzata secondo una suddivisione in aree tematiche, ma anche secondo un ordine cronologico inverso, a partire dalla sua ultima opera (*La coda di rondine*, 1983) per giungere a quelle della sua infanzia. Questa scelta è stata motivata, oltre che da ragioni di tipo pratico - le grandi opere della maturità (quali *La stazione di Perpignan* del 1965 e il *Torero allucinogeno* del 1968-70) trovavano uno spazio a loro più adatto nel primo piano nobile di Palazzo Grassi -, anche dalla volontà

di compiere una specie di decostruzione della personalità artistica di Dalí, la cui complessità è causata da una sorta di stratificazione di suggestioni pittoriche diverse, che egli ha voracemente attinto da tutte le correnti artistiche moderne. I visitatori, la cui mente è solitamente fossilizzata soltanto sull'immagine del Dalí-surrealista, hanno potuto così scoprire, nelle sezioni finali, anche i suoi "esperimenti" giovanili, i suoi momenti da impressionista, divisionista, futurista e cubista.

Nelle prime sale dell'esposizione, invece, grande importanza era stata data alla produzione post-surrealista, iniziata nel 1936 con l'espulsione dal Movimento. In quello stesso anno la guerra civile spagnola - da lui grottescamente evocata in due quadri angosciosi, *la Costruzione molle con fagioli bolliti* - Premonizione della Guerra civile e il *Cannibalismo d'autunno* (entrambi presenti), nei quali mostruose membra disarticolate lottano l'una contro l'altra nel tentativo di divorarsi a vicenda - lo costringe a girare per l'Europa. In Italia il pittore visita i musei di Roma e Firenze, ricavando nuove suggestioni dai grandi maestri del passato, in particolare da Piero della Francesca, da Perugino e da Raffaello. Con l'esilio negli Stati Uniti durante la Seconda Guerra Mondiale, e soprattutto in seguito allo scoppio della bomba atomica su Hiroshima e Nagasaki, Dalí si distacca quasi totalmente dall'ortodossia surrealista e affronta i temi pregnanti dell'esistenza umana, quali la mente dell'uomo e la struttura fisica dell'universo, i quanti e la teoria della relatività. Nella cosiddetta fase del "misticismo atomico", le opere del pittore spagnolo scaturiscono da un interesse spasmodico per l'atomo, in cui egli sembra intuire l'esistenza di un Dio, e per i temi cari alla religione cristiana. Muta anche il suo modo di dipingere: i quadri di questo periodo sono "classicisti", ispirati all'"ideale artistico del Rinascimento" che è rappresentato in particolare da Van Eyck, Piero della Francesca, Raffaello, Vermeer e Velasquez. La sua pittura diventa più luminosa, corposamente materica e i contorni sono disegnati con nettezza; Dalí si compiace della propria bravura nel realizzare figure geometriche e composizioni arditamente prospettiche, incendiate da colori sgargianti e fastosi, forme sul punto di esplodere o già esplose, come nel quadro intitolato *Testa raffaellesca esplosa* (1951), dove oggetti fluttuanti nell'aria vanno a formare l'immagine della testa di una *Madonna raffaellesca*, all'interno della quale si vede la cupola cassettonata del Pantheon.

Presenza costante delle raffigurazioni di Dalí è Gala, moglie e musa ispiratrice: è lei la protagonista indiscussa delle sue composizioni, siano esse profane (ad esempio la *Leda Atomica*, 1949) o religiose come la *Madonna di Port Lligat* (1950), la cui composizione riprende quella della *Pala di Brera* di Piero della Francesca. In opere come *La Croce nucleare* (1952) o *Natura morta vivente* (1956), il pittore, pur

mantenendo un ermetico simbolismo degli oggetti, abbandona definitivamente il lessico provocatorio surrealista, basato sulla ripetizione ossessiva d'icone (la croccia, le formiche brulicanti, le cavallette, le carni putrefatte) che, nella parte centrale della mostra, spiazzavano l'osservatore e lo costringevano ad una continua ricodificazione delle immagini. Questo processo mentale era comunque coadiuvato da un buon apparato didascalico che, in ogni sezione, aiutava lo spettatore a non smarrirsi nei tortuosi sentieri del mondo daliniano, di cui questa mostra ha offerto un ampio spaccato, cercando di ricostruirlo anche a livello scenografico con soluzioni talvolta molto suggestive ed originali, come la reinterpretazione tridimensionale di uno dei suoi quadri presenti - *Sogno causato dal volo di un'ape attorno ad una melagrana, un secondo prima del risveglio* - realizzata nel cortile di Palazzo Grassi, nel centro nevralgico della mostra. Infatti, come ha affermato l'ideatore di questa composizione, l'architetto Oscar Tusquets Blanca, che cosa c'è di più daliniano che far volare un'enorme melagrana, un pesce con la bocca aperta e due fierissime tigri sopra gli indifesi visitatori?

Il catalogo *Dali. La retrospettiva del centenario*, a cura di Dawn Ades e Montse Aguer, è edito da Bompiani.

Recensione a Liletta Fornasari, *Pietro Benvenuti*, Firenze: Edifir, 2004, 407 pagine, 323 illustrazioni. ISBN: 88-7970-200-9.

The article deals with the research of Liletta Fornasari, who studied painter Pietro Benvenuti's career. In her publication Pietro Benvenuti (2004) Fornasari investigated in great detail the artist's role and importance.

Recensendo nel maggio 1831 l'edizione tedesca della *Storia pittorica* di Luigi Lanzi, lo storico Alfred von Reumont corregge una svista un po' imbarazzante del curatore Johann Gottlob von Quandt secondo cui Pietro Benvenuti era già scomparso: in realtà il pittore aretino in quel momento godeva di ottima salute (e morirà tredici anni dopo). Una curiosa coincidenza, visto che dopo la scoperta dei suoi affreschi nella *Sala d'Ercole* di Palazzo Pitti (1829) s'intensificavano le voci diffuse per la prima volta nel 1822 secondo cui il linguaggio di Benvenuti era troppo astratto; ricco sì di riferimenti alla cultura figurativa del passato, ma incapace di dialogare con un pubblico i cui gusti si andavano ormai modificando: la pittura non doveva più educare attraverso degli *exempla virtutis*, bensì attraverso il coinvolgimento emotivo dell'osservatore.

Fu questo l'inizio di una lunga sfortuna critica, protrattasi fino agli anni Sessanta del secolo scorso, quando Carlo Del Bravo individuò il maestro aretino fra gli interlocutori toscani di Ingres (1968) curando l'anno successivo una pionieristica rassegna monografica sul pittore, di cui in quel momento era concepibile presentare soltanto la produzione grafica. A parte lo sporadico interesse (anche collezionistico) di compatrioti aretini come Mario Salmi, iniziavano così le ricerche sul pittore neoclassico ben presto approfondite dalle ricognizioni sistematiche di Sandra Pinto e dagli studi di Klaus Lankheit, il quale, consapevole della fama europea del maestro, analizzava nuovi materiali rinvenuti fuori dall'Italia. Contributi significativi si devono inoltre ad Ettore Spalletti (1992) che illustra la cultura romana dell'artista attraverso il complesso intreccio linguistico di stampe flaxmaniane e rilievi di Thorvaldsen.

Sono queste le premesse da cui le ricerche di Liletta Fornasari sono partite e nell'arco di otto anni - dal 1996 fino ad oggi - la studiosa ha pubblicato una serie di interventi portando alla luce un'impressionante quantità di materiali inediti fra disegni, dipinti e documenti. Il presente volume nasce, dunque, da ricerche quasi decennali volte alla ricognizione del territorio aretino, in cui sono rimaste numerose tracce dell'attività artistica di Benvenuti. Emerge, infatti, il profilo a tutto tondo di un artista, dai suoi primi studi svolti sulla base di testi per lo più appartenenti alla tradizione seicentesca locale (Furini, Martinelli, Allori, Dandini), all'importante soggiorno romano (1792-1804) dove frequenta lo studio di Antonio Cavallucci - fase che lascia le sue tracce nella prima opera significativa, il Martirio di San Donato ad Arezzo (1794). Naturalmente il giovane Benvenuti dovette ben presto immergersi nel vivace ambiente artistico romano, così ricco - nonostante le spoliazioni napoleoniche - di suggestioni antiche e rinascimentali, di cenacoli poco ortodossi come la cosiddetta "Accademia de' Pensieri" di Felice Giani, dove artisti di varia provenienza si esercitavano nella composizione di soggetti letterari. Fu sempre a Roma, grazie anche all'aiuto di generosi committenti come l'irlandese Lord Bristol, che l'artista riuscì ad elaborare - in opere come la Giuditta con *la testa di Oloferne* (1798, 1804) - un linguaggio limpidamente classico, che unisce una grammatica gestuale di matrice raffaellesca ad esercizi stilistici di vario genere, svolti su fonti antiche e moderne. Tornato a Firenze con la fama di restauratore della pittura toscana, Benvenuti assunse nel 1804 la direzione dell'Accademia fiorentina, incarico che ricoprì per ben quarant'anni, fino alla morte avvenuta nel 1844. Nei primi anni fiorentini, in opere come *Elisa Baciocchi* e la sua corte oppure *Il giuramento dei Sassoni* (1811-12) l'artista mette alla prova le proprie qualità "propagandistiche" divenendo, di fatto, una sorta di portavoce figurativo delle ambizioni politiche e culturali dell'impero napoleonico in Toscana. Ormai saldamente inserito nelle istituzioni artistiche fiorentine, il passaggio di potere con la Restaurazione dei Lorena non dovette procurargli grandi problemi; mantenne, infatti, il proprio ruolo di direttore accademico, continuando persino a lavorare alla decorazione della *Sala d'Ercole* (1817-29), concepita ai tempi del dominio napoleonico. Seguono altre decorazioni monumentali come gli affreschi della *Cappella dei Principi* (1828-36), che suscitavano non poche perplessità persino da parte dei critici "fedelissimi" come Giovanni Rosini, mentre nell'ambiente più raccolto del salotto di Carlotta Lenzone si concedeva un avveduto avvicinamento alle poetiche del Romanticismo storico cui il suo entourage fiorentino aveva dichiarato la guerra.

Grazie alle ricerche d'archivio condotte dall'autrice è ora possibile datare con maggiore precisione i dipinti, nonché ricostruire i rapporti stretti con personalità

importanti quali Canova e Thorvaldsen. Per meglio comprendere il funzionamento dell'Accademia fiorentina all'interno di un intreccio istituzionale complesso e di scarsa trasparenza non si può certo prescindere dall'"ingombrante" e prepotente personalità di Benvenuti, le cui attività del resto non si limitavano a questioni didattiche: si pensi ai suoi viaggi a Roma dove acquista dipinti antichi destinati alle Gallerie fiorentine, o alle imprese calcografiche che, da lui dirette, erano finalizzate alla divulgazione del patrimonio artistico locale (1819: I monumenti sepolcrali della Toscana; 1822: La Galleria Riccardiana).

Resta soltanto il rammarico che la cura editoriale del volume non sia all'altezza degli sforzi dell'autrice: gli apparati sono troppo ridotti, non agevolano il lettore nella consultazione del volume, ma soprattutto la qualità delle immagini non rende giustizia alle qualità artistiche della sua pittura. Nondimeno, la monografia costituisce per gli studi ottocenteschi un importante strumento grazie al quale possiamo ripercorrere le vicende di uno dei suoi indiscussi protagonisti.

Appunti al ristorante con David Mamet per parlare di teatro

Recensione a David Mamet, *Note in margine a una tovaglia. Scrivere (e vivere) per il cinema e il teatro*, Roma: minimum fax, 2004.

The article briefly overviews the Italian translation of Writing in Restaurants by David Mamet, one of the most renowned and fine writers of American contemporary literature.

Esce per Minimum Fax (Roma, 2004) l'edizione italiana di *Note in margine a una tovaglia. Scrivere (e vivere) per il cinema e il teatro* di David Mamet a distanza di quasi vent'anni dalla edizione originale inglese (*Writing in Restaurants*). Si tratta di brevi o brevissime notes sulla scrittura teatrale e cinematografica (ma anche sulla decadenza della creatività artistica, sulla moda e sulla società americana) di uno dei più eclettici e straordinari scrittori statunitensi del secondo Novecento, da molti paragonato ad Harold Pinter, scritte per occasioni pubbliche (conferenze, commemorazioni, premiazioni) o private. Mamet è autore teatrale (*American Buffalo*, *Glengarry Glen Ross*, *Speed the Plow*) romanziere, ma anche regista (*La casa dei giochi*), attore e sceneggiatore cinematografico (*Il postino suona sempre due volte*, *Il verdetto*, *Gli intoccabili*, *Hannibal*). *Note in margine a una tovaglia* offre memorabili quanto minimali passaggi personali e appunti sulla vita nel teatro (titolo anche di una sua commedia) ovvero su quel gran teatro del mondo che si scontra quotidianamente con Hollywood e Broadway, con la celebrazione del *production value*, con lo *star-system*, con l'asservimento ai produttori. Massime o pillole di "verità" che cortocircuitano arte e vita, individuo e società, etica comportamentale e etica teatrale, che sottolineano la vacuità dei "nuovi" riti metropolitani (dalla televisione commerciale alla celebrazione degli Oscar). Due esempi: "L'artista è un esploratore in avanscoperta della coscienza della società" e "Quando ci allontaniamo dai Principi Fondamentali del Teatro impartiamo al pubblico una lezione di vigliaccheria, una lezione di proporzioni enormi quanto il sovvertimento della Costituzione implicito nel nostro coinvolgimento in Vietnam". La varia umanità in gioco nel libro (che già ha abitato molte delle sue commedie e film) la troviamo nel racconto del dietro le quinte del film *L'uomo di*

ghiaccio, pellicola di fantascienza diretta in Canada negli anni Ottanta da Fred Schepisi e interpretata dalla moglie di Mamet, l'attrice Lindsay Ann Crouse, nel comportamento "da vere stronze" della sorella, della madre e della moglie o nella descrizione del carattere dei suoi avversari di gioco a poker nei Quartieri Alti, mentre dal modello narrativo offerto dalle barzellette sporche, o dai radiodrammi, si arriva alla denuncia sulla censura fatta passare per "preoccupazione per la fruibilità commerciale" e alla riflessione sull'attualità di Stanislavskij e del suo metodo.

Opera segreta is one the last works by Mario Martone, movie and theatre director, who tells the story of the city of Naples through the interactions of three crucial figures and their production: Caravaggio, Leopardi, and Ortese.

Caravaggio, Leopardi, Ortese: tre sensibilità di non-napoletani che, in epoche diverse e in diversi modi, si compenetrarono con l'essenza di Napoli e con le sue tante facce, e che seppero cogliere, attraverso la trasfigurazione permessa dall'arte, parte di un affascinante mistero nel quale finirono per riconoscersi.

L'opera segreta, lavoro ultimo di Mario Martone (i testi sono di Enzo Moscato: *L'opera segreta* è una sua raccolta tratta dalle opere di Anna Maria Ortese), è un trittico che raccoglie quei tre straordinari punti di vista, condensandoli nella costruzione di un'opera mirata a raccontare una città difficile da raccontare e difficile da vivere: un'opera su Napoli e sulla sua pulsante energia vitale che finisce per accogliere e abbracciare tutti, per poi far sentire tutti un po' estranei, sradicati - compreso chi, come Mario Martone, a Napoli è nato e ha passato gran parte della propria vita. *L'opera segreta* si apre con un film, *Caravaggio, l'ultimo tempo*, in cui Martone restituisce un ritratto di Napoli attraverso le suggestioni che si sprigionano dai dipinti del periodo napoletano di Michelangelo Merisi. Una voce fuori campo accompagna le immagini, leggendo i bellissimi testi che Enzo Moscato ha scritto rielaborando frammenti di opere della Ortese; la seconda parte è una messa in scena de "I sette snodi di Inferno e nessun Eden", testo di Moscato tratto da *La città involontaria, racconto della Ortese incluso nella raccolta Il mare non bagna Napoli*; chiude il trittico un monologo, *A ginestra e pontone*, tratto da *Partitura di Moscato* - straordinario serbatoio di spunti e di prospettive drammaturgiche che Martone utilizzò già nel 1991 per Rasoi. A Mario Martone abbiamo chiesto di parlare di questa sua ultima regia, del suo rapporto con Napoli, delle tracce che la distanza che da anni lo separa dalla sua città imprime sul suo lavoro e sulle sue scelte.

D: "L'opera segreta nasce dalle sensazioni e dalle emozioni di tre grandi personaggi che, come lei scrive, "furono colpiti a morte da Napoli"...

R: "Caravaggio, Leopardi e Anna Maria Ortese sono tre artisti - ma, naturalmente, non sono gli unici - che in Napoli hanno saputo trovare una rivelazione rispetto al

sensu della vita: in epoche diverse, sono stati profondamente colpiti da una città che da sempre è disincantata, che da sempre, dietro alla sua maschera di allegria e di vitalità nasconde un grande senso di morte, di consapevolezza della vanità del tutto”.

D: Questo è uno dei grandi fascino della “napoletanità”...

R: “Sicuramente è un carattere molto forte della mia città: come nella vita stessa, nella sua essenza c’è sempre una grande contraddizione. Credo che sia un luogo che, per essere capito fino in fondo, deve essere visto da entrambe queste prospettive. Purtroppo tende sempre a prevalere un’immagine stereotipata e superficiale di Napoli. Caravaggio, Leopardi e la Ortese seppero cogliere questo abbraccio tra vitalità e senso della fine come qualcosa di assoluto: non credo sia un caso se, per quanto riguarda Giacomo Leopardi e Caravaggio, Napoli sia anche diventata la città dove la loro vita si è conclusa. Anche il fatto che questi tre personaggi non siano napoletani non è un caso: il loro sguardo permette l’attraversamento di un “sentimento di estraneità” che fa parte del mistero di questa città. Non è un sentimento che solo i non-napoletani possono provare: anche noi napoletani lo conosciamo benissimo. E’ qualcosa che fa di Napoli una città inafferrabile, eternamente dolente (e purtroppo anche la nostra cronaca lo dimostra) ma anche assoluta, con al suo interno una verità molto forte”.

D: Da molti anni lei abita e lavora a Roma: come vive la lontananza dalla sua terra, dai luoghi dove tante esperienze importanti hanno avuto origine?

R: “Vivo questa lontananza come un’esperienza dolorosa. Doloroso si può definire anche il lavoro che ho fatto per *L’opera segreta*, perché percepisco la distanza che mi separa da Napoli con un sentimento di lacerazione: credo che questo si trasmetta nello spettacolo. Si tratta di un lavoro sicuramente dolente, è in una lingua impervia, e lo spettatore deve essere pronto a misurarsi con dei testi dei quali non sarà possibile cogliere tutto.

D: La lingua che Enzo Moscato usa per i suoi testi è di una vitalità lavica, incredibilmente composita, sempre al limite: proprio come i personaggi - spesso indefinibili - che popolano le sue opere e ai quali essa dà voce...

R: “I testi di Enzo e la lingua che usano sono straordinari anche per questo: nonostante non lascino capire tutto di sé, permettono a chi ascolta di arrivare perfettamente a cogliere la loro essenza. Lo spettacolo, dopo il debutto di Napoli, è stato a Modena e a Ferrara: la reazione estremamente positiva del pubblico di fronte alle difficoltà presenti nei testi ci ha colpito molto”.

D: Per un artista napoletano che cosa significa lavorare a Napoli? Quando feci la stessa domanda a Enzo Moscato, qualche mese fa, mi rispose che portare avanti dei progetti in una città come Napoli è sempre molto difficile, faticoso...

R: "E' vero, Napoli è una città faticosa, un luogo in cui gli sforzi finiscono fatalmente per avvitarci su se stessi. Sono contento di aver partecipato alla nascita del Teatro Stabile di Napoli: la sua stagione è ricca, molto nuova, e le sue produzioni aprono le porte a registi giovani e assolutamente interessanti; ma non credo che in futuro porterò avanti la mia attività di gestione e di programmazione. Sinceramente sono stufo di subire attacchi continui, che non ho mai smesso di ricevere dai tempi del Teatro di Roma. Credo che in un sistema teatrale malato e corrotto come quello italiano non ci sia posto per una visione come la mia, quindi è forse meglio lasciar perdere: preferisco fare il mio lavoro di regista, e basta. Anche in questo, Napoli non è una città che riesce a renderti le cose facili: al suo interno è avvertibile un grido che, purtroppo, rimane impossibile da superare".

The article recalls the International Conference on Cinema Studies, focused on how to build a plot, and therefore a story to tell, throughout different examples, ranging from cinema to literature and to philosophy.

Perduti i primissimi interventi del primo giorno, per l'arretramento organizzativo, dovuto presumibilmente a motivi economici, la relazione *La novelization du théoricien* di Roger Odin (Università di Parigi III), mantenendo le attese, promette qualcosa che invece non troverà riscontri altrove. Tanto che il non-detto dovrebbe forse avere più spazio che il detto, in questo articolo, per così dire impressionista. Nella noia, inutilità e talvolta persino inconcludenza e improvvisazione rientrano alcuni contributi (?), che rivelano il generalizzato appiattimento sullo storicismo, sul particolarismo nazional-popolare - il futurismo è invadente -, archivistico e nozionistico, della riflessione (?) accademica. Questo, evidentemente, con l'oblio di tutto ciò che sia teoria-prassi del pensiero, analisi accorta e paradigmaticità. Ricordiamo, nella suddetta categoria: Novellizzazioni d'attore. Il caso *Za la Mort* di Cristina Jandelli (Università di Firenze) e *Vita futurista* e *Velocità*: due film fantasma di F.T. Marinetti di Wanda Strauven (Università di Amsterdam), la disquisizione senza fondo sul rapporto tra l'avanguardia e la sceneggiatura e la novellizzazione di Viva Paci (Università di Montreal).

Odin, innanzitutto: la novellizzazione del teorico rimane un territorio inesplorato nelle teorie e nelle meta-teorie del cinema, e evidentemente non può non assumere una rilevanza letteraria. L'idea del rapporto tra "testo-1" (ipotesto-film) e "testo-2" ("trascrizione" e contenutistica e plastico-formale del visibile) quale atto forte di novellizzazione è tuttavia controllata in Metz, di cui si occupa Odin. Viste le intenzioni dichiarate di analista meticoloso di Metz, è certamente interessante rilevare dunque i cedimenti del Metodo, che non possono che costruire la dimensione creativa e artistica della Scienza. Infatti, è una Scienza che Metz intende fondare, e ciò nonostante, Odin svela anche la palpitazione letteraria e iconica-plastica della descrizione per certi versi impossibile di ciò che si vede sullo schermo.

E purtroppo veramente poco è stato detto sul rapporto tra dicibile e visibile, argomento chiaramente foucaultiano che non è stato affrontato di petto in questi giorni di semiologia (?) a Udine, sebbene davvero fondamentale; e questo dà da

pensare. Tuttavia, assai interessante, ben esposto, e con una struttura concettuale che riesce a imporsi, è l'intervento di Elena Mosconi (Università di Milano e Brescia), *Segnali d'autore nel press-book cinematografico*, in cui si fa finalmente riferimento a Foucault, sebbene per la questione-Autore. E questo rientra nel quadro della semio-pragmatica del rapporto tra testo, co-testo e contesto, nella produzione del senso (senso "discorsivo": la scuola è genettiana-casettiana). Ripercorrere la serie di flash - peraltro tra i più illuminanti del convegno - è impossibile; piuttosto, è importante esplicitare le questioni essenziali.

Uno: il *press-book* è sovente pura arte, soprattutto allorquando è l'autore del film a intervenire in prima persona nelle scelte di grafica e testuali (Pasolini per *Teorema*, in cui si spiegano le scelte dei diversi attori, per esempio). Due: l'immagine-Autore si definisce al di là di ciò che l'autore realizza, con l'intertesto del film, e non solamente nel lavoro del critico. Tre: la semio-pragmatica del cinema si impone sempre più quale storiografia stratigrafica (Foucault, appunto) che assomma tanto il visibile (il film) tanto il dicibile (l'attorno, sopra e sotto il film). Insomma, la storia della esperienza dello spettatore quale "lettore-attente" - per dirla con Odin - del cinema, si fa nel "fuori" del cinema, in ciò che lo circondava, e pertanto la Storia non può che influenzare la dimensione pragmatica, che diventa dunque anche storia della pragmatica. Tuttavia, ciò che sembra perdersi è l'esperienza della soggettività spettatoriale: la pragmatica, l'empirismo (trascendentale) del film in sala. E questo si riflette in forma di lapsus per la sempre minore presenza di immagini, nelle relazioni: se ne lamentò Sorlin l'anno passato, eppure nessuno ha recepito...

Altra prospettiva, sui frammenti del "discorso amoroso" (*La rappresentazione delle passioni nei cineromanzi degli anni Cinquanta*), è proposta da Lucia Cardone (Università di Pisa), tra le più pertinenti dei tre giorni. La carrellata di immagini, la messa in risalto di alcuni particolari passaggi descrittivi ci dice di una differenza sostanziale e incolmabile tra cinema e pagina. Insieme, racconta uno spaccato della storia popolare e creativa - raramente sperimentale, raramente consapevole - che poco può dire sul cinema, e molto, piuttosto, sulla industria culturale e sulla trascrizione intertestuale. Latitante l'esplicitazione del quadro teorico, col soltanto minimo accenno alla questione del rapporto tra euforia e disforia, che viceversa indirizza l'approccio, palesemente greimasiano, ai *trailer* di Nicola Dusi (Università di Modena e Reggio Emilia), per una semiotica peculiare, focalizzata sulla figuralità nel discorsivo; il che è una ambiguità che Dusi non chiarisce.

Tutto si risolve in spunti, che non esplicano i centri focali della questione: in particolare nessuna menzione per il paradossale rapporto tra senso e non-senso, per il prevalere del regime figurale sul discorsivo (che farebbe crollare l'assunto di base di una enunciazione, forse). Eventualmente, la coerenza narrativa del film

- si parlava di *Mission: impossibile* e *La 25a ora* - potrebbe essere pensata quale "discorsivizzazione" del desiderio suscitato, che lo riprende, lo blocca, lo soddisfa. Interessante, comunque la menzione del rapporto (paradossale) tra euforia e disforia nella grafica delle immagini e delle locandine, in particolare nel film di Spike Lee, ove il contrasto tra freddo e calore può esser letto quale tentativo di messa in scena proto-narrativa delle vicende, sia nel trailer sia nella "sintesi" della locandina. A seguire, ricordo l'intervento della Leonardi (italiana a Parigi III) che ci fa scoprire l'esistenza di tre novellizzazioni di *I cugini di Chabrol*: se ne spiegano le tematiche, se ne mostrano le copie su carta, se ne espone qualche discrepanza e non si aggiunge alcunché; tanto che la sua medesima referente (Michel Lagny) sollecita una maggiore "presa", di carattere sociologico, per esempio; ci si poteva pensar prima, evidentemente.

Chiude infine il cerchio aperto con Odin, Pierre Sorlin (Parigi III), che racconta la novellizzazione a opera di scrittori, anziché di teorici: DosPassos, Sartre e Auster, ovvero tre momenti storici assai diversi che dicono ciascuno qualcosa e sulla visione del cinema del singolo autore e delle differenti modalità di "racconto" di ciò che è l'esperienza del cinema. Nonostante si tratti di letteratura, Sorlin non manca, con coerenza (cfr. sopra), di mostrarci una sequenza di *Quarto potere*, ot-tusamente stroncata da un Sartre che, nel suo unico intervento critico pubblicato, non coglie la capacità di Welles di raccontare la temporalità. DosPassos è l'occhio del cinema che si impone in letteratura (nel "discorso libero indiretto") e che racconta il realismo del cinema classico americano. Sartre è l'invenzione del pubblico immaginario di cui avrebbe voluto essere in qualche maniera parte, in una sua diversa infanzia romanzesca. Auster è l'invenzione del regista Hector (cfr. l'ultimo *Il libro delle illusioni*, Einaudi) riscoperta da un professore, nel cui lavoro di ricerca e analisi si rivelerebbe, per Sorlin, una versione parodica del lavoro del ricercatore accademico.

Tuttavia, ciò che più conta, al di là della sua novellizzazione di novellizzazione, è che con Sorlin, vertiginosamente, la filosofia, l'esperienza della pellicola nella sala buia, la dimensione storiografica, la sociologia, la scrittura letteraria quale testimonianza di ciò che è stato l'occhio del Novecento, e anche la parola chiaramente ancora innamorata, quasi commossa, convergono in una descrizione che è innanzitutto amore per il cinema, e libertà, fantasia e insieme profondità di approccio. Questo, finalmente, al di là dei particolarismi imperanti e secondari, nella posizione autonoma che non si può completamente piegare alle esigenze del funzionalismo del sistema, nella posizione autonoma in cui si ritrovano passione e interesse, che non sempre parevano presenti in questi giorni a Udine, e non soltanto. Purtroppo, il sistema sembra diversamente tentare di soffiare via dai suoi

ingranaggi, peraltro arrugginiti - o rinnovati secondo direttrici talvolta irragionevoli - la polvere (?) in cui si nasconde la passione di porre in questione, raccontare e insegnare, in ultima analisi di interessarsi e far interessare. E può essere che l'assenza del cinema e delle teorie, sperimentata in questi giorni, sia sintomatica; sintomatica, forse, di generazioni a rischio di risultare perdenti e generazioni a rischio di risultare perdute.

The article recalls how the growing importance of artist Andy Warhol led to the opening of a museum in Pittsburgh entirely devoted to his artistic production.

All'inizio degli anni Sessanta, pochi critici avrebbero scommesso che "quel tizio della minestra Campbell" sarebbe diventato uno degli artisti più popolari della Pop Art e non solo. Le scatole di Brillo, ammonticchiate con apparente noncuranza, i ritratti di Marilyn Monroe e Jaqueline Kennedy, riprodotti in serie e ridipinti con colori accesi e contrastanti, sono ormai entrati a far parte dell'immaginario collettivo e sono battuti alle aste con quotazioni da capogiro. Così, anche Pittsburgh, la città natale di Andy Warhol (1928-1987), ha voluto rendere omaggio al suo cittadino più dissacrante con un museo interamente dedicato alle sue opere e alla sua vita.

Promotrice dell'iniziativa è stata la Andy Warhol Foundation for the Visual Arts in collaborazione con il Carnegie Museum di Pittsburgh e il Dia Center for the Arts. Le tre istituzioni si sono occupate di selezionare le opere e il materiale documentario, quasi tutto di proprietà della Foundation, e soprattutto hanno portato avanti una efficace campagna di raccolta di fondi, che si è conclusa con successo nel 1994 con l'inaugurazione del Warhol Museum. Forse in omaggio alla famosa Factory, in cui l'artista lavorò a partire dal 1964, è stata scelta come sede permanente una vecchia struttura industriale dell'inizio del secolo scorso, situata sulla sponda dell'Allegheny River non lontano dal centro cittadino. La costruzione è stata ristrutturata dagli architetti del noto studio Richard Gluckman, e si articola su sette piani ed un sotterraneo per un totale di circa 4000 metri quadrati di spazio espositivo. Per fornire al visitatore una carrellata completa sulla multiforme attività artistica di Warhol sono esposte a rotazione 500 opere tra dipinti, disegni, fotografie ed installazioni, a cui è affiancata la proiezione dei video, nella Movie Gallery del 6° piano, e dei film più famosi, nell'Andy Warhol Museum Theater del piano terreno.

La collezione permanente conta quasi 4000 opere che vanno dai primissimi lavori come disegnatore di scarpe e vetrinista, alle collaborazioni dell'età matura con artisti quali Jean Michel Basquiat e Francesco Clemente. Infine, il ricchissimo archivio, allestito al terzo piano, permette al pubblico e agli studiosi di

approfondire la conoscenza del Warhol uomo ed artista attraverso lettere, fotografie libri ed altri oggetti a lui appartenuti.

The Andy Warhol Museum, Pittsburgh 1994.

The article offers a brief description of the Carnegie Museum of Art in Pittsburgh, from its foundation to the contemporary times, mentioning some of the most important artworks showcased there.

Nel 1896, Andrew Carnegie fondò a Pittsburgh un'istituzione culturale che portava il suo nome e che, in base alla sua idea, doveva trasformarsi in un museo di arte contemporanea nel volgere di pochi anni. La selezione delle opere della futura collezione permanente sarebbe avvenuta grazie alle International Exhibitions, delle mostre organizzate annualmente dal museo stesso, che avrebbero portato a Pittsburgh il meglio della produzione artistica mondiale. Tra i primi dipinti acquistati in occasione dell'esposizione inaugurale ci furono quelli di Homer e Whistler, a cui fecero seguito, all'inizio del secolo, altri di Pissarro, Puvis de Chavannes e Sargent. Tuttavia, la vocazione contemporaneista del Carnegie è andata costantemente attenuandosi nel corso del secolo: infatti, a partire dagli anni della Seconda Guerra Mondiale, le International Exhibitions hanno cominciato a svolgersi in maniera sempre più irregolare, passando a cadenze biennali e spesso triennali. Inoltre, le numerose donazioni hanno arricchito la collezione di opere delle epoche più diverse. Già tra il 1925 e il 1929, Mrs J. Willis Dalzell offrì al museo la sua raccolta di dipinti dei grandi maestri europei del Rinascimento e del Barocco. Negli anni Sessanta gli eredi di Sarah M. Scafe, senz'altro la più attiva e vivace benefattrice dell'istituto, hanno contribuito ad incrementare il gruppo di capolavori dell'Impressionismo, mentre nel 1964 il fondo istituito per volontà testamentaria da Howard A. Noble ha permesso l'acquisto di importanti opere, tra cui la tavola di Nicola d'Ancona raffigurante la *Madonna col Bambino in trono e i santi Leonardo, Gerolamo, Giovanni Battista e Francesco* (1472). La felice combinazione tra l'idea originaria del suo fondatore e i lasciti successivi hanno portato alla costituzione di una raccolta di pittura particolarmente ricca, in cui spiccano, tra gli altri, i nomi di Beccafumi (*Il Miracolo di San Michele al Monte Gargano e L'apparizione di San Michele a papa Gregorio Magno sul Mausoleo di Adriano*, 1526-28), Mary Cassat (*Young women picking fruit*, 1891) e Alberto Burri (*Martedì grasso*, 1956).

Una delle maggiori attrattive del Carnegie Museum of Art è costituita da tre monumentali saloni che accolgono copie di sculture antiche e modelli di edifici del passato. La Hall of Architecture, la cui struttura è ispirata al mausoleo di

Alicarnasso, venne inaugurata nel 1907; con le sue 140 riproduzioni in gesso di capolavori delle architetture più famose di ogni tempo costituisce un unicum in tutto il Nord America, rivaleggiando con le famose Cast Courts del Victoria & Albert Museum di Londra. Sempre nel 1907, venne aperta al pubblico una seconda Hall, esemplata sulla cella del Partenone, che accoglieva 69 calchi di statue egiziane, greche e romane. Infine nel 1993 la Drue Heinz Foundation ha donato al museo lo Heinz Architectural Center; grazie a questa ricchissima collezione di disegni, stampe e modelli d'architettura, il Carnegie è oggi considerato uno dei centri più prestigiosi degli Stati Uniti per questo genere di studi.

Catalogue of Painting Collection. Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh 1973; American Drawings and watercolors in the Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh 1985; Museum of Art, Carnegie Institute collection handbook, Pittsburgh 1985.te.

Anna Maria Monteverdi

Roberto Paci Dalò - Giardini Pensili festeggia vent'anni di carriera (tecno artistica

Roberto Paci Dalò, composer and musician, filmmaker, theatre director, visual and sound artist, writer, and radio maker active on the international scene, creates his works with sound and drawing, then expanding to sculpture, installations, music, films, and performance. One of these multimedia works is called Giardini Pensili.

La galassia artistica di Roberto Paci Dalò - Giardini Pensili che festeggia quest'anno vent'anni di attività con una lunga serie di incontri, spettacoli e laboratori tra Bologna e Roma è estremamente varia: polifonica e proteiforme, abbraccia vari linguaggi, si incarna in vari format artistici ma parte fundamentalmente dalla musica per approdare al territorio dell'immagine e del suono nel suo senso più ampio, di spazio sonoro. Immagine e suono intimamente collegati tra loro e indagati nella loro morfogenesi, esplorando il territorio del digitale che li accomuna sia come processo di creazione e di trasformazione, sia come canale di diffusione on line. Le sue sono installazioni suono-video interattive, opere radiofoniche e spettacoli anche in diretta web, "spazializzazioni" sonore, concerti scenici o spettacoli con uso di disegni, materiale video o filmico found footage trattato e assemblato digitalmente in tempo reale. Oltre alle importantissime collaborazioni con Isabella Bordoni, Sandro Lombardi, Luca Ruzza, Anna Bonaiuto, Marcello Sambati, Gabriele Frasca, Tullio Brunone e Toccafondi, i riferimenti diretti e indiretti che è possibile cogliere dalle sue opere - tra antenati, capiscuola e compagni di strada - sono molteplici, da Ryoji Ikeda per il suono sintetico a Laurie Anderson, straordinaria interprete dell'arte multimediale con Home of the Brave, a John Cage, conosciuto da Paci Dalò in occasione di uno dei suoi soggiorni statunitensi.

Il Teatro di Giardini Pensili è, come ricordava Filiberto Menna, un esempio di nuova Opera d'Arte Totale, ovvero teatro dei sensi, un teatro musicale. E queste sottolineature di un teatro come impegno per l'occhio e l'orecchio sembrano riferimenti precisi ad alcune affermazioni di John Cage ("un concerto è un'attività teatrale") o a Kandinsky, che parlava della necessità di una composizione scenica che potesse mettere in luce le famose "corrispondenze", ovvero "sentire i colori e vedere la musica". Paci Dalò chiama le sue opere composizioni anche in riferimento al teatro: arte visiva e teatro costruiti come alchimie compositive di materie diverse disponibili alla trasformazione, magari con minima variazione. Il teatro

quindi come un campo di forze che tende a una forma ritmica complessiva: visiva, sonora performativa. In *Animalie* la parola del filosofo Agamben campionata, accostata ai rumori di animali, e i disegni di Oreste Zevola, che sembrano incisioni, si uniscono ai gesti minimali della performer ripetuti e poi moltiplicati grazie alla loro cattura via webcam, e al suo corpo restituito dallo specchio come geometrie di colore a dar vita a una composizione astratta, un quadro astratto che contiene un movimento interno, un ritmo di nero e rosso.

L'immersione partecipativa: questo uno degli obiettivi dei lavori di Paci Dalò, ed è legato in qualche modo alla teoria del paesaggio sonoro di Murray Schafer e alla strategia della territorializzazione: la sua opera non è contenuta nello spazio ma è lo spazio, così come lo spettatore partecipa all'interno dell'opera-ambiente. E' ricercata l'attenzione dello spettatore, sollecitata attraverso la sua inclusione dentro l'azione, nell'evento spettacolare inteso come spazio dinamico, perché le immagini e i suoni lo inseguono, fluttuando, ruotando con una moltiplicazione di forme visive catturate in diretta: Metrodora, Mishmal Hashmal hanno dettagli di volti, un gioco di sovrapposizioni costanti come un sogno o un ricordo a occhi aperti; un continuo gioco di incrostazioni, un affresco dove le immagini non sono che sinopie, strati di immagini-sinopie che affiorano a tratti. In *Stelle della sera* c'è una costante ricerca del coinvolgimento fisico percettivo: Paci Dalò parla in questo caso della ricerca di "iperstimolazioni sensoriali" non solo attraverso il video ma anche attraverso luci e suoni. Suoni costruiti con frequenze anomale estremamente gravi e sovracute e distribuite intorno al pubblico, avvolgendolo attraverso sistemi di spazializzazione multicanali (come in *Metamorfosi*, con Anna Bonaiuto), sulla psicoacustica, sulla percezione, sulle frequenze subliminali, come in *Italia anno zero*.

Paci Dalò crea forse più che delle opere, processi aperti e interminabili che non si fissano dunque in una forma definitiva: spettacoli che diventano video, film, libri, opere radiofoniche, cd musicali, dvd, nonché un sito web. L'autore parla di una trasmigrazione di materiali da un territorio all'altro. Una metamorfosi continua, o una continua reinvenzione del segno artistico, che vuol dire sperimentare le infinite possibilità del digitale. Prevede molto spesso un prolungamento sul web del teatro per sperimentare diversi luoghi o diversi non-luoghi di partecipazione, inseguendo l'utopia di un terreno di gioco e di azione interattivo e completamente aperto, sperimentando creativamente la modalità multimodale ricevente-emittente del fruitore del web. Il primo esperimento in questa direzione era il concerto in simultanea interattiva del 1993 *La lunga notte*, con molti ponti radio; una modalità che ha il suo precedente solo in *Telenoia* di Roy Ascott del 1992, *performance* mondiale durata 24 ore che connetteva attraverso tutte le forme dell'epoca bbs fax e videofono, artisti che si scambiavano musica poesia immagini.

The article describes the most important artists who participated to Tekno Cut Up, an event organized in La Spezia that brought together national and international figures artistically experimenting in the digital sphere.

Nell'ambito della manifestazione *Tekno Cut Up* organizzata da *Cut up* alla Spezia presso la Dialma Ruggiero dal 25 febbraio al 18 marzo sono stati presentati artisti internazionali e opere emblematiche della nuova scena artistica digitale. Marce.li Antunez Roca (ex membro del famoso gruppo tecnoperformativo catalano Fura dels Baus), ManUelBO di Candida Tv, Tilt-Spazio danza e Jaromil hanno proposto approfondimenti sul rapporto tra arte e robotica, sulla *hacker art*, sulla video-danza, sul nuovo orizzonte delle street tv e delle radio web. Gianni Bolongaro, collezionista d'arte contemporanea e presidente della Associazione Amici del Centro Arte Moderna e Contemporanea della Spezia nonché fondatore del Parco di Arte Contemporanea La Marrana di Montemarcello (La Spezia) ha presentato l'opera di videodanza *Codice aperto* prodotto proprio dalla Marrana; si tratta di un elaborato video d'arte di Luca Scarzella e Stalker avente come performer il gruppo di danza contemporanea "Tilt" diretto da Enzo Procopio. Le coreografie si estendevano lungo gli spazi aperti del Parco La Marrana tra le installazioni di Jannis Kounellis, vedovamazzei, Mario Airò, Hossein Golba, Lorenzo Mangili, Philip Rantzer, Kengiro Azuma, con entità, ombre che emergono tra i pieni e i vuoti delle sculture (il video è stato presentato al Festival Invideo e al Lincoln Center di New York.)

Nella stessa giornata Marce.li Antunez Roca ha mostrato folli e ironiche performance in cui unisce corpo e robotica grazie ad un cosiddetto "esoscheletro multimediale", ovvero una tuta dotata di particolari sensori collegati ad un computer che permettono al performer di diventare una sorta di uomo-orchestra, di controllare e modificare in tempo reale suono, immagine, animazioni, robot e sequencer MIDI, come in *Afasia* e in *Transpermia*. I temi esplorati nel suo lavoro includono l'incrocio tra naturale e artificiale, biologico e robotico, col controllo tematico del corpo del performer da parte dello spettatore.

ManUelBO (*alias* Emanuele Bozzo) è realizzatore di installazioni di carattere politico che nei primi anni Novanta univano arte e caso sociale (*La cella*, sul caso

Baraldini), performance di strada a metà tra espressione artistica, disturbo e protesta (l'azione in strada per la beatificazione di Artaud) e anche "mediattivista" e videomaker indipendente. Inequivocabili i titoli di alcune sue "azioni": *BelzeBush*, *Tube catodico*, *La crocifissione dello spettatore*. Infine, *Homo mediaticus* e *Mode Zone 05* sono le ultime realizzazioni in forma di esibizione personale realizzate per le gallerie Azul e Zeit Zone di Berlino. Suo è il famoso Supervideo, graffiante documentazione del G8 di Genova. Tra i suoi interventi, un tentativo di rianimare l'informazione, che vede i mezzi di comunicazione (radio, televisore, computer) trasportati in barella, con tanto di infermieri e medici, attorno al ministero delle Telecomunicazioni. Seguono l'assaggio pubblico di giornali come pietanze; l'esposizione di un televisore che versa lacrime di sangue, in una specie di "miracolo" laico, lo stesso giorno della prima trasmissione di Tele Padre Pio, in presenza del ministro Gasparri. Performance, quelle di ManUelBO, che giocano sulla letteralizzazione di metafore ormai logore (l'informazione "malata", la "indigestione" di notizie) per rilanciare la possibilità di una comunicazione dal basso, spregiudicata e libera, alla portata di tutti. Il suo nome si lega soprattutto a Candida TV, la prima sperimentale tv di strada di Roma, che nel 1999 decretò l'innegabile successo mediatico delle televisioni homemade. I palinsesti erano divertenti, con le interviste e le inchieste più assurde (*Jubineon*, sul "dietro le quinte del Giubileo", per esempio) che poi abbiamo ritrovato meglio confezionate su Mediaset con Le lene. Candida Tv con il suo motto "Prendila prima di uscire!" ha vissuto nel consenso dei teleudenti per nove settimane; successivamente la cooperativa ha realizzato Torre Maura Tv, primo esperimento di tv di quartiere via web che si guadagnò un servizio sul Tg1.

L'ultimo incontro è stato con l'*hacker artist* e programmatore e attivista mediale Jaromil, da sempre impegnato nel campo della creatività telematica. È autore di tre software "liberi" (MuSE, FreeJ e Hasciicam, pionieristici per l'offerta di nuove possibilità per le radio in rete e per la manipolazione in tempo reale delle immagini) e della distribuzione dyne:bolic, un cd che offre un sistema operativo Linux facile da usare, senza bisogno di installazione su disco rigido. I programmi sono liberamente scaricabili in rete e hanno già raggiunto qualche milione di utenti. Connesso alla rete dal 1991 ha fondato il laboratorio di produzioni in network dyne.org. Anche grazie a Jaromil la figura dell'hacker è diventata quella del programmatore puro e rigoroso che opera diversamente dalle multinazionali informatiche come la Microsoft, e contro i "programmi proprietari", provando a ridefinire il campo operativo dell'informatica applicata alle pratiche artistiche. La filosofia del software libero a cui si ispira indica, secondo i criteri definiti dal movimento GNU/Linux, la "libertà di eseguire il programma, per qualsiasi scopo". Ov-

vero: (1) la libertà di studiare come funziona il programma e adattarlo alle proprie necessità; (2) la libertà di accesso al “codice sorgente”; (3) la libertà di migliorare il programma e distribuirne pubblicamente i miglioramenti, in modo tale che tutta la comunità ne possa trarre beneficio.

Quello che dice Jaromil, tenace assertore dei meccanismi di solidarietà e di cooperazione che ispirano il sistema operativo GNU/Linux, è che nel mondo del software libero non esistono più confini tra autore e utente: un programma creato e riversato in rete secondo il principio del copyleft (che abiura il copyright) può arrivare ad avere centinaia di migliaia di altri potenziali nuovi autori-attuatori che possono modificarlo mantenendo pubblico il “codice sorgente” e la cui estensione creativa è fuori dal controllo del programmatista che lo ha generato. Tra le prime rappresentazioni teatrali autoprodotte di Jaromil: Tubo Catodico: per lo spettacolo viene preso il segnale tv locale e le immagini vengono elaborate con il programma FreeJ. Ricordiamo che Jaromil ha lavorato in veste di programmatore con Giardini Pensili, uno dei più importanti gruppi tecnoartistici mondiali, diretto da Roberto Paci Dalò.



Fig. 1: Thierry Wurmser, *Danseurs*.



Fig. 1: L'interno del nuovo MoMa.



Fig. 1: Laurent del la Hyre, *La morte di Adone*, 1626 c., Parigi, Louvre.



Fig. 1: S. Dalí, *L'Angelus architettonico*, 1933, olio su tela, Madrid, Museo Nacional Reina Sofia.



Fig. 1: Pietro Benvenuti, *Amore e Psiche*, disegno, Arezzo, Fraternità dei Laici, collezione Bartolini.



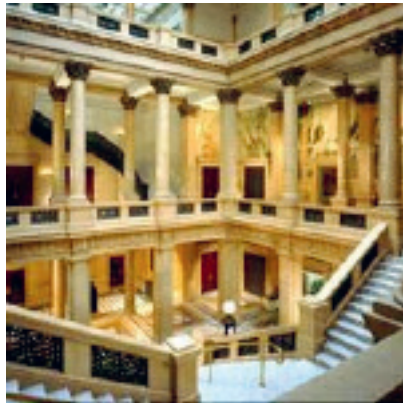
Fig. 1: Brigitte Lacombe, *David Mamet alla macchina da scrivere*.



Fig.1: Mario Martone.



Fig.1: Uno scorcio dell'interno dell'Andy Warhol Museum of Art.



Fug.1: La Hall del Carnegie Museum of Art.



Fig.1: Un'immagine di *Animalie*.



Fig.1: ManUelBo, Candida-TV.