


Predella journal of visual arts, n°15, 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

Collaboratori / Editorial Board: Chiara Balbarini; Novella Barbolani; Anna Maria Monteverdi; Alberto Salvadori; Margherita Zalum

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

An announcement from the editorial staff regarding the next issue of «Predella»: a monograph focused on exhibitions.

A quattro anni dall'uscita del primo numero (marzo 2001), e con il quindicesimo ora in linea, "Predella" può annunciare ai propri lettori un'iniziativa programmata per il prossimo numero, previsto per ottobre: uno speciale monografico dedicato al tema delle mostre, eccezionalmente destinato ad essere pubblicato anche in forma cartacea, oltre che, come di consueto, su internet.

Il tema, di grande attualità (basti ricordare il pungente editoriale del "Giornale dell'arte" dello scorso aprile, eloquentemente intitolato "Moltiplicazione dei pani e delle mostre"), verrà affrontato da una pluralità di punti di vista, volti a evidenziarne la complessità e la problematicità in tutte le sue sfaccettature. Un insieme di autorevoli studiosi, appositamente invitati a collaborare, tratteranno delle varie tipologie di mostre con contributi brevi ma densi e mirati, in termini critici e non compiacenti.

Saranno così discusse le mostre cronologicamente definite, da quelle di arte antica a quelle di arte contemporanea - passando per quelle di arte medievale, moderna e dell'Ottocento italiano -; le mostre di architettura, di fotografia, quelle di arti applicate, di miniatura; le mostre legate alle arti dello spettacolo, dal teatro e dalla scenografia al cinema, alla videoarte e alle arti multimediali in genere. Saranno inoltre analizzati temi intimamente connessi con l'organizzazione e l'attività espositiva, dalle implicazioni economico-finanziarie alla pubblicità, dalla regolamentazione legislativa - ad esempio dei prestiti e degli spostamenti delle opere d'arte - alla didattica, per arrivare al biglietto d'ingresso e al catalogo.

Sarà investigato il rapporto tra mostre, musei e territorio, attraverso i casi esemplificativi, nella loro diversità, delle mostre organizzate dalle Soprintendenze territoriali e dell'attività espositiva legata a singole istituzioni. Un approfondimento sarà poi dedicato al confronto tra le mostre italiane e quelle allestite nel mondo anglosassone.

Come si vede, un insieme ben nutrito e articolato di contributi che, ce lo auguriamo, possa suscitare l'attenzione dei lettori e stimolare il dibattito, sia tra

gli studiosi che tra i non specialisti, su di un tema, o meglio forse dovrebbe dirsi su di un 'fenomeno' che, interessi o meno, ha assunto proporzioni tali da non poter esser più eluso da chi intenda coscientemente interrogarsi su quello che oggi significa, e su quello che comporta, "fare cultura".

Letteratura e arte # 1
La sovrabbondante tridimensionalità
di Paolo Volponi

The article gives an overview of the writings of Paolo Volponi (1924-1994), strongly influenced by his passion for pictorial art.

Nell'opera dello scrittore Paolo Volponi (1924-1994) numerosi sono i riferimenti all'arte pittorica. Coltivata con passione da antiquario e da collezionista, la costante attrazione verso l'arte figurativa contraddistingue una dimensione complementare all'interno dell'esperienza di una delle personalità più stratificate nel panorama della letteratura italiana del secondo Novecento: alto dirigente d'azienda alla Olivetti e alla FIAT, poi parlamentare nelle liste di Rifondazione e, contemporaneamente, romanziere, saggista, poeta, intellettuale in senso pieno, assieme, appunto, alle ulteriori determinazioni relative al ruolo di collezionista appassionato e di intenditore d'arte.

È inevitabile che il versante letterario venga così contaminato attraverso alcune sensazioni desunte da quello pittorico. Tralasciando volutamente i molteplici riferimenti che vengono offerti soprattutto all'interno degli otto romanzi scritti da Volponi - nei quali è possibile ritrovare, commentati e citati, dipinti realmente esistenti -, vorrei soffermarmi su alcune considerazioni relative ai periodi che più influenzarono la capacità percettiva dello scrittore: sto parlando del manierismo e del Seicento caravaggesco. Mi pare, infatti, che all'interno di questi due ambiti vengano poi rielaborate in sede narrativa alcune suggestioni che hanno una ricaduta prima di tutto formale. Da una personale concezione del manierismo, Volponi recupera una peculiarità fondamentale, relativa al rapporto con una tradizione che potremmo definire classica in un senso perenne: il capolavoro viene cioè metabolizzato e riprodotto attraverso un filtro in grado di restituire le sue forme in maniera distorta, ossessionante nella ricerca del dettaglio. Un ricordo privato riportatomi dal professor Romano Luperini, amico e importante interprete dello scrittore, racconta una coinvolgente lettura della *Deposizione* di Volterra del Rosso Fiorentino, nella quale Volponi metteva in evidenza proprio i dettagli tipici di quella ricerca dello spazio deformato di cui stiamo parlando. In questo tratto risiede tutta la forza dell'espressionismo di Volponi, capace di dare vita a raffigurazioni inquiete, connotate da espedienti formali che alla ricerca dell'equilibrio stilistico - ad esempio mirabile in Calvino - sostituiscono

quella della sovrabbondanza e dell'accumulazione caotica. La pagina di Volponi è programmaticamente imperfetta e difficile, dominata da una concezione dello spazio che ricerca non una disposizione sistematica e razionale degli oggetti, ma l'illogica congestione dei volumi. La sovrapposizione si sostituisce così, all'interno delle possibili opzioni retoriche, all'enumerazione ordinata. La lettura di Masaccio, al quale Volponi dedicò uno scritto destinato a fungere da introduzione al catalogo della collana "I Classici dell'Arte" Rizzoli, è non a caso giocata, e talvolta forzata, a partire dal dato della tensione spasmodica, dell'equilibrio che appare collocato su un punto di imminente rottura: "ogni figura scaturisce ed è fissata nella sua stessa ansia, disposta in un ambiente che è quello vero, assunto per la sua verità fino allo spasimo". Volponi, dunque, ne "Il principio umano della pittura-scienza" rilegge, ad uso e consumo di una propria idea di raffigurazione pittorica dominata dall'inquietudine, un maestro del Quattrocento; ne isola l'elemento di apparente, ma per lui vibrante, "ansiosa emergenza": così Roberto Longhi, che influenza la sua impostazione di lettore dell'opera d'arte, e che compare tra l'altro citato in un passo del romanzo *Le mosche del capitale*. La sua impostazione anti-naturalistica è spontaneamente affine alle tendenze volponiane, assai adatta per costituire uno dei riferimenti privilegiati, assieme a Fortini, in questa particolare teoria della narrativa.

Se Piero della Francesca, - un altro pittore del Quattrocento esplicitamente legato a quel cronotopo urbinato che costituisce una parte fondamentale dell'immaginario poetico di Volponi -, viene chiamato in causa con la sua "Flagellazione" per riflettere sulla possibilità del buon governo del territorio secondo un'utopia di matrice rinascimentale più volte inseguita attraverso ambizioni riformiste, scevra da implicazioni ideologiche è invece l'evocazione della pittura del Seicento, in particolare dei caravaggeschi. Ancora una volta ci troviamo di fronte ad alcune preziose indicazioni di carattere formale, che arricchiscono la tecnica compositiva e descrittiva messa in atto nella pagina di Volponi. La cupa e drammatica raffigurazione di fondali senza determinazione, e l'improvviso e talvolta innaturale getto di luce che attraversa lo spazio e ne mette in risalto i dettagli in primo piano, è una costante che viene recuperata e approfondita anche e soprattutto in scene dal valore allegorico - altro evidente portato desunto dall'arte pittorica e dal duplice valore conferito alla risorsa della descrizione. Il cavallo imbalsamato de "La strada per Roma" e la straordinaria scena della tromba marina in "Corporale" ne sono testimonianza.

Giova non poco rileggere il procedimento stilistico di Volponi alla luce di queste influenze. Le costanti della deformazione e dell'accumulazione contribuiscono nell'elaborare quello che potrebbe essere denominato il paradigma della

sovrabbondanza. Una sovrabbondanza che però non si limita allo spazio concesso dal limite descrittivo imposto dalla pagina. L'iconismo verbale, di chiara matrice espressionista, si compenetra con l'ambizione ad una raffigurazione totalizzante, in cui la ricerca del dettaglio venga privilegiata. Volponi insegue cioè l'ideale di un'opera che sia in grado di incorporare, quanto più possibile, il reale, in maniera vorace e onnivora. Il tentativo di una mimesi di così vasta portata induce spesso all'errore strutturale, al caos, alla schizofrenia progettuale che si traduce poi in evidenti squilibri tra le varie sezioni, appartenenti ad iper-narrazioni visionarie e contorte. Ma se questa riflessione viene integrata dalle annotazioni relative all'influenza pittorica del periodo manierista e di quello dei caravaggeschi, il dato di fatto assume senza dubbio connotazioni polisense. Di qui l'idea di una sovrabbondanza tridimensionale, capace di forzare il dato di realtà per avventurarsi in direzioni altre, in più di un senso profonde, prospettiche. Volponi agglomera spunti eterogenei, nella sua ansia di dire e di riprodurre l'esistente accosta grumi di significato e di materia, inseguendo, in uno sforzo conoscitivo senza soste, la sporcata imperfezione tipica ad esempio del modernismo, assieme ad una concezione dell'esistenza parziale e sempre transitoria e irrilevante, perché privata di unitarietà e progettualità. La crisi dell'esperienza, tipica delle poetiche posteriori al trauma della fine del moderno, è infatti il quadro di riferimento in cui Volponi è costretto a collocare la propria ricerca di senso, assieme al proprio tentativo di rilanciare, attualizzandola, una rivoluzione formale in realtà datata, correlata al trauma da cui la cultura e la consapevolezza europea sono attraversate da più di un secolo. L'angoscia e la parzialità del dettaglio stravolto e straniante - nel manierismo ad esempio indizio di un'euforia e di un sovvertimento non solo legati all'arte - sono per questo ancora intese come le uniche vie per un'ermeneutica del mondo.

Letteratura e arte # 2

Luigi Capuana e Sebastiano del Piombo: una declinazione eccentrica del tema del ritratto animato in letteratura

The theme of the animated painting or statue is typical of fantasy literature, for example in Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray. This article introduces a lesser-known story, La redenzione dei capolavori by Luigi Capuana, inspired from Wilde and Poe's works, but having a real painting at its core: Ritratto di ignota by Sebastiano del Piombo.

Quello del quadro o della statua che si anima è uno dei temi tipici, e senz'altro a più alto potere perturbante, che la letteratura fantastica annovera. Il simulacro della forma vivente che si sostituisce ad essa o ne assume le prerogative, con effetti sempre nefasti per i personaggi, è vicenda che si ripropone attraverso una serie di testi noti e meno noti. Il pensiero corre subito a "La Venere d'Ille" di Prosper Mérimée, alla terribile statua che (forse) si anima, sposa vendicativa, per assassinare Alphonse. Altro esempio di rara bellezza è "Il ritratto ovale" di Poe, in cui troviamo lo specifico tema del ritratto animato in una delle sue più tipiche declinazioni: quella del potere vampirico esercitato dall'immagine sul modello, motivo che coniuga l'effetto sinistro collegato al ritorno di credenze animistiche superate (come Freud insegna) alla problematica, tutta moderna, dell'estetismo e della separazione fra vita e arte. Non ci sarebbe neanche bisogno di richiamare alla memoria il celebre romanzo di Oscar Wilde, in cui il tema fa il suo ingresso secondo la variante del 'dipinto rivelatore': lungi dal suggerire energia vitale a Dorian Gray, il ritratto animato si fa specchio della vecchiaia e del vizio che invisibilmente corrompono il protagonista, e il tema è così reimpiegato in chiave allegorico-moralistica.

Non ce ne sarebbe bisogno, se non fosse che il testo di Wilde, come quello di Poe del resto, vengono presi a modello e al contempo sistematicamente variati da un racconto sicuramente meno noto, ma non per questo privo d'interesse: "La redenzione dei capolavori", che Luigi Capuana pubblica nella rivista "Natura ed arte" nell'aprile del 1900. Se non sorprende che il tema del ritratto animato sia penetrato anche nella tradizione letteraria italiana (perché, sebbene in ritardo rispetto al contesto europeo, anch'essa finisce per conoscere una modesta fioritura del filone fantastico), sorprende sicuramente di più che a farne oggetto di narrazione sia proprio l'autore che nella vulgata scolastica è celebrato quasi esclusivamente come fautore e primo araldo del verismo. Ma l'elemento veramente

sorprendente del racconto, anche alla luce della tradizione letteraria cui fa capo, è che il ritratto che si anima è questa volta un quadro reale: il 'ritratto d'ignota' di Sebastiano del Piombo, che un vecchio professore di fisiologia fa trafugare dagli Uffizi per condurvi le proprie pratiche mesmeriche. Quindi, con ogni probabilità, il dipinto è da identificare con l'unico ritratto femminile del Luciani presente alla galleria degli Uffizi anche all'epoca della stesura del racconto, il ritratto ancor oggi designato come "la Fornarina", sebbene sia stata smentita definitivamente l'antica attribuzione a Raffaello e la conseguente identificazione della donna con la presunta amante del pittore, Margherita Luti, figlia di un fornaio romano.

Che ad entrare nel testo capuaniano sia proprio l'intensità e la tensione plastica di un ritratto femminile di Sebastiano del Piombo datato 1512, sicuramente non è un caso. Consideriamone, infatti, la trama. L'anziano dottor Maggioli, nel salotto della baronessa Lanari, racconta al gruppo di uditori lì riunito una singolare vicenda occorsagli in gioventù, che starebbe a provare una teoria altrettanto singolare ma di cui si rivendica la 'scientificità': le opere d'arte esteticamente riuscite, in grado di suscitare l'illusione della vita nonché grandi passioni, tali da condurre in più di un caso alla follia, non sarebbero meri simulacri di modelli viventi, bensì esseri dotati di energia vitale propria, che l'artista, non diversamente dal Dio creatore, avrebbe trasfuso entro un mezzo fisico imperfetto (tela, marmo...), ove essa rimane come in incubazione, e da dove potrebbe essere liberata e resa autonoma grazie alla trasfusione di energia vitale ulteriore. Questa la tesi sostenuta dal professore di fisiologia su ricordato, del quale il giovane Maggioli, studente, viene ammesso ad osservare i segreti esperimenti sul *ritratto di Sebastiano Luciani*: su di esso ricade la scelta del professore perché, come più avanti spiegherà, condizione indispensabile per la riuscita dell'esperimento è che il capolavoro susciti una vivissima impressione sull'operatore. Lo studente, inizialmente scettico, convinto di essere vittima di un'allucinazione, deve alla fine convincersi della realtà dello straordinario fenomeno cui assiste: il professore, esercitando sul dipinto la pratica del magnetismo, giorno dopo giorno, sta portando a compimento l'opera d'animazione della bellissima donna ritratta. Dopo l'improvvisa morte del professore, infine, accade un evento che conferma pienamente la teoria esposta: il giovane Maggioli, rivedendo la tela, vi scopre il volto della donna orribilmente deformato, come se l'energia vitale che vi si stava trasfondendo, venuta meno la sua fonte, fosse stata sottratta tutta insieme al dipinto.

Dietro l'apparente semplicità della vicenda, si nasconde una fitta trama di motivi e innovazioni. Il finale de "Il ritratto di Dorian Gray" è palesemente ripreso e al contempo capovolto, eppure l'esibito richiamo intertestuale non conserva nulla degli intenti allegorici del testo di Wilde. D'altra parte, anche il motivo del

ritratto dotato di funesti effetti vampirici sul rispettivo modello (o sull'autore) è sì richiamato ma variato nella struttura diegetica del racconto, e soprattutto non si fa portatore né del sentimento perturbante collegato all'infrazione dei confini fra animato e inanimato, né delle complesse problematiche cui solitamente fa capo il tema nella tradizione europea. Il fatto è che Capuana, in questo come negli altri suoi racconti a tema soprannaturale, riprende alcuni elementi tipici del codice fantastico per reimpiegarli in un'altra chiave, strettamente connessa al contesto storico e ideologico in cui opera nella fase tarda della sua attività letteraria. Oggi si sottovaluta la reale incidenza, nella cultura italiana ed europea della seconda metà dell'Ottocento, del fenomeno che va sotto il nome di 'spiritismo' e che tentava di giustificare l'"oggettività" dei fenomeni medianici e mesmerici postulando l'esistenza sia degli spiriti di defunti sia di un'occulta forza psichica; esistenza ritenuta dimostrabile applicando il metodo positivo che il secolo ereditava da uno scientismo non più rifiutabile ma neanche più accettabile come integralmente materialista. Capuana, com'è noto, non fu immune a questo contagio culturale, e fu anzi autore, oltre che di una serie di articoli, anche di due testi di divulgazione 'scientifica', "Spiritismo" nel 1884 e "Mondo occulto" nel 1896: nel secondo afferma recisamente di credere all'esistenza degli spiriti, nel primo non si spinge ancora a tanto ma sostiene di credere comunque all'esistenza di quella energia psichica a-razionale che, manifestandosi in gradi diversi, sarebbe produttrice di fenomeni che vanno dalla creazione artistica alla telecinesi e all'ipnosi. È ancor più singolare notare come questi testi, le tesi in essi contenute e le storie portate a loro riprova, costituiscano un puntuale canovaccio per la narrativa a tema soprannaturale che l'autore riprenderà a coltivare proprio nel 1900, e di cui anche il nostro racconto fa parte. È evidente, a questo punto, come Capuana giochi col canone fantastico, immettendosi entro una precisa tradizione letteraria per trascenderla e modificarla in senso spiritista o fantascientifico, e dunque come i suoi racconti siano importante e rara testimonianza dell'evoluzione del genere in Italia. Ed è allora significativo che proprio all'interno di un simile corpus si collochi un racconto eccentrico rispetto al filone fantastico e, insieme, rispetto al tema specifico del ritratto animato: non ultimo per la scelta di una tela realmente esistente. Ora, se il racconto deve provare la plausibilità di una teoria della creazione artistica che fa capo ad un'esistente 'energia psichica', e se questa si manifesterà solo in opere esteticamente riuscite e di rara suggestione, non meraviglia allora che la scelta del testo ricada su un ritratto del Luciani collocabile esattamente a cavallo fra l'esperienza veneziana e quella romana del pittore. Nel dipinto, infatti, egli riesce a coniugare mirabilmente il forte senso plastico derivante dai passaggi chiaroscurali che mutua dai nuovi esempi raffaelleschi e michelangioleschi, con

l'intensità e il calore della pittura tonale su cui si era formato nell'ambiente di provenienza, dominato dalle figure di Giorgione e del Bellini. Il prodotto reale di una simile perizia tecnica e coloristica viene perciò eletto, in sede d'invenzione narrativa, a modello per eccellenza del 'ritratto animato', del simulacro dalla cui perfezione arriva a trapelare il bagliore della vita.

Si può notare per inciso un'altra singolare occorrenza, a riprova della consonanza fra la ritrattistica femminile del Luciani e il nostro suggestivo tema letterario. Attorno al 1923, in tutt'altro contesto geografico e culturale rispetto a quello capuaniano, un ancora giovane autore, Vladimir Nabokov, sceglie, come ritratto animato per il proprio racconto, una tela di Sebastiano del Piombo. Si tratta de "La veneziana", in cui un narratore onnisciente gestisce, fra piano narrativo e metanarrativo, una trama che occhieggia in chiave velatamente parodica alle convenzioni del fantastico, e in cui anche il tema del quadro animato subisce ulteriori variazioni. Ma al di là delle peculiarità di questo notevolissimo racconto, importa rilevare come anche l'autore russo, in cerca di un reale ritratto che desse l'impressione della vita e suscitasse una magnetica attrazione, abbia introdotto nell'invenzione della fabula una tela del maestro veneziano databile, ancora una volta, attorno al 1512: la tela conservata allo Staatliche Museen di Berlino, nota alternativamente come "Giovane romana", "Dorotea" o "La vendemmiatrice".

Lo storico dell'arte: formazione e professioni. Scuola, università, tutela e mondo del lavoro

The article recalls the presentation of the conference proceedings Lo storico dell'arte: formazione e professioni. Scuola, università, tutela e mondo del lavoro. The conference was held in Rome on 15th November 2004 and focused on the connections between education and professions in the cultural heritage field.

Il 15 novembre 2004 si è tenuto a Roma il convegno *Lo storico dell'arte: formazione e professioni. Scuola, università, tutela e mondo del lavoro*. A distanza di soli sei mesi, come è tradizione dell'Associazione Bianchi Bandinelli che quel convegno ha promosso e fortemente voluto, sono ora stati pubblicati gli Atti della giornata, che contengono oltre agli interventi anche ulteriore utile documentazione, soprattutto in tema di formazione. A nome del gruppo organizzativo del convegno, composto da dieci storici dell'arte coordinati da Marisa Dalai Emiliani, riepilogherò in questo intervento le motivazioni che ci hanno indotto a organizzare l'iniziativa e tratterò un rapido quadro sull'attuale situazione in materia di riconoscimento delle Associazioni professionali.

Il convegno era incentrato sul problema del nesso tra Formazione e Professioni, cioè sul legame (e non equivalenza) che dovrebbe esserci tra la sfera formativa e quella lavorativa, nesso che invece, in particolare nel settore dei Beni Culturali, risulta essere molto debole: da una parte il mondo delle professioni è sempre più indifferente ai titoli formativi, sfrutta e avvilisce le alte competenze, precarizza il presente e genera angoscia per il futuro, dall'altra l'Università tende a snaturare le sue funzioni per rincorrere un modello di precoce professionalizzazione, salvo poi dimenticare di verificare cosa e quanto il mondo del lavoro possa realmente assorbire. Si genera così il paradosso di volere a tutti i costi una immediata specializzazione che non porta benefici né alla formazione né alle professioni: "la specializzazione non può essere scelta all'inizio, - scrisse Argan nel 1991 - ma solo al compimento di un organico corso di studi. Una specializzazione preliminare non è l'approfondimento di una disciplina, ma semplicemente l'ignoranza del resto: invece di essere un vertice è la distruzione di una base".

Il secondo elemento che volevamo evidenziare nel titolo del convegno era la centralità, prima ancora che della Storia dell'arte, dello Storico dell'arte. Da molti anni infatti si discute di tutela e di valorizzazione dei Beni Culturali, concentrando giustamente l'attenzione sui beni in pericolo ma trascurando chi di quei

beni deve o dovrebbe occuparsi, la questione del “chi fa che cosa”. Noi volevamo ribadire che i beni non si proteggono e non si salvano se non ci sono persone che li conoscono e che diffondono strumenti per conoscerli, specialisti che vengono invece sempre più emarginati o sottoutilizzati o utilizzati sotto falsi travestimenti che li rendano più appetibili o sfruttabili.

Se proprio dovessimo ricorrere alla nota e abusata metafora petrolifera dovremmo dire che i “giacimenti” dell’Italia sono anche composti da quell’insieme di conoscenze che fanno sì che gli oggetti e i contesti che costituiscono i Beni Culturali non rimangano inerte materia ma si colleghino alla dimensione identitaria, di conoscenza e di memoria del Paese. Insomma il “tesoro degli italiani”, per usare la demagogica formula del nostro ex ministro, non è costituito solo dal patrimonio ma anche da chi permette a quel patrimonio di avere valore, cioè chi da una parte ne garantisce la sopravvivenza e l’integrità e chi dall’altra (ma i due processi sono indissolubili) ne riscopre i significati e ne ricostruisce la storia. Fanno parte del “tesoro” quindi le competenze degli storici dell’arte, così come quelle degli architetti e degli archeologi, degli archivisti e dei bibliotecari, degli storici e dei demoetnoantropologi, dei restauratori e di quanti concorrono, anche nelle discipline scientifiche, alla tutela e alla conoscenza. Per quanto utili alla gestione economica, le strategie di marketing e di coercizione pubblicitaria non possono sostituire queste competenze: la pubblicità si basa sul consumo mentre, lo sappiamo tutti, i Beni Culturali possono essere fruiti, non consumati. Quello che produce ricchezza, dobbiamo ripeterlo fino alla nausea, non è il bene in sé ma l’indotto che si genera attorno ai Beni Culturali, e nel generare questo indotto gli storici dell’arte sono elemento fondante e non accessorio.

Non si può, è evidente, staccare la riflessione sugli storici dell’arte da quella generale sulla storia dell’arte, della quale non si dà definizione che non sia tautologica: la storia dell’arte è ciò che la comunità degli studiosi, in relazione anche alle altre discipline del sistema del sapere, sono d’accordo nel ritenere che essa sia. Gli storici dell’arte sono da una parte “formati” dalla storia dell’arte, cioè da una tradizione di studi, dall’altra la “formano”, cioè ne elaborano e ne modificano lo statuto disciplinare. La storia dell’arte non è una forma eterna del pensiero o una condizione immanente del sapere, è un prodotto storico e in quanto tale pone il suo destino nelle mani degli uomini: come è nata, attraverso il faticoso processo che tutti conosciamo, così può morire e finire tra le discipline non resuscitabili, oppure, ma è lo stesso, snaturarsi e negarsi a tal punto da diventare altro da sé. Non è escluso, lo vediamo anzi giorno per giorno, che di quelle cose e contesti di cui finora si sono occupati gli storici dell’arte, in futuro se ne occupino in modo esclusivo altre figure del tutto diverse e lontane dalla storia del nostro

patrimonio. Noi siamo convinti però che il meccanismo del consumo dei beni non potrà portare ad altro che a un progressivo depauperamento del patrimonio e della stessa società, perché questa psicosi della degustazione immediata dei Beni Culturali, della fruizione inconsapevole e fugace, dell'effimera politica degli eventi, non produce una crescita civile ma solo un movimento di denaro.

E allora gli storici dell'arte devono riaffermare la centralità e non sostituibilità del loro operato e debbono farlo senza giocare al ribasso, cioè senza dequalificare la propria identità professionale fino all'indistinguibile. Per questo alcune mansioni, come tutte le forme della didattica, non possono essere affidate a operatori di cui non si conoscono i percorsi formativi. Bisogna essere molto chiari su questo, non è che tutti possono fare tutto, non è che in un ospedale l'incaricato delle pulizie, già che c'è fa anche un prelievo o opera un trapianto. Servono regole e chiarezza, e regole che nel sistema delle esternalizzazioni e nel processo di decentramento siano uguali per tutti. Dobbiamo quindi insistere, come fa uno dei punti della Mozione conclusiva del convegno, perché a partire da un atto d'indirizzo della Conferenza Stato-Regioni si giunga a definire "standard qualitativi omogenei per Stato, Regioni, Enti locali e per i privati che operano nel settore pubblico", e quindi per le Fondazioni e le Società di servizi, con la definizione di profili professionali "legati sì alle competenze ma soprattutto e con chiarezza ai percorsi formativi".

Oggi, infatti, il mercato del lavoro e le direttive europee tendono a spostare l'attenzione dalle 'professioni' alle 'competenze'. Ma cosa sono queste competenze di cui tanto si parla e su cui c'è, non a caso, tanta confusione e fluttuazione di significati? Sono l'insieme dei saperi che costituiscono le specifiche abilità di ogni uomo e donna, oppure sono l'elenco delle 'esperienze lavorative'? Insomma la laurea, la specializzazione e il dottorato sono o non sono competenze? La visione che prevale nel mercato del lavoro è quella di ritenere i titoli di studio solo requisiti accessori per l'ingresso nel mondo delle professioni, mentre la vera formazione è quella permanente che si acquisisce sul campo; lo dimostra l'insistenza per collocare, accanto allo studio, tirocini o stage presso le aziende, perché solo questi fornirebbero competenze spendibili.

È la ragione per cui i titoli di studio stanno sparendo dai requisiti dei concorsi, spesso attraverso la formula subdola dell'equivalenza con altri titoli (la laurea e/o altro; un discorso a parte andrebbe fatto poi per i master). Noi vogliamo ribadire che nessuna esperienza lavorativa può sostituire quella coscienza che viene da un iter formativo universitario prolungato e approfondito; se proprio si vuole spostare l'attenzione sulle competenze, per garantire maggiore flessibilità al mercato del lavoro, bisogna però affermare che i titoli di studio e in particolare quelli di specializzazione sono, non solo competenze non intercambiabili con

altre, ma anche presupposto di altre competenze, le quali non si possono acquisire senza prima sentirsi parte della storia di una disciplina, di una tradizione di studi che per quanto frastagliata e frutto di lotte e divisioni ha pur sempre una sua identità.

Il discorso sulle competenze ci porta dritti dritti al problema di chi deve o può certificare queste competenze, perché il futuro è tutto in questa direzione. Dieci anni fa si è avviato un processo che ha portato il CNEL (Consiglio Nazionale dell'Economia e del Lavoro) a istituire una Consulta e un Osservatorio sulle nuove professioni ('nuove' anche se centenarie) e a sollecitare le Associazioni che raccolgono i professionisti che non dispongono di un Ordine perché adottassero idonei statuti, curassero la formazione e l'aggiornamento professionale degli iscritti e garantissero il rispetto di regole deontologiche. Con questi requisiti le Associazioni potranno diventare uno dei pochi strumenti di tutela delle professioni non ordinistiche. Tra le Associazioni è poi nato un Coordinamento, il COLAP, che ha la finalità - recita lo statuto - di "riunire in uno spirito di collegialità e di mutua collaborazione le Libere Associazioni Professionali per ottenere il loro riconoscimento giuridico in ambito europeo, nazionale e regionale". Nonostante le molte promesse degli ultimi tre governi la Legge sulle professioni, circolante in molte bozze e versioni fino alla cosiddetta "Vietti bis", è stata ora accantonata. A sorpresa si è tentato di inserirne alcuni punti nel decreto sulla competitività, ma il riconoscimento delle Associazioni che vi era contenuto si è presto rivelato una trappola perché abbinato all'estensione del potere degli Ordini e le molte opposte reazioni negative, venute sia dal COLAP (che ha istituito un'unità di crisi) che dagli stessi Ordini che si sentono minacciati, nonché la bocciatura dell'Antitrust, hanno fatto saltare questa parte del decreto, e l'ex sottosegretario alla Giustizia Vietti ha infine dichiarato che per questa legislatura non se ne farà niente. Tuttavia una Legge nazionale è veramente urgente, anche perché alcune Regioni, come la Lombardia e la Toscana, hanno già emanato delle disposizioni in materia di Libere Professioni prevedendo la creazione di registri regionali delle Associazioni, e si rischia il caos più totale. Inoltre negli stessi giorni in cui saltavano i commi del decreto sulla competitività (maggio 2005), il Parlamento Europeo approvava una direttiva sul riconoscimento delle qualifiche professionali, suddividendole in cinque livelli e rendendo così più facile la circolazione dei professionisti; una direttiva che, per quanto non intacchi i sistemi nazionali, sollecita però il superamento del nostro sistema duale Ordini-Associazioni che non ha riscontro nel resto d'Europa. Insomma in futuro gli Ordini dovranno diventare più elastici e flessibili e le Associazioni molto più rigorose.

In questa logica di libera concorrenza, il COLAP riunisce al suo interno Associa-

zioni che in parte o in tutto si sovrappongono come campo di professionisti; così, per rimanere al nostro caso, sono entrate nel COLAP l'ANASTAR, che è l'Associazione Nazionale degli Storici dell'Arte (ma sostanzialmente ristretta all'ambito romano), l'ANACONS, che riunisce i laureati in Storia e Conservazione dei Beni Architettonici e Ambientali (attiva in Calabria), l'Associazione "ARTICOLO 9 - Professionisti dei Beni Culturali" che raccoglie laureati delle Facoltà di Beni Culturali (per ora limitata all'ambito napoletano), e infine da ultimo l'ASSOTECNICI (storica associazione dei tecnici del Ministero per i Beni e le Attività Culturali); di recente si è costituita anche una CONFEDERAZIONE ITALIANA ARCHEOLOGI che ha intenzione di entrare nel COLAP. Durante gli Stati Generali del COLAP, che si sono tenuti nel maggio 2004, è stato organizzato un incontro tra le diverse Associazioni che in qualche modo afferiscono all'area culturale, incontro che è stato possibile grazie all'opera organizzativa dell'Associazione Italiana Biblioteche. Per completare il quadro bisogna però ammettere che al contrario dell'AIB, che opera da 75 anni ed ha oltre quattromila iscritti (e dal 1998 ha creato un albo che conta oggi quasi un migliaio di bibliotecari), lo stato di salute delle nostre Associazioni è tutt'altro che buono. Attualmente gli storici dell'arte sono rappresentati dall'ANASTAR, fondata nel 1999: va riconosciuto il merito dei fondatori e dei primi sostenitori di questa associazione, e il traguardo raggiunto in breve tempo dell'entrata nella Consulta del CNEL e di conseguenza l'adesione al COLAP. Questo merito non deve però far passare in secondo piano il fatto che da qualche tempo l'Associazione si trova in uno stato di ristagno che ne impedisce un vero decollo con l'avvio di una attività a ritmo serrato e una vera rappresentatività sia dal punto di vista numerico, che tipologico, generazionale e soprattutto geografico. E qui la colpa non è tanto e solo del consiglio direttivo quanto degli storici dell'arte in genere che non si vogliono prendere a cuore questa situazione.

Con queste premesse mi sembra che oggi sia quanto mai urgente un rilancio delle Associazioni che dovrebbero raccogliere le professioni dei Beni Culturali, come è stato auspicato anche nella Mozione conclusiva del convegno: è necessario far finalmente funzionare una Associazione professionale di storici dell'arte (in coordinamento certo con le altre Associazioni che riguardano i Beni Culturali presenti nel COLAP). È inoltre auspicabile una forma più generale di raccordo e di dialogo con i professori della Scuola e dell'Università, cioè con l'ANISA (Associazione Nazionale Insegnanti di Storia dell'Arte) e la Consulta dei docenti universitari di Storia dell'arte che si è costituita di recente.

Non bisogna aver paura che per tutte queste forme di coordinamento si possa essere tacciati di difese corporative, dacché gli storici dell'arte hanno dentro di sé il germe atavico delle divisioni e la ricerca di po' d'unità servirà appena da

correttivo. In questo gli storici dell'arte si differenziano, ad esempio, dagli architetti, che hanno un loro albo con centomila iscritti e lo hanno anche perché sono abituati a lavorare in gruppo: infatti l'architetto 'progetta' mentre il critico (e uno storico è sempre un critico) 'distingue', cioè individua e separa. Ma oltre che critici siamo appunto storici e lo storico riconduce all'unità del discorso i frammenti del passato, e se non vogliamo la sparizione della nostra disciplina è bene che una volta tanto prevalga questa nostra, diciamo, "competenza" e si superino divisioni e immobilismi.

The article focuses on the study day held at the Scuola Normale Superiore of Pisa on 24th May 2005, titled Il Patrimonio culturale in Francia. Organized by the Interdisciplinary Laboratory for Cultural Heritage, the event dealt with the regulations regarding cultural heritage in France.

Con il titolo *Il Patrimonio culturale in Francia* si è tenuta lo scorso 24 maggio, presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, una giornata di studio organizzata dal Laboratorio Interdisciplinare per il Patrimonio culturale.

Come ha puntualmente illustrato Salvatore Settis nella sua introduzione, l'incontro si iscrive nell'attività che da circa un anno sta svolgendo questo Laboratorio della Scuola Normale, diretto prima da Paul Zanker e attualmente dallo stesso Settis. Questo giovane gruppo di lavoro è nato come "modesta ma strutturata reazione" al contesto istituzionale preoccupante che in Italia, da qualche anno a questa parte, grava sui beni culturali e sugli operatori del settore. Di fronte ad "una guerra di parole che rischia di sommergere i fatti", la creazione di questo piccolo Laboratorio ha come scopo quello di "avviare una riflessione che parta dai fatti, ma che si misuri anche con le parole". In base al presupposto che i problemi dell'attualità, anche più spicciola, vadano compresi proiettandoli in una dimensione più ampia nello spazio e nel tempo, il Laboratorio ha iniziato a raccogliere sistematicamente tutta la normativa sui beni culturali (recente e storica) prodotta dallo Stato e dalle regioni italiane, come anche dai paesi europei. Fra quelli fino ad oggi presi in considerazione nel lavoro di raccolta (Francia, Spagna, Gran Bretagna, con un prossimo allargamento alla Germania, alla Russia e ad alcuni paesi del bacino del Mediterraneo), la Francia costituiva un logico punto di partenza per l'esplorazione della situazione relativa ai beni culturali. Da un lato infatti la Francia ha prodotto una significativa ed originale elaborazione della nozione di patrimonio culturale, dall'altro esistono molteplici punti di contatto e di scambio tra questo paese e l'Italia: basti pensare, ha ricordato Settis, al trauma della rivoluzione in Francia e delle requisizioni napoleoniche in Italia come comune elemento che ha innescato una riflessione straordinariamente interessante sul patrimonio, il cui maggior esponente fu Quatremère de Quincy.

Presieduta da Philippe Sénéchal, la sessione mattutina è stata aperta da Dominique Poulot con un intervento intitolato *La naissance de l'idée de patrimoine*

en France de la Révolution à la monarchie de Juillet. Dapprima simbolo della comunità, oggetto di attrazione dei viaggiatori del Grand Tour, studiato dagli eruditi, disegnato e reinterpretato dagli artisti, Poulot ha evidenziato come nella Francia rivoluzionaria il monumento acquisisca un nuovo ruolo politico-ideologico. Il passaggio dal vandalismo rivoluzionario al controllo di Stato (con Guizot e la monarchia di Luglio) segna il successivo farsi strada di un rapporto storico con il monumento e non più ideologico.

Il giurista Pierre-Laurent Frier è intervenuto ad illustrare le tappe salienti della produzione legislativa dell'ultimo secolo, in particolare dalla fondamentale legge del 1913 al « Code du patrimoine » del 2004. Organizzando l'intervento in due macro-temi, il patrimonio immobile e quello mobile, Frier ha efficacemente illustrato da un lato il progressivo ampliamento del concetto di patrimonio immobile dal monumento isolato al perimetro di rispetto, all'insieme urbanistico o rurale; dall'altro l'ampliamento della tutela anche ai beni mobili privati con la legge del 1913, e la progressiva organizzazione dello statuto dei beni mobili demaniali fino ai nostri giorni.

Alain Schnapp e Michel Gras hanno entrambi affrontato il tema delle "antiquités nationales". Schnapp si è concentrato sul problema delle indagini archeologiche fino al Regime di Vichy, offrendo nuove interessanti chiavi di lettura del ritardo storico delle pratiche archeologiche e della attinente legislazione in Francia. Gras ha efficacemente ripreso il tema sviluppato dal collega portandolo fino alle più recenti e dibattute normative in materia di archeologia preventiva, tema di attualità anche in Italia dalla nomina del nuovo ministro Buttiglione.

L'interessante dibattito che ha concluso i lavori della mattina ha messo in luce, fra le altre cose, che l'uso della parola « patrimoine » è abbastanza recente: mai comparsa nelle diverse costituzioni francesi, l'espressione è impiegata per la prima volta nella legge del 24 luglio 1959 con la quale si creava il primo ministero incaricato degli Affari culturali.

In apertura della sessione pomeridiana, ha preso la parola Roberto Balzani che, nel suo intervento "Tutela del patrimonio, "politiche della bellezza" e identità nazionali fra '800 e '900: un confronto fra Italia e Francia", ha ricostruito l'"uso politico" dei beni culturali (tanto artistici quanto naturali) condotto da Barrès e D'Annunzio nel periodo delle crisi di fine Ottocento. Al giurista Sergio Foà è toccato il compito di introdurre una riflessione sull'attuale struttura amministrativa francese competente in materia di patrimonio, proponendo un confronto con quella italiana. Dal conseguente dibattito sorto intorno a questo tema, è parso evidente che il processo di decentramento in materia di patrimonio in Francia è controllato e coordinato dallo Stato con maggior coerenza di indirizzo di quanto

invece avvenga in Italia dove, a partire dal Decreto legislativo n. 112 del 1998 che disciplina il "Conferimento di funzioni e compiti amministrativi dello Stato alle Regioni ed agli enti locali", la Corte Costituzionale è costretta a dirimere numerosissimi casi di disfunzioni amministrative in materia di legislazione concorrente.

Ha chiuso la giornata di studio Daniel Soutif illustrando un tema anch'esso molto importante sul quale Francia e Italia possono confrontarsi: il patrimonio contemporaneo nei musei e nelle collezioni pubbliche. I numerosi dati offerti dal relatore hanno ben evidenziato la sproporzionata distanza tra la Francia che può contare su una lunga tradizione museale supportata da strutture recenti (*Délégation aux arts plastiques* e *Frac*), e l'Italia dove non esiste una tradizione simile e dove la nuova creazione della DARC e di alcuni nuovi musei (il Castello di Rivoli, il Mart di Trento, il Centro per l'arte contemporanea Pecci di Prato e il prossimo MAXXI di Roma) ancora deve essere rafforzata e dotata di regole e strumenti d'azione.

La pubblicazione degli atti è prevista per la fine del 2005, inizi del 2006, e sarà arricchita da altri interventi volti a presentare alcuni temi e dibattiti patrimoniali che, per limiti di tempo, la giornata pisana non poteva affrontare.

Overview of the exhibition Krone und Schleier: Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern which took place from 19th March to 3th July 2005 at the Ruhrlandmuseum in Essen and at the Kunst- und Ausstellungshalle in Bonn.

L'esposizione si è svolta dal 19 marzo al 3 luglio 2005 in due sedi prestigiose: al Ruhrlandmuseum di Essen si è tenuta la prima sezione dedicata a *Die frühen Klöster und Stifte 500-1200*, mentre la seconda, *Die Zeit der Orden 1200-1500*, è stata ospitata dalla Kunst- und Ausstellungshalle di Bonn.

Come di consueto, risulta programmatica la scelta del titolo, dato che la corona e il velo sono alla base della simbolica medievale monastica femminile, poiché non solo rappresentano gli strumenti rituali per eccellenza della cerimonia iniziatica, dal momento che monacarsi significa "prendere il velo" e diventare sposa di Cristo, cioè ricevere la "corona di fidanzamento"; ma corona e velo sono anche il simbolo delle somme autorità che governano il monastero, il patrono laico che, nel caso dei grandi fondazioni dotate di imponenti possessi patrimoniali, era una principessa della casa regnante o una nobildonna di una delle grandi famiglie, e la badessa. Su questo sottile filo di ambiguità si svolgono le due esposizioni, che hanno cercato, in modo diversificato, di mostrare il sottile gioco di interrelazioni fra i centri di potere femminile dentro e fuori il chiostro.

Nella esposizione di Essen un sapiente gioco scenografico, talora un po' troppo accentuato, ha voluto, con velari, luci soffuse e musica di sottofondo, ricreare le penombre del chiostro, gli spazi separati della clausura, la reclusione della vita monastica: in questa atmosfera la straordinaria scelta di oggetti selezionati è stata esposta in sezioni tematiche di grande interesse. La prima, intitolata "Badessa e monastero", racchiudeva opere della qualità dell'Evangelario della Badessa Hitda di Colonia del 2/4 dell'XI secolo (Darmstadt, Universitäts- und Landesbibliothek, ms. 1640), la coeva croce donata a Santa Maria in Capitol dall'arcivescovo Ermanno e dalla sorella Ida (Köln, Diözesanmuseum, nr. H 11) e l'austero *Liber memorialis* di San Salvatore di Brescia (Biblioteca Queriniana, ms. G VI 7) con l'elenco delle regali badesse che lo guidarono durante il periodo longobardo, carolingio e ottoniano, oltre a lastre tombali, sigilli, codici liturgici di varia provenienza.

La seconda sezione, *Clausura e regola*, era costituita da codici miniati con frontespizi rappresentanti monache in atto di ricevere la regola da san Cesario o san Benedetto, mentre la terza, *Liturgia e spazio ecclesiastico*, presentava una straordinaria varietà di oggetti, da lastre e piastrini di recinzione presbiteriale, a statue lignee o marmoree, 'antependia', codici liturgici, come l'*Evangelario* di Quedlinburg (Universität- und Landesbibliothek Halle, ms. 83), o rituali, come lo straordinario *disegno di Cristo e il lebbroso* nello stile del Salterio di Utrecht, aggiunto al *Libro penitenziale* di Essen (Domschatz, ms. 2). Seguiva poi la quarta sezione *textus - leggere, scrivere e allestire*, certamente assai problematica, dato che le prove di effettiva attività di produzione libraria all'interno dei cenobi femminili è assai limitata: nessun dubbio certamente per i codici carolingi prodotti a Chelles, uno dei pochi "scriptoria" femminili attestati, ma resta aperto il problema per codici prestigiosi come la *Vita* di santa Radegonda (PoitiersMediathèque, ms. 250) e soprattutto per i codici del monastero di San Salvatore a Brescia, di cui qui si esponeva il *Commentarium in Isaiam* di San Gerolamo in onciale (Brescia, Biblioteca Queriniana, ms. A.III.14) e le *Epistolae ad Lucilium* di Seneca (Ivi, ms. B.II.6).

Nella quinta sezione *Protettori e tesori* apparivano prestigiosi esempi di preziosi reliquiari e codici purpurei conservati appunto nei tesori delle abbazie: in questo gruppo apparivano, accanto a croci e cofanetti in oro, argento, smalto, avorio o legno, preziose fiale in onice e cristallo di rocca, altari portatili, frammenti di tessuti bizantini, legature, insieme a manoscritti miniati, associati per la loro antichità con i santi patroni o fondatori dei cenobi, come il Salterio di Salaberga (Berlin, Staatsbibliothek, ms. Hamilton 553) e il *Codex Brixianus* (Brescia, Biblioteca Queriniana). *Rappresentazione, dominio e proprietà* racchiudeva invece la documentazione relativa ai monasteri di fondazione signorile, in particolare quelli legati alle principesse delle dinastie regnanti: la documentazione più importante era quella che proveniva da Chelles, fondato tra 658/659 dalla regina Batilde, e che comprendeva molti oggetti liturgici, come la così detta Tunica di Batilde, la sua fibula, una ciocca dei suoi capelli, un tempo conservata in un reliquiario, ora perduto, le scarpe liturgiche, la tunica di Bertilla e la borsa-reliquiario di san Floro, mentre il monastero di San Sisto di Piacenza era rappresentato dal prezioso Salterio purpureo donato dalla fondatrice Angilberga.

La settima sezione *Nuovi orientamenti nel pieno Medioevo* intendeva invece documentare le grandi novità dei monasteri femminili dell'XI-XII secolo, soprattutto di quelli doppi fondati in seguito alla riforma di Hirsau, e il cambiamento di spiritualità che vi si realizza attraverso l'analisi dello *Speculum virginum*, opera di larghissima diffusione che affronta il problema del significato della vita monastica femminile, ma anche delle opere di Hildegarda di Bingen, come il *Liber divinorum*

operum di Lucca (Biblioteca Statale, ms. 1942) e il *Liber Scivias* di Heidelberg (Universitätsbibliothek, ms. Sa. IX, 16) e di Herrada di Hohenburg, di cui erano esposte le tavole dall'edizione del 1818 del perduto *Hortus deliciarum*. Accanto a questi testi, che soprattutto documentano la grande cultura delle mistiche, erano esposti anche altri codici provenienti dai monasteri riformati di Admont e Engelberg che documentano il nuovo uso pedagogico che le immagini sono chiamate a svolgere nell'educazione claustrale femminile. Infine la ottava e ultima sezione *Sopra il progetto di vita dei monasteri femminili nel tardo Medioevo* affronta il problema della secolarizzazione dei monasteri femminili e della ricerca di una nuova riforma attraverso la introduzione della clausura tra XIV e XV secolo.

Data l'ampiezza del periodo e dei problemi trattati, la mostra, che si rivolgeva ad un vasto pubblico, tentava di concentrare l'attenzione su alcuni problemi ben precisi, in relazione ai quali ha offerto una sintesi chiara, presentata al visitatore attraverso concisi pannelli didascalici distribuiti lungo il percorso e sviluppati nel catalogo dai concentrati, ma puntuali saggi che precedono le schede relative ai singoli pezzi costruendo il contesto storico-culturale in cui collocarli. Sia gli uni che gli altri esemplificano il loro assunto esclusivamente sulla base dei pezzi esposti, ma non vengono mai convenientemente spiegate le ragioni a monte di questa scelta, che ha concentrato l'attenzione sui confini dell'Impero, senza mai fare cenno o confronto a quanto avviene nelle aree contermini, come quella spagnola o quella insulare. Un altro problema che avrebbe dovuto essere in qualche modo delineato è il rapporto con la coeva committenza maschile, soprattutto per quei monasteri doppi su cui giustamente si punta l'attenzione nella settima sezione, dato che la programmazione della vita religiosa e culturale dei cenobi, pur corrispondendo ad un indirizzo comune, doveva sfociare in un uso differenziato dell'immagine.

Nonostante queste riserve, la mostra offre un panorama veramente importante della produzione legata ai centri religiosi femminili centroeuropei e l'alta qualità dei pezzi esposti testimonia ampiamente il ruolo sostenuto nella compagine dell'Impero dalla religiosità femminile; soprattutto interessanti, anche perché strutturati in sintonia con la più recente bibliografia, le sezioni e gli interventi dedicati alla riforma del pieno Medioevo e alla visualizzazione della visione come espressione della religiosità femminile nel contesto della rinascita del XII secolo. Va inoltre puntualizzato come la esposizione dei pezzi secondo nodi problematici ne favorisce più una fruizione come documento, che non una puntuale contestualizzazione culturale.

Nella esposizione di Bonn invece l'organizzazione degli oggetti esposti segue un percorso logistico che li raggruppa a seconda del luogo della loro fruizione:

così sono raggruppati nelle sezioni: "La chiesa esterna: aperta ai laici"; "La sagrestia: tesoro terreno e celeste"; "Il coro delle monache: la chiesa interna"; "Clausura: un sistema di vita separato"; "La cella: vita quotidiana, preghiera e visione"; "Sala del capitolo e refettorio: istruzione e intercessione"; "Ospizio e abbazia: l'apertura sul mondo"; "L'officina: lettrici, scrittrici, artiste". Questa esposizione, curata da Jeffrey Hamburger, tranne per quanto concerne l'ultima sezione, raccoglie quasi esclusivamente oggetti provenienti da monasteri germanici e punta l'attenzione, in linea con le ricerche precedenti di questo studioso, sull'uso dell'immagine devozionale, sulla sua drammatizzazione e sulla meditazione sulla sofferenza e sulla penitenza fornendo una interessante, anche se monocorde, documentazione. Se nella prima sezione non mancano riferimenti alle congregazioni laiche e alla religiosità femminile fuori dal chiostro, il rapporto col mondo esterno appare abbastanza problematico nelle altre sezioni, che puntano soprattutto ad illustrare una lunga durata dell'immagine, senza precisi riferimenti al dibattito all'esterno delle comunità religiose, sia a quello della "Devotio Moderna" sia agli esperimenti di vita comunitaria delle beghine. Anche in questo caso un puntuale riferimento alla cultura dei monasteri femminili delle aree contermini, a cominciare dall'Italia completamente assente in questa sede, sarebbe servito ad arricchire il panorama. Proprio per la uniformità del materiale scelto, ove i pezzi di alta qualità, come *il Salterio di Wolfenbüttel* (Herzog August Bibliothek, ms. Guelf. 515) e *l'Hedwig Codex* (Los Angeles, P.Getty museum, ms. Ludwig XI 7) sono più rari, questa sezione della esposizione risulta meno stimolante per il visitatore, anche se resterà di grande interesse la grande quantità di materiale, finora poco noto, qui esposto.

Overview of the exhibition Madonnine agghindate. Figure devozionali vestite del territorio di Arezzo, presented at the Museo di Palazzo Taglieschi di Anghiari. The exhibition is dedicated to statues of different epochs, which were strongly remodelled, manipulated, or dressed according to the tradition that developed after the Trento Council and that in the Arezzo territory is documented until the beginning of the twentieth century.

Sculture con l'anima in legno, con imbottiture di fibre vegetali, con articolazioni snodabili non sempre omogenee, o con particolari in terracotta o cartapesta: sono queste le caratteristiche che accomunano i pezzi attualmente esposti nel Museo di Palazzo Taglieschi di Anghiari, sede di una mostra interamente dedicata a statue di varie epoche poi pesantemente manipolate, rimodellate o piallate, per essere vestite secondo l'uso. La vestizione delle statue devozionali è una delle conseguenze del Concilio di Trento, pratica che nel territorio aretino è documentata dalla fine del XVI secolo fino ai primi anni del XX secolo, momento in cui si riscontra il divieto di fare uso di statue vestite e di fiori finti com'è ricordato negli apparati storici ed antropologici che corredano il catalogo.

L'esposizione si articola in sette sezioni dedicate a differenti tipologie della Vergine, del Bambino e a raffigurazioni varie che si possono suddividere in due grandi tipologie: opere a grandezza naturale ad uso processionale ed oggetti di dimensioni ridotte ad uso privato, collocati entro teche in legno e vetro. Tra le "Madonne della Cintola", le "Madonne del Carmelo", le "Immacolate", le "Addolorate", i "Gesù Bambino" e le "Maria Bambina" si segnala l'unica figura maschile della mostra: "San Francesco".

L'opera, esposta svestita, presenta numerosi interrogativi, in primo luogo concernenti il suo aspetto plastico. Si tratta, infatti, di una statua a grandezza naturale (altezza 170 cm, 187 cm con il basamento) proveniente dal monastero di Santa Chiara di Sansepolcro, dove è stata rinvenuta con un saio fermato da un cingolo sopra una tunica bianca. L'abito francescano nasconde un corpo modellato a tutto tondo con gli arti semovibili, grazie ad articolazioni presenti sia nelle braccia sia nelle gambe. L'apparato didattico aiuta il visitatore a spostare l'attenzione su aspetti più problematici come la corporatura muscolosa - inusuale per San Francesco, sempre rappresentato come un uomo minuto - il perizoma in tela gessata, l'asimmetria degli arti superiori e la testa, aggiunta in un secondo

momento. È un tipico caso di statua lignea pesantemente modificata e integrata per rispondere ad esigenze devozionali: il corpo muscoloso, forse di un Cristo crocifisso, è stato trasformato aggiungendo le stigmate sul costato (dipinte a differenza di quelle sulle mani e sui piedi), applicando arti semovibili come il braccio destro che è ritenuto parte di una statua femminile del XV secolo, aggiungendo una testa fatta per l'occasione e coronata da un'aureola seicentesca dorata ed intagliata, modificando la mobilità degli arti inferiori pensati per una figura orante o inginocchiata. Tutti elementi che rendono ancor più difficile ogni ipotesi di datazione: infatti, in questo caso specifico, l'indicazione (XVII secolo) è accompagnata da un inevitabile punto interrogativo, rimasto nonostante i dati emersi dal restauro.

La sala che più delle altre colpisce l'immaginario del visitatore è sicuramente quella che raccoglie una serie di "Addolorate" di varie dimensioni: dalla più grande ad uso processionale proveniente dalla chiesa della Santissima Annunziata di Arezzo (alta 161 cm, ritenuta dell'inizio del XX secolo), ad una piccola statua ad uso privato (58 cm datata al XIX secolo) in legno, tela gessata e dipinta, acquistata per l'occasione, contraddistinta da un abito marrone in seta ricamata e da un ricco corredo di gioie costituito da una serie di ex-voto. L'elenco delle cose degne di attenzione potrebbe continuare a lungo, ma in particolare merita una segnalazione la serie di piccoli festoni del XVIII secolo, con strass e ricami, provenienti dal convento di clausura delle Clarisse di Sansepolcro, oggetti preziosi che purtroppo sono gli unici pezzi di cui non compare la scheda nel catalogo, ricco di immagini.

Si tratta sicuramente di una mostra inusuale, ma non per questo meno interessante, che permette di avere uno spaccato su una produzione artistica spesso dimenticata o trascurata, soprattutto in casi in cui l'uso devozionale ha avuto il sopravvento su quello estetico. Un'esposizione da non perdere, particolarmente significativa se vista nella sede attuale, museo nato nel secondo dopoguerra proprio per raccogliere oggetti di uso popolare che si andavano perdendo, oggetti come le Madonnine agghindate ad uso privato che sono parte della collezione permanente del Museo di Palazzo Taglieschi.

Review of the 2005 Biennale of Venice, with a focus on the Italian Pavilion and the Arsenale.

Se ci venisse chiesto che cosa sia la Biennale di Venezia, sarebbe impossibile, oggi, dare una semplice ed univoca risposta. Essa rimane la più importante, sicuramente la più ampia mostra d'arte contemporanea che si tenga in Italia. Ha tuttavia perduto definitivamente quei caratteri che la rendevano un punto di riferimento inamovibile, obbligato, per la critica e per gli artisti. Non si va più alla Biennale con la certezza (e, forse, neppure con la speranza) di conoscere le più avanzate ricerche artistiche, né con quella di incontrare il meglio della produzione italiana. La Biennale di Venezia è stata un modello per le grandi mostre che si sono viepiù diffuse nel mondo, e continua tuttora ad esserlo, anche grazie alla nuova forma che col tempo s'è data. Ma il potere assoluto e incontrastato dei curatori la rende un organismo informe, difficilmente inquadrabile, soprattutto in prospettiva di una prossima, inevitabile, sua storicizzazione.

Il problema principale della Biennale risiede proprio nel ruolo ambiguo e contraddittorio che ha il curatore. A questo è affidato il compito di firmare gli spazi nevralgici della mostra, il Padiglione Italia e l'Arsenale. Due spazi difficili, molto diversi fra loro, che hanno subito, negli ultimi tempi, profonde trasformazioni che ne hanno modificato l'identità.

Il Padiglione Italia, che era tradizionalmente il luogo ove erano ospitati gli artisti italiani, emergenti o affermati, è diventato ormai la sede privilegiata - per la sua assoluta centralità nei Giardini - del principale intervento curatoriale. Sede, dunque, di una mostra che può anche non ospitare artisti italiani, com'è accaduto, o quasi, in quest'ultima occasione.

L'Arsenale, di contro, è divenuto con i suoi spazi giganteschi, disponibili a qualsiasi forma d'intervento e di allestimento, il vero cuore pulsante dell'intera manifestazione.

A fronte di questo nuovo equilibrio, sarebbe auspicabile una maggiore chiarezza circa i compiti del curatore della Biennale. Una possibile soluzione sarebbe quella d'affidare ad un curatore la selezione degli artisti italiani da esporre nel Padiglione Italia e, parallelamente, di assegnare ad un'altra persona il compito di progettare

gli spazi amplissimi dell'Arsenale. Sarebbe così rispettata nei Giardini la finalità originaria della manifestazione: mettere a confronto il meglio dell'arte italiana con le esperienze internazionali; al contempo, l'Arsenale diverrebbe un vero e proprio gran corpo, aperto al nuovo e libero da calcoli e speculazioni sulle diverse presenze nazionali.

Vedremo che cosa accadrà nel 2007.

L'esperienza dell'arte. La mostra del Padiglione Italia

Per quanto María de Corral in catalogo parli di "labirintico percorso" e insieme sostenga d'aver montato una mostra che "non è storicista né lineare", gli spazi del Padiglione Italia sono regolati da un allestimento molto equilibrato, chiaramente ordinato in diversi momenti, l'uno distinto dall'altro. Il percorso inizia di fronte al Padiglione con gli inquietanti proclami adesivi di Barbara Krueger, che già dopo una settimana dall'inaugurazione hanno iniziato a staccarsi per il caldo, a dire il vero non insopportabile come quello del 2003. Entrando, poi, il primo incontro è con Monica Bonvicini (unica italiana in mostra, insieme a Francesco Vezzoli), che nella rotonda ha collocato un martello perforatore verniciato di nero e intitolato "Blind Schot", che penzola minacciosamente sopra la testa dei visitatori. Passati questi due primi ostacoli, si apre un corridoio dedicato al video. Le sale sono separate da pareti sottili, con la conseguenza che le voci e i suoni di opere contigue si sovrappongono fastidiosamente. Tra i video più interessanti - ma sono troppi e troppo tempo si dovrebbe impiegare a fare questi pochi, primi metri della Biennale - è forse la collana di brevi animazioni del giovane sudafricano Robin Rhode.

Terminati i video, il visitatore viene guidato dall'allestimento verso gli spazi centrali. Prima d'entrare nell'ala principale del padiglione s'attraversa il corridoio caldo e silenzioso di Tania Bruguera e la giocosa e attenta misurazione dello spazio di Mainer López.

Nella sala centrale è una grande, monumentale scultura dell'inglese Rachel Whiteread, pronta per essere portata nel mezzo di una piazza, e, sulle pareti, sono esposte le decomprese e esplose immagini digitali del tedesco Thomas Ruff, piccoli paesaggi usciti dal monitor d'un computer, che, pantografati, restano leggibili soltanto da una grande distanza.

Il clou del padiglione è tuttavia in alto, nel soppalco realizzato da Scarpa, ove si trova un grande e articolato lavoro di William Kentridge ("Journey to the moon" e "Day for night and 7 fragments for Georges Méliès"). Kentridge, con pochi trucchi e con molta sapienza, avvolge il pubblico entro una rete fitta e sottile,

gioca abilmente con lo spazio e, con il suo formicolante sviluppare e riavvolgere immagini, spinge gli occhi dello spettatore verso una meravigliosa e commovente vertigine.

Scesi dalla sala di Kentridge, si entra nella seconda, deludente parte della mostra. Qui la curatrice spagnola ha costruito una lunga e - nel suo complesso - incomprensibile serie di sale monografiche, spesso alimentate dalle opere di un solo museo o, peggio, da una sola galleria privata. Tra l'altro, si ha la netta sensazione che la maggior parte delle opere esposte siano già state pubblicate, e che poco, davvero troppo poco, vi sia d'inedito.

In questo 'secondo tempo' del Padiglione Italia gioca un ruolo di primo piano la pittura: largo spazio è dedicato ad artisti storici, primo fra tutti Bacon, però manca, in fondo, un filo conduttore, la continuità d'un discorso. Si passa indifferentemente da Philip Guston ad Agnes Martin, da Marlene Dumas a Bernard Frize, fino ad arrivare a Gabriel Orozco, senza che si riesca a capire quali vie María de Corral abbia inteso seguire. Di tanto in tanto ci s'imbatte in opere più incisive, quali ad esempio il video "Palast" di Tacita Dean, oppure, ancora, i dipinti neometafisici del tedesco Matthias Weischer (che rendono di più, però, in riproduzione).

L'impressione è che un Padiglione Italia così concepito non possa davvero costituire il cuore pulsante dell'intera Biennale, e che ad esso, pertanto, debba essere data una nuova, più matura o forse soltanto più limitata e tradizionale funzione.

Sempre un po' più lontano, la mostra dell'Arsenale

A cura di Rosa Martínez, responsabile assieme a María de Corral di questa 51a edizione della Biennale di Venezia, la grande, estesa mostra allestita nelle Artiglierie e nelle Corderie dell'Arsenale si presenta come un ampio panorama dei differenti linguaggi adottati attualmente in campo artistico. Scopo della curatrice spagnola era probabilmente quello indicato nella presentazione in catalogo, di "inventare nuove forme di vicinanza tra artisti, discipline e pubblico" costruendo una "temporanea 'agorà' globale". Il risultato conseguito è tuttavia assai diverso, dal momento che al pubblico - e, perché no, anche agli artisti - la curatrice ha offerto un panorama (sempre un po' più) confuso di quel che è il mondo dell'arte.

Tentando di tralasciare questa eccessiva e disorientante varietà di linguaggi adottati dagli artisti presenti in mostra, è necessario constatare che sono molto frequenti i casi nei quali l'opera si fa documentazione, testimonianza. Si passa così dai premiati e crudissimi video con le operazioni di Body art di Regina José Galindo, alle belle fotografie di Cristina García Rodero, più adatte però alle pagine di una rivista che alle sale di una mostra. Su un registro simile si attestano altri

due interventi che interessano la parte centrale del percorso: la ricostruzione del padiglione americano della Biennale del 1964, celebre per aver decretato il definitivo successo della Pop Art, e, ancora, il reportage su mostre e musei che l'architetto olandese Rem Koolhaas ha sviluppato su grandissimi pannelli, raccogliendo dati sulla struttura dei musei, sul rapporto che intercorre tra questi e la città nella quale si trovano e su altre simili questioni.

L'allestimento dell'Arsenale lascia comunque spazio ad interventi di grande qualità, primo fra tutti quello di Bruna Esposito, che è riuscita a ritagliarsi uno spazio raccolto, quasi intimo, nel vuoto gigantesco della mostra, e qui ha lasciato la sua "Perla a piombo", esatta e acuta. Poco oltre, su un grande disco di marmo, la scultrice romana ha lasciato cadere le sue bucce di cipolle, "Precipitazioni sparse" che valgono soprattutto per la loro delicata variazione tonale.

Ancora, meritano d'essere ricordate l'installazione di Mona Hatoum, intitolata "+ and -", e quella del cubano Carlos Garaicoa, un paesaggio illuminato da piccole sottilissime luci, che fendono l'aria buia della sala per raccontare minuscoli frammenti di una favola.

Nel suo complesso, nonostante la netta riduzione di opere rispetto al caos creato da Bonami nel 2003, l'Arsenale resta ancora uno spazio non riuscito, troppo vasto e impegnativo perché un curatore, in poco tempo, possa articolare un allestimento ordinato e leggibile.

Le pagelle ad alcuni padiglioni della Biennale

Afghanistan: una delle presenze meno strutturate e meno pubblicizzate dell'intera Biennale. Affascinanti i due video che si fronteggiano di Lida Abdul: l'Afghanistan che ha passato la tempesta e l'Afghanistan che è sopravvissuto non sono esattamente la medesima cosa. Voto: 8

Scozia: nella Scoletta di Campo S. Rocco, una mostra completa, concentrata, con artisti forse troppo diversi fra loro. Val la pena di fare la ripida rampa di scale per vedere le sculture di Alex Pollard, che è artista maturo, in odore di dada. Voto: 6

Ucraina: due piccole sale della Fondazione Levi di Palazzo Giustinian, due interventi di Mykola Babak. Nel primo spazio alcune bambole tradizionali, fatte di corda e di stoffe colorate, esposte insieme a grandi fotografie del passato di bambini ucraini; nel secondo due video, con una testimonianza 'arancione' - da telegiornale "no comment" - della recente rivoluzione di velluto. Scontato. Voto: 5

Francia: Il meraviglioso e premiato "Casinò" di Messager. Un lavoro delicato, che vibra per via di un racconto che non ha bisogno di chiudersi. Libero da qualsiasi linea d'avanguardia, ha la struttura di un gioco per gli occhi in tre tappe. Il secondo momento è il più denso, il più carico di suggestioni. Voto: 8

Gran Bretagna: Gilbert and George. Due uomini, un artista, un'opera. Fotogrammi coloratissimi di un'animazione che non si muoverà. L'allestimento, come spesso accade in questo padiglione, è di un'invidiabile unità e compattezza. Voto: 7

Australia: allucinanti oggetti (nature morte?) di legno. Da attraversare a passo svelto. Voto: 4

Germania: Tino Sehgal può rigenerare in un momento di stanchezza o di depressione. Entrare, però, dopo aver visto il padiglione australiano può provocare un pericoloso cortocircuito. Voto: 5,5

Pipilotti Rist: "Homo sapiens sapiens", video presentato in collaborazione con il Padiglione della Svizzera, è una delle opere più intense ed avvolgenti dell'intera Biennale. Vietato dare spiegazioni, l'importante è raggiungere la Chiesa di San Stae. Voto: 8,5

Maria Alessandra Bilotta

***La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*
di Jacqueline Leclercq-Marx**

Recensione a Jacqueline Leclercq-Marx, *La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Bruxelles: Académie Royale de Belgique, 2002.

Overview of the book La sirène dans la pensée et dans l'art de l'Antiquité et du Moyen Âge, by Jacqueline Leclercq-Marx, published in 2002. The book focuses on the iconography of mermaids and how it evolved between the Antiquity and the Middle Ages.

L'iconografia delle sirene è costantemente presente nell'arte pagana e nell'arte cristiana medievale fino al XII secolo. Nel tempo, tuttavia, le rappresentazioni di queste figure fantastiche si sono diversificate, per esempio col passaggio dalle sirene-uccelli alle sirene-pesci, ed hanno risentito profondamente delle mentalità e dell'immaginario collettivo espresso nei testi letterari. Da questa considerazione inizia l'analisi di Jacqueline Leclercq-Marx che affronta in primo luogo il difficile problema dell'origine del tema iconografico e l'evoluzione dello stereotipo della sirena cominciando dalle prime apparizioni in opere d'arte provenienti dal mondo classico, greco e romano. Con sicuro metodo si procede poi alla valutazione di cosa la figura della sirena medievale abbia ereditato dall'immaginario antico, in particolare greco e giudaico.

L'analisi viene condotta seguendo un approccio multidisciplinare che mette a confronto fonti di diversa origine attraverso le quali è possibile rendersi conto della varietà e della portata dei numerosi significati sottesi all'immagine della sirena. La particolare visione antropologica del simbolo costituisce un altro elemento caratterizzante di questo avvincente studio; una visione che permette di comprendere nella sua totalità il significato più intimo di un tema figurativo così ricco di allusioni. Come osserva la studiosa, il recupero da parte del cristianesimo di un tema così profondamente pagano come quello della sirena testimonia la vivacità del passaggio di valori culturali dall'Antichità al Medioevo, un passaggio avvenuto con modalità particolari, come l'uso dell'allegoria, e attraverso gli scritti dei Padri della Chiesa e la letteratura didattica dei monaci e dei chierici. Da questa accurata analisi si evince che il mondo classico ed il mondo medievale

presentano una unità di vedute per ciò che concerne i mezzi di rappresentazione del Male e del Vizio ed il rapporto di queste due categorie con il genere femminile; le sirene assumono dunque nell'immaginario della classe colta medievale, per la maggior parte maschile e non coniugata, una connotazione negativa legata all'associazione di questa figura mitica con la sessualità e con la donna. E' quanto accade soprattutto nel XII secolo quando la critica della donna diventa un 'topos'. In questo caso, la sirena è allo stesso tempo supporto simbolico e forma emblematica; i segni di una femminilità vissuta come mostruosa e animalesca sono tracciati nel corpo di questo essere fantastico, deforme e ambiguo.

Tuttavia, sottolinea la studiosa, ciò non deve portare a credere che ogni rappresentazione medievale della sirena, sia essa uccello o pesce, debba essere oggetto di una rappresentazione simbolica; al contrario, la maggior parte di esse hanno un carattere esclusivamente decorativo e dunque devono essere studiate in rapporto alla dialettica ornamentale antica e medioevale. Questa ricerca, complessa ed appassionante, condotta con una sapiente metodologia che tiene conto delle enormi potenzialità che si sviluppano da uno studio multidisciplinare, si arricchisce ulteriormente grazie ad un superbo apparato iconografico (più di trecento immagini) che permette di comprendere le diverse iconografie della sirena nel corso dei secoli. Un percorso dunque, quello tracciato da Jacqueline Leclercq-Marx, che conduce il lettore alla scoperta di un tema iconografico di grande fascino e che permette di comprendere appieno, nel quadro di una storia globale, la straordinaria potenza creatrice di queste figure fantastiche, al confine tra mito, magia e religione.

L'illustrazione del libro nell'Antichità **di Kurt Weitzmann**

Recensione a Kurt Weitzmann, *L'illustrazione del libro nell'Antichità*, traduzione e cura di Massimo Bernabò, Spoleto: Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2004.

Overview of the book Ancient Book Illumination by Kurt Weitzmann, published in 1956, in honor of its Italian translation by the Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo di Spoleto. To this day, Weitzmann's work remains the only comprehensive research on illumination in the ancient world, and continues to be a precious methodological instrument.

La pubblicazione di "Ancient Book Illumination" di Kurt Weitzmann, nella traduzione italiana di Massimo Bernabò, giunge quanto mai opportuna in un momento nel quale il tema della tradizione classica nella miniatura europea torna ad essere oggetto di grande attenzione da parte degli storici della miniatura non solo italiani. Quest'opera di Weitzmann, del 1956, da considerare ormai un classico, edita in italiano dalla Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo di Spoleto in occasione delle celebrazioni per il centenario della nascita dell'insigne studioso, rappresenta ancora oggi l'unico tentativo di trattazione complessiva dell'illustrazione libraria nel mondo antico e per tale ragione rimane uno strumento metodologico esemplare ed un punto di partenza imprescindibile per chiunque voglia occuparsi dell'illustrazione nei rotoli e nei codici. Grazie anche alla formazione dell'autore, formazione di matrice classicista, che affonda le sue radici nell'archeologia e nella filologia germanica di fine Ottocento, Weitzmann ha affrontato lo studio dell'illustrazione dei testi antichi partendo da una sorta di rielaborazione finale di quasi un secolo di studi archeologici. Lo studioso italiano ha quindi l'occasione, attraverso la lettura del testo di Weitzmann, di prendere familiarità con una realtà, quella della storia dell'illustrazione libraria nel mondo antico, non ancora completamente indagata e dunque sfuggente in assenza una guida organica e metodologicamente esemplare.

Il volume si compone di quattro capitoli, ognuno dei quali riproduce il testo di una delle quattro conferenze che lo studioso tedesco tenne nell'autunno del

1956 per la serie delle Charles Beebe Martin Classical Lectures, su invito dello Oberlin College in Ohio. L'opera si apre con una serrata analisi delle problematiche riguardanti la ricostruzione dell'illustrazione dei trattati scientifici e didattici nell'antichità. Seguono poi ampie trattazioni sui testi di poesia epica, in particolare l'Iliade e l'Odissea, sulla poesia drammatica ed infine sui testi vari in prosa. L'autore si è concentrato, dunque, su quelle categorie di testi che devono aver rivestito una maggiore importanza nell'antichità classica e, per tale ragione, apparivano più documentate. Il quadro che ne risulta, relativo ad un aspetto del mondo antico, quello dell'illustrazione dei libri, era rimasto a lungo trascurato per la quasi totale assenza di materia prima; proprio attraverso lo studio dell'illustrazione dei testi classici, tuttavia, è possibile ritrovare le radici dell'illustrazione del libro cristiano e in particolare dell'illustrazione della Bibbia.

Una delle linee di ricerca maggiormente caratterizzanti l'opera è fondata su un attento esame delle fonti figurative al fine di ricostruire i testi perduti, per ripercorrere una storia dell'illustrazione del libro nell'antichità. L'autore, con ricchezza di documentazione, ipotizza che le raffigurazioni di mitologia ellenistica su coppe d'argento della Battriana e sui manoscritti, tessuti e avori bizantini siano la manifestazione di una vasta tradizione, in larga parte perduta, di illustrazione antica di manoscritti e potrebbero, perciò, essere riconsiderate per ricostruire un aspetto altrimenti sconosciuto dell'arte classica. Weitzmann comprese, tra l'altro, che alla base dello sviluppo e dell'affermazione della prima arte biblica c'era anche l'appropriazione di forme antiche di illustrazione del libro: l'arte biblica, dunque, secondo lo studioso, adattò al suo scopo tecniche classiche preesistenti. La ricerca si fa poi estremamente articolata nel cercare di comprendere ogni opera all'interno del suo proprio contesto e in quale misura fossero stati ornati di illustrazioni i diversi ambiti della letteratura antica. Tutte queste costituiscono solo ad una piccola parte delle problematiche affrontate da Weitzmann in "Ancient Book Illumination", un'opera che, a più di quarant'anni dalla sua prima pubblicazione, non è ancora stata seguita da altre simili e profila ancora degli itinerari di ricerca affascinanti e ulteriormente percorribili. La traduzione di una tale opera, pertanto, dà un valido contributo ad un approfondimento e ad un progresso nello studio italiano dell'illustrazione libraria antica e medievale.

Recensione a Mary Woronov, *Tutto quello che avreste voluto sapere sulla Factory di Andy Warhol e non avete mai osato chiedere*, Padova : Meridiano zero, 2004.

Tutto quello che avreste voluto sapere sulla Factory di Andy Warhol is the title to the Italian translation of the book written by Mary Woronov, which describes Andy Warhol's Factory, seen from the inside. This article offers an overview on the book.

Si scrive Meridianozero e si legge “la migliore realtà editoriale degli ultimi anni in Italia”. Coraggiosa e in fuga, Meridianozero di Padova non ha fatto solo incetta di straordinari autori noir consegnandoli al mercato italiano con una grafica elegante e d’impatto; ha anche pubblicato due volumi immancabili per chi ama l’atmosfera underground degli anni Sessanta a New York, Warhol e i Velvet di Lou Reed. Uno è l’edizione italiana di quel capolavoro che è “Popism, Warhol’s 60s”, l’autobiografia di Warhol scritta con Pete Hackett. Il libro parla dell’attività cinematografica della factory e della quotidianità con artisti come Bob Dylan, Rudolf Nurajev, Norman Mailer, Jimi Hendrix, Tim Buckley, La Monte Young, Bob Rauschenberg, Jim Dine e termina con il ricordo della morte per overdose dell’attrice Edie Segdwick e con il sintetico messaggio in un “post” con cui il fotografo Bill Name annuncia l’abbandono della Factory. Molte cose cominciano a cambiare già dal 1969. Hollywood si interessa ai lavori di Warhol; la Columbia picture gli chiede di girare film in 35 millimetri. La Factory viene disertata. Paul Morrissey inizia le riprese di “Trash” e “Urban Cowboy” con un cast che viene così descritto nelle ultime righe del libro: “Il cast era un nuovo, più giovane gruppo di ragazzi postpop, come Jane Forth, sedici anni. Tutta la moralità e le restraints contro le quali le prime superstar della Factory avevano combattuto erano così lontane e irreali come può sembrare oggi l’epoca vittoriana. Il pop non era un argomento per questa nuova ondata: era tutto quello che non avrebbero mai conosciuto”.

L’altro libro edito da Meridianozero è “Swimming Underground (My years in the Warhol Factory)” tradotto “Tutto quello che avreste voluto sapere sulla Factory di Andy Warhol e non avreste mai osato chiedere” di Mary Woronov, attrice, scrittrice

e giornalista. Il libro racconta "l'altra faccia della Factory" descritta proprio dall'attrice di alcuni storici film di Warhol ("Chelsea girl", "Four stars") nonché protagonista del famoso "Exploding Plastic Inevitable" e tra le presenze (minori) femminili della Factory dove spiccavano Viva, Ultraviolet, Ingrid Superstar, International Velvet. Una carrellata che mette in chiara luce gli aspetti violenti, sadici e impudici della vita della Factory intorno al 1966, prima dell'attentato a Warhol da parte di Valerie Solanas ma che ne accentuano se possibile, il mito. Il libro racconta l'iniziazione di Mary, icona androgina, alla Factory: alta, magrissima, pantaloni di pelle nera aderenti e che si esibiva in coppia con Gerard Malanga in numeri sadomaso tra luci stroboscopiche mentre i Velvet Underground suonavano "Venus in Furs" o "Heroin". Tra lesbiche, travestiti, trasgressioni sessuali di ogni tipo, anfetaminie, "speed" e acidi che portarono anche alla morte alcuni loro amici, spiccano primi piani di Ondine (il Papa in "Chelsea girl") che si infila un ago pieno di eroina in un occhio, la Duchessa che registra le sue telefonate con Warhol, Bill Name il fotografo che si fa murare vivo dentro una stanza della Factory, Lou Reed che racconta dei guaritori filippini, Nico perennemente in posa. Tutto intorno gli avventori della Factory descritti come "ragazzotti apatici che ciondolavano aspettando qualsiasi cosa" seduti su divani argentei macchiati costantemente di sperma, consumando droghe o sesso in occasione dei vari party. Personaggi ritratti nel libro come una corte dei miracoli, "parassiti o tappezzeria" - come afferma causticamente la Woronov - che si muovevano in branco in taxi dal Dom nell'East Village al Max's Kansas City. La Factory era il luogo dove Warhol con gli "screen test" faceva guardare per un quarto d'ora nella cinepresa regalando il sogno dell'immortalità a sconosciuti. Ma dentro la Factory fecero fugaci apparizioni anche Salvador Dalì, Tennessee Williams e Allen Ginsberg. Più che un racconto della Factory, il libro è un andare e venire della memoria di Mary, prima bambina maschiaccio al mare che vuole emulare i cugini nuotando al largo, poi ragazzina violenta che al college picchiava le compagne; dopo ancora, sverginata da un cameriere, in viaggio alla conquista della "swimming" New York convinta da Gerard Malanga suo pigmalione, contro il volere della borghesissima famiglia; insegue poi il suo impossibile sogno d'amore con Ondine, in seguito scritturati entrambi per film underground e per pièces di teatro sperimentale (per la regia di John Vaccaro); caustica nel raccontare le abitudini sessuali, l'abuso di droghe e le trasgressioni di uomini e donne della Factory (a cominciare da lei stessa) che speravano di entrare nelle grazie di "Drella" e ottenere una scrittura da Hollywood, Mary ne ha per tutti, primo fra tutti proprio Lui: "Andy diceva le cose più insulse; la gente ci impazziva sopra, si sentiva in dovere di leggerci i significati più reconditi, ma per noi era un'altra storia. Andy non solo era dislessico ma le parole lo mettevano a disagio";

“Quella notte Andy era impegnato a disegnare nasi, prima e dopo la chirurgia plastica. Quando mi chiese se mi piacevano, non risposi. A che pro? Tanto sapevo che quello stupido disegno sarebbe stato serigrafato da qualche parte e venduto a carissimo prezzo mentre a me veniva da staccarmelo il naso, quando pensavo ai miei rabbiosi disegni in bianco e nero”.

Ma le donne della Factory sono tra le sue mire preferite: “Mentre Velvet finiva la sua bottiglia di vodka, un po’ troppo avidamente per una ragazza di buona famiglia, io scrutavo le altre due attrici. Ingrid Superstar si impasticcava, anche se non ne aveva bisogno, era già fuori di suo; Pepper invece era una nuova. Nessuno sapeva di che cosa si facesse, o chi l’avesse portata lì. Non sembrava messa troppo bene, una sorta di cavolo che sta andando a male, sicuramente una mina vagante”.

Ma soprattutto Mary racconta con orgoglio il momento in cui il popolo notturno dagli occhiali scuri, le “talpe”, l’aveva ammessa nel sacro recinto. Da cui uscì solo per entrare in una clinica per disintossicarsi; ebbe il tempo di vedere un triste Ondine mentre presentava in un college Chelsea girl raccontando alla nuova generazione, la vita della Factory. Due anni esatti prima della sua morte. Completano il libro alcune straordinarie fotografie di Bill Name.

Renato Bandoli

La compagnia teatrale P.L.E.I.A.D.I. (Per Lerici Insieme Associazione Disabili). Cantiere teatrale rivolto a persone disabili e non

This article focuses on the purposes, the successes and the story (which began in 1999) of the theatre company P.L.E.I.A.D.I, based in Lerici, which includes both people with and without disabilities, in a very inclusive program.

Dare conto di un'esperienza umana e artistica è sempre impresa che può risultare presuntuosa, specialmente se confinata nello spazio necessariamente ristretto di una sorta di autopresentazione.

Cercheremo quindi di superare l'imbarazzo e di raccontarci con umiltà.

In qualche maniera il progetto teatrale che dal 1999 con Maurizio Lupinelli stiamo realizzando nella città di Lerici e nel territorio di La Spezia con il gruppo inizialmente guidato dall'Associazione PLEIADI e dal Comune di Lerici, propaga le sue radici dalla città di Ravenna.

Infatti tra il '97 e il '98 all'interno di Ravenna Teatro, nasce la collaborazione con Lupinelli, attore del Teatro delle Albe, nell'elaborazione di "Uno studio per il Woyzeck" da Büchner, nell'ambito del progetto "Teatro come differenza" promosso dalla Provincia di Ravenna, dal Consorzio dei Servizi Sociali di Ravenna, Russi e Cervia, dalla Regione Emilia Romagna. Quel primo studio fu presentato al Centro Diurno Lo Zodiaco nell'ambito di "Colpi di scena" della rassegna nazionale "I teatri del disagio" organizzata da Accademia Perduta - Romagna Teatri.

Almanacco pluriennale

Il lavoro teatrale promosso dall'Ass.ne PLEIADI, grazie anche al decisivo impulso iniziale impresso alla proposta dalla psicologa Anna Maria Bertòla, prende avvio nel settembre del 1999 con un seminario sperimentale condotto insieme a Lupinelli con un primo gruppo di 11 persone disabili e 3 operatori volontari. Quel primo approccio alla creazione espressiva riscosse non solo il totale e convinto coinvolgimento dei ragazzi, ma anche quello dei loro genitori e degli operatori dell'Amministrazione comunale di Lerici.

Successivamente si è cercato di dare stabilità e continuità a quell'esperienza concependo un più articolato progetto. Negli otto mesi successivi, infatti, prese avvio il laboratorio teatrale per la produzione di uno spettacolo vero e proprio.

Il lavoro si incentrava sulla celebre opera di Brecht *Madre Courage e i suoi figli*. La scommessa era quella di dare una visibilità adeguata all'impegno e al lavoro dei ragazzi. Lo sbocco naturale di ogni attività teatrale è e rimane la sua visibilità esterna al processo creativo. Ciò è tanto più importante in questo caso, poiché è parte essenziale del processo educativo ed espressivo il fatto che i ragazzi debbano poi rapportarsi con un "pubblico" (anche "normale"), in situazioni non più protette: che tutto il loro lavoro diventi quindi una situazione non chiusa, un evento al limite delle possibilità, una situazione produttiva di comunicazione e di energia emotiva.

Tutto il materiale elaborato in quei mesi fu raccolto in una fase più intensa di produzione teatrale e portò alla realizzazione del nostro primo spettacolo dal titolo "*Hello Kattrin!*" tratto dall'opera brechtiana, con la regia di Maurizio Lupinelli. Il debutto avvenne al Teatro Astoria di Lerici nel luglio 2000. In quell'occasione fu organizzato anche un Convegno dal titolo "*Verso un teatro degli esseri*", convocato per riflettere sul rapporto tra arte della scena e disagio.

Hello Kattrin! nel 2001 è stato inserito in cartellone nelle stagioni teatrali di Lerici, Sarzana e Carrara. Successivamente è stato ospitato all'interno di una rassegna nazionale organizzata dal Comune e dalla Provincia di Rimini e dalla Regione Emilia-Romagna.

Nel febbraio 2002, intorno alla nostra esperienza, si è raccolto un progetto teatrale importante per il territorio spezzino dal titolo *Teatri In/Formazione*, che ha visto la collaborazione del Teatro Astoria di Lerici e del Teatro Civico della Spezia, dove è stato rappresentato *Hello Kattrin!* alla presenza di numerosi critici teatrali, registi e attori della scena contemporanea italiana.

Anche in quell'occasione si è voluto riflettere sulla natura e sulla necessità di un teatro diverso con un incontro dal titolo "*Altri sguardi*" guidato da Franco Quadri, editore della Ubulibri e critico di Repubblica.

Essere motore di un progetto artistico che ha coinvolto e portato in scena spettacoli di importanti compagnie italiane - dal Teatro delle Albe a Pippo Delbono, da Lady Godiva Teatro al Teatro della Tosse, alla Compagnia della Fortezza di Volterra - è non solo motivo di soddisfazione ma è stato anche un primo passo per far conoscere il nostro lavoro fuori dell'ambito strettamente locale.

Nella seconda metà del 2002 è stato avviato un Corso di Formazione a livello provinciale per l'orientamento e l'integrazione di attori disabili e non. Il Corso dal titolo "*Il corpo extra-ordinario*" nella sua prima parte, iniziata a metà settembre, ha portato alla produzione e all'allestimento di "*IMPUNEMENTE...Woyzeck*", in scena a metà novembre 2002, che ha visto il gruppo originario lericino allargarsi coi nuovi importanti inserimenti di altri nove attori disabili e non.

L'estensione territoriale assunta dal Gruppo Teatrale delle P.L.E.I.A.DI. con questo nuovo lavoro è importante per comprendere come possa essere solamente il concorso di più soggetti (istituzionali, professionali, del settore sociale e del volontariato) a rendere efficace la valenza di un progetto articolato. Infatti attualmente nello sviluppo del lavoro teatrale sono coinvolti i Comuni di Lerici, La Spezia, Sarzana, Bolano e Ortonovo, l'Unità Operativa Disabili dell'Asl 5, l'Istituto Santi.

Nel febbraio 2003 è stato ospitato a Ravenna all'interno della rassegna di teatro contemporaneo *Nobodaddy* curata da Ravenna Teatro. In quell'occasione la nostra esperienza artistica è stata al centro di un interessante scambio di opinioni con il Consorzio per i Servizi Sociali dei Comuni di Ravenna, Cervia, Russi e Azienda USL di Ravenna, all'interno del convegno dal titolo *Uno sguardo possibile - Esperienze a confronto tra arte e vita*.

Successivamente lo spettacolo, date le richieste ricevute dal pubblico, è stato riallestito a Lerici nel settembre 2003, ed è stato ospitato all'interno di *Generazioni Festival* appuntamento internazionale d'autunno di Pontedera Teatro il 1° ottobre. Inoltre è stato selezionato all'interno del progetto "Storie di Ordinaria Diversità" voluto del Consiglio Regionale della Toscana e della Fondazione Toscana Spettacolo per partecipare ad *Armunia Festival - Costa degli Etruschi* il 30 novembre al Castello Pasquini di Castiglioncello (LI).

Attrezzatura cantieristica

Mentre l'handicap è esposizione permanente e quotidiana di un disvalore, di una mancanza agli occhi del mondo e della società, la scena teatrale, l'azione del gioco e della finzione si configurano invece come esposizione extra-ordinaria e extra-quotidiana della differenza e dell'energia creativa che ogni essere umano custodisce, raggiunta attraverso un percorso che presuppone il riconoscimento dei valori reciproci, delle qualità peculiari di ognuno, del rigore, della precisione, della disciplina anche crudele. L'handicap individualizza il rapporto con il "fuori", il teatro invece socializza, mette in comunicazione l'esperienza emotiva interiore trasformandola in azione visibile ed efficace, capace cioè di creare un mondo.

È qui, allora, che può avvenire un incontro stimolante tra l'arte della scena e l'arte di vivere delle persone disabili, tra arte e vita.

Da sempre per rigenerare le proprie modalità operative trae energie dalle differenze che scaturiscono dalle contraddizioni del tempo e dello spazio in cui agisce. Per trovare il senso del proprio esistere, come ben ci spiega lo studioso Claudio Meldolesi, in quanto "[...] antica struttura di civiltà, nata dal bisogno sociale e mentale di esserci nello spazio e nel tempo della decisionalità mitica e umana...".

il teatro volge lo sguardo fuori di sé, in un altrove che scardina i meccanismi produttivi e riproduttivi del sistema teatrale istituzionalizzato. Spiazzamento, questo, che riguarda sia principi etici sia canoni estetici consolidati fino alla pietrificazione.

Ci piace pensare, perciò, a un teatro, o meglio a una dimensione particolare del fare teatro che si ponga sul crinale incerto della realtà. Che sappia farsi esperienza di vita. Che non "rappresenti" qualcosa ma che viva la vita degli esseri che lo abitano nel suo manifestarsi. Un teatro che sappia provocare domande e inquietudini, più che cercare di offrire accomodanti risposte. Che parli al cuore e alla mente degli uomini con la forza del vero, con sincerità. Perché nella presenza scenica l'essere umano è un bagliore di disperante vitalità nei sussulti di un corpo ribelle, rammemorante antiche energie e insieme esplorazione di mondi possibili. Un teatro che, con una forza "pari a quella della fame" come auspicava Artaud, scommetta sull'incontro-scontro fra arte e vita.

È da questa scommessa che scaturisce la necessità della ricerca di un teatro diverso. Nato da questa urgenza e da questa consapevolezza, il viaggio intrapreso in compagnia di persone disabili ci ha posto di fronte ad un'ulteriore acquisizione concreta: è proprio nell'handicap, nel limite, nell'impedimento e nella "costrizione" (Copeau), come leve dell'invenzione scenica, che un attore trova la propria necessità.

Percorsi di crescita personali e collettivi all'interno del Gruppo Teatrale delle P.L.E.I.A.DI., che si propagano anche negli ambiti della vita quotidiana, e che si riverberano di conseguenza anche nella vita dei loro famigliari, sono stati sperimentati in cinque anni di lavoro con risultati insperati, grazie anche ad un gioco di squadra nel quale Enti e soggetti, a vario titolo e con specifiche competenze e professionalità, hanno raccolto e profuso le loro energie per convergere sull'unico obiettivo della crescita della qualità della vita delle persone disabili, per il loro riconoscimento in quanto cittadini tra i cittadini ed anche in quanto artisti tra gli attori della comunità teatrale.

A questo punto nella mente si può formare un'immagine: quella di due occhi che scrutano nel buio (della quotidianità? della "normalità"? dello spazio teatrale?) alla ricerca di una visione, di una luce cioè in grado di aprire la percezione della realtà ad un senso possibile e inaudito.

Ecco, di fronte alle vite e alle esperienze delle persone che soffrono nel limite di ciò che, da una parte, la natura gli ha dato, e di ciò che dall'altra parte la società gli impone e in qualche maniera gli sottrae inventando parole come come handicap, menomazione, deficit, disabilità, diversa abilità, ecc, ecc, (coniando via via neologismi sempre più "democratici"); di fronte a queste vite, ecco, siamo tutti spettatori al buio.

E dal buio della nostra "normalità", con gli occhi a volte increduli, cerchiamo la fonte di una segreta magia, quella magica alchimia per cui dalla sofferenza, dal dolore, dalla vita ferita può originarsi la bellezza e la grazia. Avvertiamo il bisogno cioè di una poesia che ci costringa ad una emancipazione dello sguardo, per poter cogliere la visione di una vita possibile oltre la vita data, apparentemente immutabile.

In una celebre lettera il romanziere R.L.Stevenson scrive che "Nessuno può dire di volere qualcosa sinchè non ha osato tutto". Ecco, insieme ai ragazzi delle PLEIADI ci siamo addentrati in un territorio sconosciuto, sia a noi teatranti sia ai ragazzi, nel quale però è possibile osare tutto, e in questo caso vuol dire raggiungere gli estremi confini dei limiti che definiscono la condizione del disabile. Oggi si può dire che attraverso il lavoro teatrale per queste persone è in corso una piccola ma importantissima rivoluzione: cioè la trasformazione da oggetti bisognosi di attenzioni, cure, assistenza, servizi, ecc., a soggetti che, proprio perchè nel tempo e nello spazio teatrale osano tutto, possono adesso con una conquistata e sudata consapevolezza voler essere protagonisti anche di scelte di vita possibili. E noi tutti, con loro, possiamo forse spaziare finalmente con uno sguardo possibile per una diversa visione sia della loro condizione sia del fare teatro...e forse anche delle nostre esistenze.

La prossima importante tappa del viaggio intrapreso da questa esperienza, certamente unica sul territorio regionale ligure, dovrà e potrà dispiegarsi solo progettando un salto di qualità sia nelle dinamiche del lavoro propriamente teatrale sia nei percorsi formativi, nella prospettiva della costituzione di una compagnia teatrale vera e propria, che potrebbe rappresentare un fattivo, concreto inserimento lavorativo, oltre le asfittiche seppur necessitate prospettive assistenziali.

Concludendo, possiamo dire che l'inizio dei lavori di ciò che potremmo chiamare un cantiere d'arte per la realizzazione di un prossimo evento teatrale, è già avvenuto il 7 e 8 maggio 2005 con la presentazione alla sala teatrale del Centro Culturale Dialma Ruggierodi La Spezia di "Uno studio x Marat-Sade" da Peter Weiss, inserito all'interno della stagione di Teatro Contemporaneo 04/05 proposta dalla direzione artistica del Teatro Civico della Spezia.

Marco Settimini

Un posto al buio. Cinema ritrovato tra comicità e guerra

Overview of the movie festival Cinema Ritrovato, held from the 2nd to the 9th July 2005 in Bologna. Main locations were the cinemas Lumière 1, Lumière 2 and Arlecchino, Piazza Maggiore, the Municipal theatre and the DAMS university.

Tra il 2 e il 9 di luglio 2005, Bologna ha ospitato, per il diciannovesimo anno, il Cinema Ritrovato: otto giorni di immersione nella storia del cinema, che coinvolge in maniera non laterale tutta una città. Precisamente, tre sale (il Lumière 1 e il Lumière 2 e l'Arlecchino), la piazza principale (piazza Maggiore), il teatro Comunale, nonché una cineteca tra le più importanti d'Europa e l'ormai storica facoltà universitaria del D.A.M.S. L'affluenza è variegata (a occhio a maggioranza estera), e variegata è anche l'offerta cinematografica, dal minuscolo "Chien et chat" della Pathé Frères, cinque minuti di inseguimento tra un cane ed un gatto, alla monumentale ricostruzione storica di Michael Cimino: "Heaven's gate" (1980), proiettato, in una versione restaurata purtroppo non in maniera perfetta, in presenza dello stesso autore. Sempre del 1980, e opera tra le più importanti proiettate nel corso del festival, il director's cut (dalle circa due ore della versione ufficiale a 2 ore e 40) di "The big red one" di Samuel Fuller, autore americano tra i più amati dai registi-critici affermatasi nei Sessanta (Godard e Wenders, per esempio), la cui opera resta modello insuperato tanto per Spielberg quanto per Malick ("La sottile linea rossa"). Proiezione fondamentale, quella di "The big red one", nel quadro del settore centrale del festival, dedicato alla guerra, tra fiction e documentario, quasi a rimarcare la relazione instabile e aperta tra la creazione narrativa e la documentazione, tra la storia e la costruzione per immagini. L'ultimo giorno accade anche di potere vedere i frammenti non montati, in quanto esclusi da un documentario più organico, delle riprese sul set, per così dire, della II Guerra Mondiale, tutte realizzate dallo Stevens autore di "Un posto al sole": momenti di relax di soldati, ormai a guerra finita, ponti distrutti, città europee che provano a rinascere, nonché qualche fugace visione dei campi di sterminio. Osserva Godard nel suo "Moments choisis des Histoire(s) du cinéma" (2000), proiettato per la quarta volta di sempre, in due occasioni, in questi giorni bolognesi, che il cinema, il cinema americano e non solamente è dovuto transitare proprio attraverso l'orrore dello sterminio, in qualche maniera, per giungere ad un posto alla luce del

sole. Tuttavia, il cinema non ha saputo evitare, con le sue immagini, afferma Godard luttuosamente, la tragedia del "suo" Novecento, l'orrore, e non ha saputo neppure raccontarlo davvero, tuttavia paradossalmente vivendo di violenza. E' malinconico, saggio e critico, Godard, nei dieci frammenti che compongono questa selezione di momenti del la sua ben più abbondante storia/storie del cinema. L'impressione, è stata di vivere un evento, di essere trafitti da un corpo quasi estraneo alla rassegna e a tutto ciò che si può vedere abitualmente nelle sale, e non solamente per la sua composizione in video (che a nostro avviso fa impallidire qualunque cosa si veda in questo formato). L'impressione, è stata di vedere una sorta di possibile futuro delle immagini, in questo lavoro paradossalmente sul passato delle immagini, anche pittoriche. Passato che torna con tutta la sua forza nel corso del Cinema Ritrovato: tra Feuillade e Pastrone, c'è spazio per tanto cinema comico delle origini: Tontolini (ossia Ferdinand Guillaume), un omaggio ad André Deed, comico del burlesque francese, attivo anche in Italia, che impersonò, per esempio, Boireau e Cretinetti, nonché autore del celebre "L'uomo meccanico" (1921), presente anch'esso a Bologna. Ancora, era presente tutta una serie frammentaria di immagini di cent'anni fa (produzioni Pathé Frères, in particolare), di attualità della Gaumont (tutte del 1914), e una serie di brevi cortometraggi che documentano i tentativi del P.C.I. e della D.C. di fare propaganda politica, talvolta impiegando icone, enormi oppure piccole del cinema italiano (Aldo Fabrizi e Franco & Ciccio, rispettivamente). Tra questi documenti e invenzioni, si inseriscono alcuni lampi del cinema classico, oppure appena pre-classico: "The unholy three" di Todd Browning (1925), il melodramma "When tomorrow comes" di John Stahl (1939), di Lewis Milestone "All quiet on the Western front", "Two Arabian Knights" e "The Garden of Eden", nonché il davvero fondamentale The racket, limpido esempio di gangster movie pre-hawksiano (tutti realizzati tra il 1927 e il 1930), e infine il perfetto, straordinario meccanismo di "American madness" di Frank Capra, sulla crisi del '29 e sul rapporto tra pubblico e privato, secondo la migliore formula della classicità U.S.A. Ancora, c'è spazio, nel festival per tutta una serie di dossier su alcuni autori fondamentali (Fellini, Buñuel, Pasolini, ecc.), tra i quali spiccano per esempio alcuni vecchi cortometraggi di Buñuel, e "Rossellini / Pascal, un ricordo" di Claudio Bondì (1972). Importanti numerosi film restaurati che hanno ritrovato spazio nelle sale bolognesi; l'elenco può rendere lo spessore artistico del programma, e in alcuni episodi (ci si riferisce in particolare alle "sperimentazioni", per così dire, sul pubblico più ampio di piazza Maggiore) la capacità di osare alcune proposte non scontate. Si va infatti dallo "Spione" di Fritz Lang, l'invisibile "Dura Lex" di Kulesov, l'orientale (e fondamentale) "The river" di Renoir, i western del cinema tardo classico statunitense "3:10 to

Yuma" di Dalmer Daves (1957) e "Sierra Charriba" di Sam Peckinpah (1965), l'eccezionale "Calle Mayor" di Juan Antonio Bardem, autore spagnolo anti-fascista e anti-cattolico che si guadagnò il carcere in corso d'opera per questa opera, tanto preziosa e tanto terribile, del cinema iberico anni '50 (è del 1956), in bilico tra Hitchcock, il migliore Chabrol, "Viridiana" di Buñuel e "Cronaca d'un Amore" di Antonioni: una opera che davvero nessuno, in Italia, osò girare. "Calle Mayor" è stata proposta nel quadro del secondo omaggio del festival: dopo quello a Deed, quello a Betsy Blair, attrice che ritroviamo sempre sullo schermo della sala Arlecchino in "The halliday brand" di J. H. Lewis e "I delfini" di Francesco Maselli. Fuori dalle sale, invece, in piazza Maggiore, s'è potuto vedere "My uncle" di Jacques Tati (la versione inglese curata dallo stesso autore di "Mon oncle"), il dickensiano D. W. Griffith "Giglio infranto", con Lillian Gish, "Le mariane de M.Ile Beulmans" di Julien Duvivier (1927), incantevole affresco del Belgio post-bellico, splendidamente accompagnato da un ensemble composto di archi, piano e fisarmonica, e a seguire, la medesima notte, l'opera estrema di Dulac: "La coquille et le clergymen" dal soggetto di Artaud, al di là del surrealismo, in una sorta di varco nel cervello umano, un sorta di precipizio oltre ciò che è umano, oltre il sogno, oltre il Buñuel del "Un chien andalou" e molto prima di David Lynch. Pregevole, in queste occasioni serali, la cura delle musiche composte per l'occasione, quanto l'apporto dei pianisti impegnati nelle tre sale a accompagnare le immagini del muto. Interessanti, anche nella prospettiva delle musiche suonate, le proiezioni al teatro Comunale, in apertura e chiusura di festival. Innanzitutto, "La corazzata Potëmkin" di S. M. Ejzenstejn, in una copia restaurata, con le musiche originali di Edmund Meisel, a celebrarne l'80° anniversario, con stucchevole polemica connessa. "Non mi interessano gli attacchi politici; dico solo che "La corazzata Potëmkin" è un grandissimo film", ha chiosato l'assessore alla Cultura del Comune di Bologna, Angelo Guglielmi, ad un servizio di "Libero" che condannava aspramente l'opera e la sua proiezione in una città detta "riconquistata" dalla sinistra. Nessuna polemica e straordinario successo di pubblico, invece, per "A woman of Paris", di Chaplin, film anch'esso restaurato e con le musiche di Chaplin medesimo, ricostruite a opera di Timothy Brock, che chiude una rassegna che comprendeva anche una decina di cortometraggi di e/o con Chaplin, tutti del 1914. Attendiamo già ora con impazienza l'edizione del ventennale, chiamando tutti coloro che amano il cinema a ritrovarsi nelle sale bolognesi.

Chiara Balbarini e Gerardo
de Simone

**Da Giotto a Botticelli. Pittura
fiorentina fra Gotico e Rinascimento.
(Firenze, Museo di San Marco, 23
marzo-4 giugno 2005)**

Overview of the international congress Da Giotto a Botticelli. Pittura fiorentina fra Gotico e Rinascimento, organized by the Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo of the University of Florence, that took place in Florence on 20th and 21st May 2005. Part of the collection of baron von Lindenau was exhibited in the San Marco Library for the occasion.

L'esposizione presso la Biblioteca di San Marco di una succosa selezione di dipinti, frutto delle acquisizioni del barone von Lindenau e oggi patrimonio del Lindenau Museum di Altenburg, è stata l'occasione di un convegno internazionale organizzato dal Dipartimento di Storia delle Arti e dello Spettacolo dell'Università di Firenze (Firenze 20-21 maggio 2005). Le sollecitazioni sono molteplici di fronte alla qualità dei dipinti mai esposti prima in Italia, rappresentativi ad ampio raggio dell'attività dei pittori fiorentini tra Medioevo e Rinascimento. Dal precoce Pacino di Buonaguida (autore del prototipo di trittico a sportelli con al centro la "Crocifissione" che avrà ampia fortuna nel Trecento), alle cadenze solenni e sontuose dei vari Jacopo e Nardo di Cione (di cui è esposto un intenso "San Giovanni"), Puccio di Simone, Lippo d'Andrea - per citarne solo qualcuno -, passando attraverso le sottili raffinatezze di Bernardo Daddi; con alcune "sorprese" come la tavola già attribuita a Masaccio da Schmarsow. Opere che, nella loro destinazione devozionale, privata o per membri di comunità religiose, rivelano qualità di intensa concentrazione, cifra caratteristica della nuova religiosità tardomedioevale che ha ormai sostituito la passionalità duecentesca con una contemplazione pacata e intima. Basti osservare il "San Girolamo" di Giovanni del Biondo o il "Cristo Crocifisso adorato dai santi Benedetto, Francesco e Romualdo" di Lorenzo Monaco, per rendersi conto del ruolo fondamentale di 'images agentes' che questi dipinti svolgevano nelle pratiche devozionali capillarmente diffuse a quest'epoca nel tessuto sociale.

L'intento di sistematizzazione che emerge dal catalogo - curato da Miklòs Boskovits - relativamente all'attribuzione delle opere e alla definizione del profilo storico biografico degli artisti, si riflette anche nei temi trattati durante il convegno. A cominciare dall'ampio excursus affrontato da Ada Labriola - impegnata nel "Corpus of Florentine Painting" - riguardante, parallelamente, la produzione fiorentina e quella senese tra XIII e XIV secolo. I pittori e i miniatori

operarono, come mostra la Labriola, in maniera tangente in questo periodo di grande vitalità delle botteghe artistiche. Non ha dunque senso considerare i due tipi di produzione settori a sé stanti, come ben dimostra il caso di Pacino - affrontato da Francesca Pasut - il più prolifico e precoce illustratore del best seller per antonomasia di questi tempi, la *Commedia* di Dante. La Pasut ha il merito di presentare, tra l'altro, una serie di codici poco noti, tutti dovuti alla responsabilità di Pacino, che si avvale della collaborazione di una équipe ben organizzata, strettamente aderente allo stile del maestro. Resta qualche dubbio sull'identificazione di prodotti fiorentini fuori di Firenze, tra i nuclei di codici miniati tardo duecenteschi o primo trecenteschi, nei quali si coglie, secondo la Labriola, un collegamento diretto con lo stesso Cimabue (vedi lo splendido Salterio della Biblioteca Universitaria di Pisa).

Al grande, per molti versi misterioso maestro di Giotto è dedicata una raffinata lettura stilistica di Luciano Bellosi, che ne riconosce la mano nei brani assisiati già riferiti al "Maestro della Cattura". Palmari raffronti con le opere su tavola - la "Maestà" del Louvre, la "Croce" di Arezzo e la "Madonna" di Castelfiorentino - confermano l'intervento cimabuesco nella Basilica di San Francesco, che, interrotto bruscamente, lascia il campo alle novità dell'allievo.

Un altro argomento assai dibattuto dalla critica è quello dei rapporti artistici tra due centri, Firenze e Napoli, che per ragioni economiche e politiche intrattengono fitte relazioni per tutto il Trecento. Gaudenz Freuler mostra nel suo intervento come gli scambi continui tra gli artisti rendano assai difficile stabilire l'origine fiorentina o napoletana di certi miniatori, come l'anonimo individuato dallo studioso sulla base di alcune opere reperite sul mercato antiquario svizzero, in rapporto con il Maestro delle Effigi domenicane e con Cristoforo Orimina.

Non sono mancati interventi che hanno analizzato i dati materiali delle opere e l'utilizzo di tipologie standardizzate nelle botteghe (Mirella Branca-Daniele Rossi, Erling Skaug, Daniela Parenti, Angelo Tartuferi, Victor M. Schmidt, Stefan Weppelmann), avanzando in base a questi proposte cronologiche e attributive. La ricchezza delle tecniche e dei materiali impiegati nella pittura trecentesca appare un dato notevole, specie se confrontato con la pittura successiva realizzata esclusivamente con colori e pennelli. Il lungo periodo di stabilità e uniformità tecnica presente nell'arte toscana trecentesca ha in effetti reso possibili, e al contempo significative, le analisi comparate condotte su larga scala. Si deve in particolare a Skaug una mappatura sistematica dei punzoni, ben 740 tipologie in relazione a circa sessantacinque botteghe attive a Firenze, Siena e Pisa. Anche l'esame della carpenteria è basilare nello studio della produzione di tabernacoli, polittici e altri tipi di dipinti su tavola, rivelando - come mostra Schmidt - sistemi di costruzione

già utilizzati in civiltà antiche come quella egiziana e quella bizantina. [C.B.]

Meno nutrita numericamente, la serie di interventi di ambito quattrocentesco è stata però del massimo interesse per la statura degli studiosi intervenuti e per le novità spesso notevoli presentate per l'occasione, in particolare in relazione al Beato Angelico. Laurence Kanter, curatore della grande mostra che il Metropolitan dedicherà al pittore domenicano, nel 650o anniversario della morte, a partire dal prossimo ottobre, ha sviluppato un'ipotesi di ricostruzione della fase giovanile dell'Angelico, proponendo un periodo di attività nella bottega di Lorenzo Monaco. Tale periodo daterebbe da non prima del 1404, anno della svolta 'internazionale' di don Lorenzo, fino a certamente prima del 1417, anno in cui Guido di Pietro, non ancora frate, figura come titolare autonomo della commissione di una pala d'altare. A sostegno della suggestiva ipotesi, considerazioni stilistiche, ad esempio l'analogo decorativismo improntante la prima produzione angelichiana (come nelle miniature del Graduale 558 di San Marco), l'affine rappresentazione di elementi di boscaglia (alberi, fogliame), tali da spingere a ricercare la mano del giovane Guido nel corpus di Lorenzo Monaco: ad esempio i tre scomparti destri della predella dell'"Incoronazione della Vergine" degli Uffizi (1414), il pannello di predella del Museo di Nizza, la solida architettura inserita nella tavola del Museo di San Diego, estranei tutti, per 'esprit de geometrie' e saldezza spaziale, alle più irrazionali composizioni del camaldolese; nonché svariati inserti botanici e naturalistici, alieni dall'irrealismo astrante di Lorenzo. A far da cerniera ideale tra tali presunte prime prove angelichiane e la sua già nota attività giovanile indipendente, Kanter ha mostrato due inedite tavolette raffiguranti l'"Angelo annunciante" e la "Vergine", entro formelle polilobate di tipo ghibertiano, scoperte di recente e di lampante autografia del giovane Angelico.

Due aggiunte ulteriori al catalogo del frate pittore sono state proposte da Michel Laclotte. La prima riguarda una piccola tavola del Musée du Petit Palais di Avignone raffigurante "Cristo giudice con ai lati apostoli e santi", finora passata inosservata nei depositi del museo, che si apparenta strettamente alle versioni del soggetto dipinte dall'Angelico: quella per S. Maria degli Angeli a Firenze, i due trittici oggi a Roma e Berlino, l'affresco della Cappella di San Brizio ad Orvieto, lo scomparto dell'Armadio degli Argenti. L'esame della tavola rivela una storia travagliata, sia per le condizioni generali, sia perché ad evidenza essa appare il frutto di un'arbitraria ricomposizione di tre frammenti, in origine parti di una tavola più grande, verisimilmente inclusiva della folla di personaggi tipica del Giudizio, a cominciare dalla Vergine e san Giovanni ai lati del Cristo (il quale appare singolarmente imberbe, come in un disegno benozzesco di Chantilly). In attesa di ulteriori approfondimenti, Laclotte è propenso per una datazione agli anni trenta.

La seconda aggiunta è relativa ad un frammento con "Storie eremitiche" di collezione privata francese, parte di una più ampia Tebaide, di cui Laclotte rimette insieme, come in un avvincente puzzle, i vari pezzi (fin qui non collegati o ritenuti parti di un'ipotetica predella): la "Conversione di Sant'Agostino" del Museo di Cherbourg, la "Storia di San Celestino" del Museo di Philadelphia, il "San Benedetto in preghiera" del Musée Condé di Chantilly. Nell'insieme così ricomposto, risulta mancante un ultimo frammento, la cui apparenza si può immaginare, da quelli adiacenti, costituita da uno specchio marino delimitato da una baia e spinto fino all'orizzonte. Il confronto con le altre Tebaidi dipinte dall'Angelico (Uffizi e Budapest) è istruttivo sia per le evidenti assonanze sia per le diversità di schema iconografico, spiegabili col fatto che la Tebaide ricostruita da Laclotte - che verrà esposta ricongiunta per la prima volta a Chantilly - illustra storie non degli eremiti tebanici antichi ma di santi eremiti italiani 'moderni'.

Carl Brandon Strehlke, co-curatore della mostra angelichiana di New York, ha ripercorso le vicende di gusto e committenza legate alla famiglia patrizia fiorentina degli Strozzi nell'arco di un ventennio, a partire dalla commissione a Lorenzo Monaco di una pala d'altare per la cappella di famiglia nella chiesa di S. Trinita. I lavori alla cappella, iniziati nel 1417, si conclusero nel 1421 con la consacrazione, data entro cui secondo Strehlke sarebbe stata dipinta la pala di Lorenzo, non dunque rimasta incompiuta per la morte dell'autore nel 1424 come finora creduto: conseguentemente l'Angelico avrebbe dipinto la sua "Deposizione", collocata sull'altare nel 1432, al di sopra dell'opera di Lorenzo, lasciando intatte solo le figurazioni della cuspide e della predella. Strehlke ritiene che la pala 'oscurata' avrebbe rappresentato una Madonna col Bambino al centro e i Santi Onofrio e Nicola ai lati, protagonisti questi ultimi delle storie della predella nonché protettori di Nofri Strozzi e del suo primogenito Niccolò. La morte prematura di entrambi lasciò le redini della famiglia al fratello di Niccolò Palla, animo sensibile e colto, cui spetta il patrocinio dei lavori alla cappella in S. Trinita e la commissione a Gentile da Fabriano della celeberrima "Adorazione dei Magi" (1423), nella quale sono inseriti i probabili ritratti dello stesso Palla e del suo primogenito Lorenzo. Il capolavoro gentileesco, fulgido di ori e preziosità, testimonia nel suo sfarzo ostentato di una stagione di felice e compiaciuto edonismo nella vicenda degli Strozzi; la successiva pala angelichiana, commissionata secondo Strehlke da Lorenzo di Palla, appare invece al confronto improntata a uno spirito austero e castigato, anche nell'abbigliamento, coerente con i dettami di un umanista come Leonardo Bruni e di un teologo come S. Antonino. Palla, destinato a essere esiliato da Cosimo de' Medici nel 1434, vi appare con in mano una corona di spine e dei chiodi, allusione alla reliquia della croce custodita, sempre in S. Trinita, nella

Cappella degli Ardinghelli, un cui esponente, Piero, prese in moglie nel 1424 Caterina di Niccolò Strozzi.

Ai restauri attualmente in corso di alcune opere dell'Angelico si sono dedicati gli interventi di Magnolia Scudieri, direttrice del Museo di San Marco, di Holger Manzke, del Lindenau Museum, e di Marco Ciatti, dell'Opificio delle Pietre Dure. Quest'ultimo ha presentato i primi risultati del restauro, ancora in fase preliminare, del Tabernacolo dei Linaioli, realizzato nel 1433-34 per la sede dell'Arte della lana. I Santi Marco e Pietro dipinti sulle ante esterne sono le parti più rovinate, con iscurimento del fondo in azzurrite; il fondo in gran parte dorato della Madonna col Bambino nel campo principale e dei due San Giovanni sulle facce interne delle ante, così come le aureole, mostrano invece una sorprendente varietà di tecniche (a missione, graffito, punzonato, brunito). Analoga profusione e raffinatezza tecnico-decorativa caratterizza il trittico francescano di S. Croce, accuratamente esaminato dalla Scudieri, che ha ripercorso la vicenda critica dei tre pannelli principali, la Madonna col Bambino con la Trinità nella cuspidale al centro e i due laterali, molto rovinati, con i SS. Gerolamo e Giovanni Battista a sinistra (e angelo annunciante nella cuspidale) e Francesco e Onofrio a destra (e Annunciatrice nella cuspidale): il restauro ha finora rilevato la non pertinenza dei listelli laterali della cornice, conseguentemente rimossi, e la decurtazione di 2,5 cm per lato del pannello centrale, mentre ancora dubbi restano sulla configurazione originaria dell'insieme. La predella, ricostruita per la prima volta da Henderson e Joannides nel 1991 (ai quali si deve pure la scoperta del documento di allogazione nel 1429) è stata analizzata invece da Manzke - in particolare lo scomparto con "San Francesco davanti al sultano" del Lindenau Museum, recentemente restaurato e restituito ad una ottimale leggibilità -, il quale ha dedotto dall'analisi tecnico-fisica delle tavole che esse siano state decurtate di alcuni centimetri ai lati. Manzke ha inoltre discusso i tre santi in origine incolonnati in uno dei pilastri laterali della pala di S. Marco, Rocco, Bernardo e Girolamo (tutti del Lindenau Museum), ipotizzando che la pala fosse in origine più alta e che potessero di conseguenza esservi cinque santi in ciascun pilastro, anziché quattro come solitamente creduto.

Infine, Ester Moench del Musée du Petit Palais di Avignone ha anticipato alcune delle novità contenute nel nuovo catalogo del museo, in corso di pubblicazione, di cui è autrice insieme con Michel Laclotte ed altri studiosi, scelte tra i dipinti fiorentini del Tre e Quattrocento della Collezione Campana. Oltre ai puntuali aggiornamenti bibliografici, ingenti a quasi vent'anni dall'ultima edizione del catalogo, nuove attribuzioni riguardano ad esempio i due cassoni con "Storie di Susanna", da Laclotte assegnati a Zanobi Strozzi e al Pesellino. [G.d.S.]

Chiara Balbarini

Arnolfo's Moment. Un convegno a Villa I Tatti e un grande progetto espositivo tra Toscana e Umbria

Arnolfo Di Cambio is still an underestimated artist of the Italian Renaissance. As the article explains, the two exhibitions held between Umbria and Tuscany and the conference Arnolfo's Moment, organized by Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, gave a major contribution to the scholarship on this artist.

Si è aperta di recente, in due suggestive sedi espositive, la sala Podiani della Galleria Nazionale dell'Umbria di Perugia e la chiesa di Sant'Agostino di Orvieto, una delle due grandi mostre dedicate ad Arnolfo di Cambio, figura chiave del nostro "Rinascimento", invero ancora sottovalutata. È proprio sull'acquisizione critica del ruolo di fautore delle principali novità architettoniche e scultoree moderne, base fondamentale per gli artefici del Quattrocento (si pensi solo a Brunelleschi e a Donatello), che punta il progetto espositivo umbro (Arnolfo di Cambio. Una rinascita nell'Umbria medievale, fino all'8 gennaio 2006), analogamente a quello fiorentino - stando alle generose anticipazioni dei curatori - in programma per dicembre presso il Museo dell'Opera del Duomo (Arnolfo. Alle origini del Rinascimento fiorentino, fino al 21 aprile 2006).

Ripercorrere gli studi su Arnolfo ed affrontare i problemi complessi che riguardano l'opera di questo straordinario artista universale non è stata operazione semplice, tanto più nella prospettiva ampia del contesto storico, politico e sociale, oltreché artistico, dei "Roaring 90s". È questo, credo, il merito più grande del Convegno che si è tenuto dal 26 al 27 maggio nella splendida cornice di "Villa I Tatti" per iniziativa dell'Harvard University Center for Italian Renaissance Studies.

Le principali problematiche che fanno da sfondo all'attività di Arnolfo a cavallo tra XIII e XIV secolo sono articolate in quattro sezioni tematiche: Definition and Identity, Artists and Ideas on the Move, Transformation of the City, Santa Maria del Fiore and its Liturgy. Nella prima, alcune proposte attributive di Luciano Bellosi conducono all'interno del modus operandi di Arnolfo scultore, della sua cifra stilistica più peculiare rispetto a quelle del maestro Nicola Pisano e dei compagni di bottega Giovanni e Lapo, tutti impegnati nel Pulpito della Cattedrale di Siena. Un ordine geometrico quasi astrattivo è il punto di arrivo di un percorso maturato, secondo Bellosi, tutto all'interno della bottega di Nicola; del quale Arnolfo esclude peraltro gli accenti patetici e le veementi caratterizzazioni fisiognomiche, che

Giovanni porta alle estreme conseguenze nel Giudizio di Siena, come, più tardi, in quello ed in altri specchi del Pergamo della Cattedrale di Pisa. La raffinata lettura di Bellosi - incursione in un campo mai prima d'ora praticato dallo studioso, come egli stesso premette - propone dunque la risoluzione di uno dei nodi più dibattuti dalla critica, che ha visto studiosi del calibro di Carlo Ludovico Ragghianti, Enzo Carli e Angiola Maria Romanini su posizioni ben diverse.

L'organizzazione della taglia di Nicola non è il solo oggetto di querelle tra gli studiosi di Arnolfo. Serena Romano ritorna con magistrale chiarezza sul problema del "Maestro di Isacco" e degli affreschi di Assisi, che un'ardita proposta della Romanini attribuiva allo stesso Arnolfo. La Romano punta peraltro l'attenzione non sull'annoso problema attributivo, bensì sul sistema impaginativo e sulla tecnica narrativa degli affreschi. La "rivoluzione" che essi rappresentano nella pittura duecentesca italiana si basa sulla ripresa di un modello antico, attestato nei dipinti murali di Pompei, Stabia e Bosco Reale, conferma di un atteggiamento culturale condiviso in questi anni da pittori e scultori: basti pensare ai reimpieghi dello stesso Arnolfo nel monumento De Braye di Orvieto.

La volontà politica e sociale alla base della trasformazione della città duecentesca è il tema delle relazioni di George Dameron, David Friedman e Paula Spilner. A partire almeno dal XIII secolo i governi dei comuni italiani controllavano, ordinavano e promuovevano lo sviluppo di ambienti urbani. Riprendendo i suoi fondamentali studi sulle "terre nuove", Friedman indaga i modelli delle nuove fondazioni fiorentine, depositarie di un'ampia gamma di conoscenze che gli urbanisti duecenteschi derivarono dall'antichità. Tali fondazioni testimoniano come la forma delle città, non diversamente da quella di una grande chiesa, sia depositaria delle idee più forti dell'immagine che una società ha di sé stessa. Così le "terre nuove" fiorentine cristallizzano i risultati raggiunti da una lunga schiera di fondatori di città, e, nello stesso tempo, stabiliscono un punto di partenza per la moderna urbanistica. Un altro potere condiziona peraltro le imprese cittadine, quello del papa - come ricordano, nella discussione, Valentino Pace ed Enrica Neri Lusanna - e lo fa commissionando opere-chiave, come le chiese cattedrali, al proprio artista ufficiale, ovvero Arnolfo. È così che nasce la facciata della cattedrale di Firenze - di cui, secondo Pace, spettano ad Arnolfo solo le sculture, non il progetto architettonico - in contrapposizione e in competizione con quella di Siena.

Il ruolo di Arnolfo quale innovatore dell'architettura e degli arredi ecclesiastici è ribadito da Sible de Blaauw che analizza i cibori di San Paolo e di Santa Cecilia in rapporto agli usi liturgici e nei confronti della tradizione dei cibori medievali.

Spetta invece a Valerio Ascani il compito di affrontare il difficile problema della

formazione e della prima attività di Arnolfo. Sulla base di riscontri formali, in particolare in alcuni capitelli, Ascani rileva elementi cistercensi e legami con Volterra tra le possibili matrici del linguaggio arnofiano. Lo studioso esamina inoltre l'eredità di Arnolfo in Toscana, le tracce del suo lessico, ad esempio, a Pisa, nella chiesa di San Francesco e nel ciborio di San Pietro a Grado.

L'ultima sezione del convegno è interamente dedicata a Santa Maria del Fiore. Anna Benvenuti e Timothy Verdon ne indagano gli aspetti culturali, liturgici ed iconografici, nonché il ruolo simbolico all'interno delle dinamiche politiche del Comune fiorentino. La Benvenuti richiama in particolare l'attenzione sul processo che portò al cambiamento dell'intitolazione della cattedrale, da Santa Reparata a quella ben più prestigiosa della Vergine Maria. I temi mariani sono del resto onnipresenti negli apparati iconografici dei codici miniati in questo periodo per la chiesa, come mostra la bella relazione di Marisa Tacconi. Essi rappresentano inoltre una testimonianza fondamentale per la conoscenza dell'antica facciata arnofiana di Santa Maria del Fiore, rappresentata nel Messale Edili della Biblioteca Laurenziana.

La conoscenza della tecnica e dello stile del grande artista si avvale inoltre oggi di uno strumento sempre più perfezionato: il restauro, come indica Enrica Neri Lusanna, curatrice della mostra di Firenze; la quale rivela anche alcune recentissime scoperte, come quella di un frammento di statua forse proveniente dall'antico protiro della cattedrale: il che ne suggerisce il paragone con un manoscritto - intricato palinsesto - di cui ci rimangono solo poche carte sciolte.

The article follows the steps that led to the birth and the affirmation of the Denver Art Museum in Denver (Colorado).

Il Denver Art Museum è il più grande museo d'arte presente tra Kansas City e San Francisco, e ospita una collezione che conta oggi più di 40.000 opere. Generalista per vocazione, l'istituto venne fondato nel 1894 con una dotazione di pochi oggetti ed un budget per le acquisizioni ancora più limitato: la sua missione voleva essere quella di "arricchire la vita delle generazioni presenti e future attraverso l'acquisto, l'esposizione e la conservazione di opere d'arte". Nonostante gli inizi difficili, a partire dagli anni '30 del Novecento una serie di donazioni hanno portato a Denver un numero considerevole di capolavori, tanto che nel 1964 erano già attivati sei dipartimenti e l'inventario generale enumerava ben 16.321 pezzi. Uno dei momenti più significativi nella lunga storia del DAM, si ebbe nel 1954 con il lascito della Samuel H. Kress Foundation di trentadue dipinti e due sculture del Rinascimento italiano. Mr Kress aveva concepito un grandioso ed originalissimo progetto volto a arricchire culturalmente l'intera nazione, progetto iniziato nel 1939, con il dono di 391 opere della sua collezione alla National Gallery of Art di Washington. A seguito della malattia, l'operazione venne portata avanti dal fratello di Samuel, Rush H. Kress, che in collaborazione con la fondazione, selezionò 20 musei disseminati su tutto il territorio nazionale a cui destinare una serie significativa di opere. A Denver, undicesima città della lista, furono assegnati dipinti di Domenico Ghirlandaio, Francesco Pesellino e Vittore Carpaccio, oltre alla tavola raffigurante l'"Ecce Homo", eseguita da Orcagna nel 1350. Tuttavia, il Dipartimento di Pittura e Scultura espone anche numerose tele di quegli artisti immancabili in un museo statunitense come Claude Monet, Edgard Degas, Mary Cassat e Henry Matisse. L'arte della frontiera è rappresentata dai paesaggi di Albert Bierstadt e dai cow-boy di Frederic Remington, mentre la raccolta di manufatti degli indiani d'America, con i suoi 17.000 pezzi, è una tra le più ricche della nazione. Particolarmente interessante, è poi la collezione di design e architettura, che si completa con l'Herbert Bayer Collection and Archives, interamente dedicati ai lavori del Bauhaus. Altro capolavoro è senza alcun dubbio la moderna struttura che ospita il DAM dal 1971, anno della sua inaugurazione ufficiale. Progettata da Gio Ponti

in collaborazione con lo studio James Sudler Associates di Denver, la costruzione è costituita da due edifici torreggianti, segmentati in ben ventotto lati e ricoperti esternamente con più di un milione di scintillanti piastrelle grigie, che furono appositamente disegnate da Dow Corning. Nel 1999 la municipalità di Denver ha approvato lo stanziamento di \$ 62.5 milioni di dollari per la realizzazione di un nuovo edificio che sarà costruito proprio di fronte a quello di Gio Ponti e a esso collegato, e che porterà gli spazi espositivi ad un totale di 350.000 piedi quadrati. Nel Luglio del 2000, il City Selection Committee e i Trustees del museo hanno selezionato l'avveniristico progetto dell'architetto Daniel Libeskind, già autore della cosiddetta Spiral Extension del Victoria and Albert Museum di Londra.

Bibliografia

- Paintings and Sculptures of the Samuel H. Kress Collection*, Denver 1954
European Art. The Denver Art Museum Collection, Denver Art Museum, Winter 1955.
Denver Art Museum. A Guide to the Collections, Denver Art Museum, Winter 1964 - Spring 1965..

The article retraces the events that led to the foundation of the Museo de Las Americas in Denver (Colorado).

Il Museo de las Americas di Denver è nato con lo scopo di promuovere e valorizzare l'arte e la cultura dei popoli latini d'America, collezionando e preservando i manufatti e le opere prodotte nelle diverse aree del continente dai tempi antichi fino ai nostri giorni. L'istituto è stato fondato il 29 Aprile del 1991, e è il risultato di un intenso dibattito scaturito in seno ad un variegato gruppo di artisti, docenti, volontari, e uomini d'affari, tutti di origini latine. Ufficialmente riconosciuto dallo stato del Colorado il 12 Settembre del 1992, il Museo de las Americas è un ente no-profit governato da un Board of Trustees composto da 15 membri; la sua sede è situata presso l'816 di Santa Fe Drive, nel cuore di una zona che sta diventando il centro commerciale e anche culturale della comunità latina di Denver. La collezione permanente consente di approfondire la conoscenza degli usi e costumi delle popolazioni latine d'America, a partire dalla età precolombiana. Particolarmente suggestiva, è la raccolta di statue lignee policrome dette "bultos", raffiguranti prevalentemente Gesù, la Vergine Maria e i santi più popolari e venerati, importate dagli spagnoli nel nuovo mondo, in seguito alla conquista del Messico, nel 1521, dando vita a una tradizione che si è tramandata fin nel Novecento. Quasi tutte eseguite da artefici anonimi, queste sculture mostrano spesso evidenti scarti stilistici e qualitativi; infatti, mentre gli artisti delle città potevano copiare direttamente pregevoli esemplari di scultori europei o attingere a fonti iconografiche dirette, quelli attivi nelle campagne erano costretti ad eseguire copie da repliche già scadenti, utilizzando materiali poveri e quindi facilmente deperibili. Nel 1996, la collezione del museo si è arricchita di una nuova opera, particolarmente significativa per il suo valore simbolico: si tratta di una replica in scala della famosa Piedra del Sol azteca, venuta alla luce nel 1760 tra le rovine di Tenchtitlan, e oggi conservata presso il Museo di Antropologia di Città del Messico. L'esemplare di Denver, composto da più di 4400 pezzi realizzati con 84 tipi di legni diversi, è stato pazientemente ricostruito da Gerry Labbe in diciotto mesi di incessante lavoro.

Since 1995 the Parco d'Arte Ambientale Le Marrana has been hosting the program Le aperture della Marrana, which includes contemporary art installations.

“Il campo e il bosco e la roccia e i giardini sono sempre stati per me un solo spazio e tu, mia amata, li trasformi in luogo”. Sono questi versi di Goethe, tracciati con piccole luci che si accendono e si spengono a intermittenza su una bicicletta completamente dipinta d’un azzurro smagliante, a rischiarare il percorso del visitatore che giunge presso il Parco d’Arte Ambientale di Gianni e Grazia Bolongaro in località La Marrana di Montemarcello (Ameglia, La Spezia). Quella bicicletta, opera-installazione di Lorenzo Mangili, si propone - come ci rivela lo stesso artista - quale “caballa” (dizione arcaica della ebraica cábala), intesa come “cavalla necessaria lungo i sentieri impervi della conoscenza”. Sta lì, quasi a invitarci a varcare il cancello della splendida residenza privata dei Bolongaro, per accompagnarci ad intraprendere un viaggio nel parco, che ormai accoglie una affascinante collezione d’arte ambientale. Il programma “Le aperture della Marrana” si è inaugurato nell’estate del 1995 con un appuntamento dedicato a Carlo Mattioli presentato da Giovanni Cavazzini, per proseguire, l’anno successivo, con la retrospettiva di Fausto Melotti, sul tema del gioco, curata da Fabrizio D’Amico. Ma il fatto che la villa fosse situata nel Parco Naturale Regionale di Montemarcello, ha indotto i coniugi Bolongaro a indirizzare, dal 1997, la loro attività espositiva verso interventi che mirassero a approfondire il dialogo fra l’arte e l’ambiente. Interessantissimo l’elenco degli artisti che, a partire da tale anno, sono stati invitati alla Marrana per ideare installazioni site specific. Esplorando gli inaspettati percorsi che si snodano fra la vegetazione, dove i settori curati del giardino si alternano ai piccoli apprezzamenti di ordinatissimi orti digradanti verso gli ampi spazi di natura selvaggia del bosco, è possibile infatti ammirare - e in taluni casi ascoltare - gli interventi e le ideazioni plastiche di Hossein Golba (1997), Kengiro Azuma (1998), Luigi Mainolfi (1999), Philip Rantzer (2000), Mario Airò e vedovamazzei (2001), Magdalena Campos-Pons (2003), Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Lorenzo Mangili, Lucia Pescador, Quinto Ghermandi e Cecilia Guastaroba, a cui quest’anno s’aggiungono due nuove creazioni: il lavoro di Ottonella Mocellin e Nicola Pellegrini, “Le cose non sono quelle che sembrano”, già in sito dal mese di maggio (a cura di Francesca

Pasini), e la scultura-installazione di Jan Fabre dal titolo "The shelter (for the grave of the unknown computer)", descritte entrambe nell'articolo che segue. Il parco è visitabile dal 2 al 31 luglio, nei giorni di sabato e domenica, dalle ore 18 alle 22.

Anna Maria Monteverdi

Arte contemporanea allo scoperto /2
The shelter (for the grave of the
unknown computer) di Jan Fabre e
Le cose non sono quelle che sembrano
di Ottonella Mocellin e Nicola Pellegrini

Focus on The shelter (for the grave of the unknown computer) by Jan Fabre and Le cose non sono quelle che sembrano by Ottonella Mocellin and Nicola Pellegrini, two installations added to the La Marrana park in 2005.

Gianni e Grazia Bolongaro amano l'arte ad un punto tale da aver fatto del loro smisurato e meraviglioso parco (con villa annessa) con vista sul fiume Magra, dalle colline di Montemarcello di La Spezia, un museo all'aperto d'arte ambientale con le opere permanenti site specific, concepite in armonia con il luogo e con il paesaggio; opere che si lasciano attraversare dalla luce del sole e dal vento; opere da ascoltare e dentro cui immergersi. Ultime - solo in ordine di tempo - le installazioni: "Le cose non sono quelle che sembrano" di Ottonella Mocellin e Nicola Pellegrini e "The shelter (for the grave of the unknown computer)" di Jan Fabre, curata da Giacinto Di Pietrantonio, direttore del Gamec di Bergamo. L'eclettico artista fiammingo legato alle arti visive (compreso lo spettacolo) ha proposto per l'occasione un'opera straordinariamente ispirata e intensa in forma di capanno di pietra contenente all'interno sette lucerne e grandi croci viola e blu Bic con inciso il nome di speci di insetti ormai scomparse. La scheda introduttiva parla di metamorfosi come tema dell'opera: metamorfosi che è rintracciabile nella olometabolia degli insetti, ovvero nel passaggio attraverso i vari stadi larvali o nello stesso involucro-tana dell'opera in cui la morte diventa tutt'uno con la vita, ovvero con la cavità uterina che la struttura in pietra richiama. Durante l'introduzione pubblica, Fabre ha parlato degli insetti come "i migliori combattenti", dunque si tratterebbe di una specie di tomba per l'insetto-milite ignoto. Ma il computer cosa c'entra? Si può azzardare che tomba, rifugio e computer (e relativa memoria a accesso remoto) siano tutti contenitori di stati di passaggio, luoghi archetipici della sospensione, della attesa: limen. La comprensione profonda del tema dell'opera (la metamorfosi) avviene attraverso una soglia impercettibile e tuttavia netta, se si accetta di diventare, varcando il luogo, nascosto, interrato o persino chip, passando dall'essere umano all'essere insetto e infine all'essere cosa. Siamo sulla soglia della skené in attesa della metamorfosi. Siamo invitati a uscire piuttosto che entrare nel catalogo di ciò che è esistente; ci si sta trasformando e non ce ne accorgiamo. Stiamo per diventare coleotteri, kafkianamente,

o per divenire inanimati, deterritorializzati in una congiunzione di flusso, per dirla con Deleuze e Guattari sulla "Metamorfosi" di Kafka. In una situazione storica in cui le grandi croci richiamano i cimiteri di guerra possiamo interpretare questa decimazione degli insetti come una sorta di profezia sulla specie umana votata all'estinzione. E possiamo intendere l'opera tutta quale sorta di corpo selvaggio primitivo che si espande e si allarga a comprendere tutto ciò che la circonda: l'ambiente, gli animali, le piante, le pietre, in una potenzialità infinita di scambio, in un invito antico alla metamorfosi, ad un mascheramento, alla vita da riconquistarsi fieramente, come insetti combattenti in opposizione alla omologazione del mondo. L'opera di Mocellin-Pellegrini è una installazione scultorea e sonora insieme che evoca i giochi dell'infanzia dei fratelli Van e Ada del racconto di Nabokov. Nuovamente, gli insetti - si annota i il gioco di parole, tra insect e incest - popolano questo lavoro in forma di panche di marmo e relativo tavolo in cui si offre ai visitatori il gioco dello scarabeo, per comporre delle parole. Attraverso casse acustiche viene sussurata la storia d'amore interpretata in forma di dialogo da Ottonella e Nicola stessi: su un'altalena vicina, ancora giochi di parole incise, e soprattutto la possibilità, dondolandosi, di ascoltare frammenti della storia, attivati grazie a fotocellule.



Fig. 1: Rosso Fiorentino, *Deposizione*, Volterra, Pinacoteca Civica.

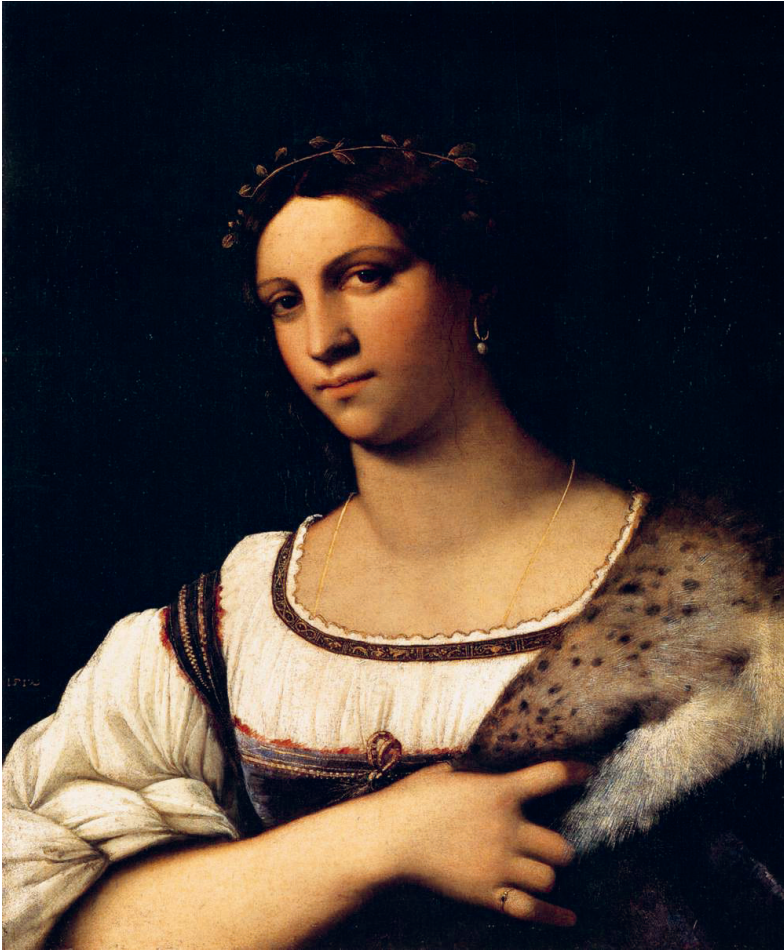


Fig. 1: Sebastiano del Piombo, *Ritratto di donna*, Firenze, Uffizi.



Fig.1: Uno dei pezzi esposti alla mostra.



Fig.1: Mary Woronov.

Fig.2: Andy Warhol.



Fig.1: Bologna, Piazza Maggiore durante una delle proiezioni del festival.



Fig.1: Lorenzo Monaco, *Cristo Crocifisso adorato dai santi Benedetto, Francesco e Romualdo*. Altenburg, Lindenau Museum.



Fig.1: Arnolfo di Cambio, *Santa Reparata* (part.), Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.



Fig.1: Il Denver Art Museum.



Fig.1: L'installazione di Lucien Fabre al Parco d'arte ambientale La Marrana.