

**Predella** journal of visual arts, n°18, 2006 

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

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

**Collaboratori / Editorial Board:** Chiara Balbarini; Novella Barbolani; Cristina Borgioli; Anna Maria Monteverdi; Alberto Salvadori; Chiara Savettieri

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

*The article reflects upon the use of historical squares in city centers for events and social occasions, by highlighting their consequences and impacts, as well as the controversial opinions they might raise. Two cases are described: piazza del duomo in Lecce and piazza Santa Croce in Florence.*

I dibattiti, ormai si sa, spesso accompagnano il pigro rollio del mese di agosto, a volte spengendosi sul nascere, altre divenendo invece veri e propri tormentoni. Tali contese concernono tutti gli ambiti della vita sociale, con una ormai classica preferenza per la (fanta)politica e per una mondanità affetta da voyeurismo, e di frequente si richiudono col chiudersi dell'ombrellone a cui vengono associati, senza lasciare particolari tracce. In altri casi accade però che ci siano situazioni estive capaci di fornire materia per discussioni, anche aspre, su argomenti particolarmente importanti che invece devono mantenersi vive e non spengersi con l'arrivo dell'autunno per riproporsi magari immutate l'anno seguente. Mi riferisco in particolare alla querelle, non nuova ma assai accesa questa estate, sull'utilizzo delle piazze italiane per concerti e altre manifestazioni che genericamente possiamo definire culturali. L'argomento, come si vede, è propriamente estivo, ma non perché si presti alla conversazione da spiaggia, bensì perché è appunto durante la stagione calda che tale problema immancabilmente si ripropone.

A sollevare la questione (si veda tutto il materiale è raccolto in [www.patrimoniosos.it](http://www.patrimoniosos.it)) è stato Salvatore Settis, il quale ha messo in evidenza – o meglio, ribadito – i rischi legati a concessioni troppo facili delle piazze italiane per questi eventi, nella fattispecie i concerti rock. Gli eventuali benefici che tale politica può comportare non sono inficiati dalla possibilità – sacrosanta, oggettiva e inconfutabile – di utilizzare altri e più idonei spazi, anch'essi pure all'aperto (su tutti gli stadi). Le dichiarazioni di Settis non hanno tardato a sollevare risposte di varia natura. Alcuni hanno aderito prontamente come Vittorio Emiliani e Giancarlo Galan; altri, come Fernanda Pivano, si sono invece schierati decisamente sul fronte opposto, rivendicando l'utilizzo delle piazze da parte dei cittadini per qualsiasi evento, in virtù della naturale appropriazione dello spazio urbano propria dei cives, senza impedimenti al libero dispiego di manifestazioni (soprattutto giovanili). Infine alcuni si sono fatti promotori di posizioni

intermedie, come Adriano La Regina, ed hanno dichiarato la necessità di trovare punti d'incontro, ritenendo giusti i concerti ma altrettanto giusta una regolamentazione ed un controllo rigido. Il dibattito ha avuto poi altre e nuove ricadute tra cui vale la pena di segnalare il ruolo svolto a Siena da Mario Aschieri, promotore di un'interpellanza diretta al sindaco della città proprio contro i concerti rock in piazza del Campo.

Ora, è evidente che esistono eventi ed eventi, nonché piazze e piazze, per cui una generalizzazione rischia sempre di non rendere giustizia a casi innocui, persino utili o comunque positivi. Tuttavia un conto è il palio di Siena un altro il concerto di Sting, un conto è una recita teatrale un conto uno spettacolo televisivo. Sezionando ancora si potrebbe affermare che un conto è un concerto di De Gregori, Guccini o Battiato un altro quello di un rapper o una popstar. Questo è un dato di fatto. Però è anche vero che l'utilizzo delle piazze è divenuto un tratto distintivo dell'estate italiana, come se una piazza vuota facesse ormai paura agli amministratori e costituisse la cocente prova sotto cocente sole di una estiva inconcludenza.

Partiamo da alcune considerazioni di base e prendiamo due esempi diversi: piazza del duomo a Lecce e piazza Santa Croce a Firenze. A Lecce, da anni ormai, piazza duomo è piazza concerti. Transennato, quello straordinario spazio urbano non può essere visitato da qualche ora prima a qualche ora dopo le manifestazioni che accoglie. Lasciamo da parte il disagio del turista che si reca appositamente a Lecce per vedere la piazza e per capirla, cioè camminandoci dentro: se la manifestazione non si tiene causa pioggia o principio di pioggia i visitatori, autoctoni e non, possono assistere, sempre dietro alla transenna, alla simpatica presenza dei tir all'interno della piazza stessa. Non si tratta di un'installazione di un artista contemporaneo ma degli operai che stanno smontando il palco e riponendo le attrezzature. E i tir certo non possono aver sorvolato il centro storico di Lecce, bensì sono dovuti passare per quelle stradine strette, che sembrano al loro cospetto friabili come biscotti. Dunque: il problema sono sì le onde sonore durante il concerto e la inevitabile sporcizia post factum, ma non deve essere sottovalutato anche il problema del montaggio e smontaggio del palco e delle strutture del concerto, che richiede appunto attrezzi non proprio simili alle carrozze, alle biciclette o ai piccoli bus elettrici, gli unici mezzi consoni alla delicata struttura di siffatti centri urbani.

Due: Firenze, piazza Santa Croce. Qui si alzano le tribune in ferro per la lettura di alcuni canti della Divina Commedia da parte di Roberto Benigni. Spettacolo di alto valore culturale e civile, con un palco sobrio che si sforza di non disturbare la visione della chiesa, nessun problema di decibel o di ordine

pubblico. Spettacolo, quindi, di innegabile suggestione. Resta il fatto però che per quasi tutto il mese di agosto la piazza è rimasta invisibile, perché le tribune sono state sempre montate impedendo una fruizione del bene pubblico. Ma perché privare la città di una piazza centrale per quasi un mese intero lasciando in essa montate le tribune in ferro che occupano tutti gli spazi possibili, laterali e frontali? Non viene in questo modo privato l'utente di un bene culturale? Volutamente diciamo utente, cioè non solo il turista cui viene a mancare una vista che magari non potrà più avere, ma anche il cittadino, il fiorentino con il suo spazio aggregativo quotidiano.

I due esempi di Lecce e Firenze (e chissà quanti se ne potrebbero fare) sono diversi ma accomunati da una forma di utilizzo che può trasformarsi in impedimento. Si dà, è vero, la possibilità di crescita culturale con manifestazioni varie, tuttavia tale crescita non sarebbe la stessa se tali manifestazioni non toccassero i centri storici? Cambia qualcosa se si esprime-manifesta in uno stadio? Non sarebbero occasioni importanti per riqualificare le piazze ubicate nelle periferie, fornendo spunti per tornare a vivere zone spesso degradate? Domande ingenuie?

Può darsi. Riteniamo invece che sia possibile rilevare un altro fatto, di ben diversa entità e valore. Il bene culturale oggi stenta ad essere capito nella sua dimensione intrinseca, oggettiva, che potremmo definire il suo "grado zero". Sembra quasi che la "bellezza", il valore estetico ed anche civile di una piazza aumenti se essa ospita una manifestazione capace di attirare in essa persone fino a riempirsi; e sembra, per passare al chiuso, che il valore di un dato monumento sia certamente accresciuto se esso accoglie esposizioni, oppure se esso assume una funzione di contenitore, di bel contenitore, per eventi di altro tipo. Questo sia detto anche per quelle iniziative che non sono lesive della conservazione del monumento stesso. Come se quegli spazi, coi loro arredi e le loro strutture, fossero solo vuoti garage: belli, però, ci mancherebbe altro. Il dibattito che ha interessato le piazze è estendibile anche ai monumenti e alla loro fruizione, perché esistono modalità di utilizzazione del patrimonio culturale che sembrano del tutto analoghe in quanto non si limitano ad un "normale" e quotidiano – ma consapevole – vissuto, bensì appaiono vivere se ospitano l'evento.

Non si tratta di istanze regressive e conservative, spesso rimproverate agli storici dell'arte, volte a bloccare il libero dispiegarsi di attività sociali, aggregative e festose. Crediamo invece che impegnarsi per dimostrare il valore e il pregio delle piazze nella loro dimensione intrinseca, vissuta e vera, rappresenti un uso educativo e pertanto innovativo del bene comune. Proteggere le piazze da eventi invasivi è una innovazione, è un progresso della cultura e della società.

Si deve facilitare la riscoperta da parte di tutti della piazza in sé, del suo “grado zero” e semmai si deve indicare in spazi altri il luogo giusto per determinati eventi. Crediamo che sia questa la via da imboccare senza che nessuno si senta privato della possibilità di organizzare concerti. Le città si trasformano: indicare nella piazza centrale il solo luogo di ritrovo adatto, naturale o preferenziale per un concerto è storicamente sbagliato. La piazza è il luogo del cittadino, è il luogo della vita comune non dell'evento come lo intendiamo oggi. La piazza, in un certo senso, è l'opposto dell'evento se esso è estraneo alla sua quotidianità che diviene storia, è la sua antitesi. Un concerto non è una manifestazione da piazza, a prescindere da tutto, perché irrimediabilmente slegato dal contesto urbano in cui si produce.

Per concludere ci verrebbe da citare numerosi passi di *Terre d'Italia* di Cesare Brandi, ma ne scegliamo uno, riferito alla piazza di Ascoli, di un'attualità che sfiora la premonizione: “Infine non vorrei vederci spettacoli né sentir musica: la musica ce l'ha in sé, e non è fatta di note, ma non ha neanche bisogno di note; né altro spettacolo potrebbe contenere, essa che è spettacolo, e come sospesa nel tempo”.

## **Il sonno della ragione genera mostre? A volte il punto interrogativo è di troppo**

*The article comments on the exhibition L'aquila e il leone – L'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano. Jacobello, I Crivelli e Lotto organized in 2006 at the Pinacoteca Vittore Crivelli in Sant'Elpidio a Mare. The author observes how some artworks were displayed without reasonable criteria.*

*L'aquila e il leone, sottotitolo L'arte veneta a Fermo, Sant'Elpidio a Mare e nel Fermano, con un'appendice che recita Jacobello, i Crivelli e Lotto.*

Forse noi marchigiani non siamo molto furbi. Ci basta sentire i grandi nomi e la beviamo: crediamo a tutto quello che spacciano come il grande evento, e non ci accorgiamo se con il biglietto intero ci è stata offerta una mostra a mezzo servizio. E questo, non perché non ci siano i Crivelli, Lotto o Jacobello, né perché al momento dell'inaugurazione dell' Aquila e il leone non fossero presenti tutte le opere annunciate: alcune ancora in restauro, altre in prestito.

Ora che il tempo dei restauri e dei prestiti è passato, ora che è possibile osservare, schierata, la rosa al completo dell'Aquila e il leone, le perplessità non scompaiono. Resta la sensazione di una mostra a mezzo servizio con il dubbio che sui grandi nomi si sia un po' speculato: come dire, degli specchietti per le allodole per una mostra "acchiappaturisti". Difatti, i visitatori accorrono numerosi al Palazzo dei Priori di Fermo e ne escono soddisfatti.

Eppure, la cosa ha dell'incredibile. Chi di noi, infatti, non pretenderebbe il rimborso del biglietto – visibilmente contrariato – se la proiezione di un film al cinema si interrompesse ad un terzo della pellicola e i gestori ci invitassero – come se nulla fosse – ad alzarci, uscire con calma, tornare alle nostre auto e andarcene al cinema di un'altra città, per godere del resto del film?

Nessuno, credo. Anzi, probabili le baruffe al botteghino, non propriamente sorrette dalla proverbiale flemma inglese. Perché mai, allora, la gente se ne esce contenta dalla mostra L'aquila e il leone invece di pretendere il rimborso del biglietto, dopo aver ammirato solo l'ordine superiore del Trittico di Montefiore dell'Aso dipinto da Carlo Crivelli? Forse perché non s'è resa conto del mezzo servizio ricevuto? Oppure siamo di colpo diventati un popolo di amanti del *coitus interruptus*?

A Fermo capita questo: si passa davanti ad un Crivelli, lo si ammira, ma poi un cartiglio invita ad andare in quel di Montefiore dell'Aso – a chilometri di

distanza da Fermo – per poter vedere il resto dell'opera, e nessuno batte ciglio!

Come può “parlare” un'opera come il Trittico di Montefiore dell'Aso, strappata non solo dal suo contesto originario ma fatta a pezzi? Di nuovo. Non parla più quell'opera. In compenso sanguina. Di nuovo. Come se l'integrità dei polittici non sia stata già ampiamente minata dagli smembramenti che hanno disperso pannelli privi di identità. Il Trittico di Montefiore dell'Aso, come del resto tante delle opere di Carlo Crivelli, è una delle vittime di queste tristi vicissitudini: in origine un polittico, è la storia che lo ha ridotto ad un trittico. Pannelli dispersi a Bruxelles e Londra. Quel che è rimasto in loco, arbitrariamente ricomposto nell'attuale trittico.

Non era forse abbastanza? Occorreva veramente “infiere” di nuovo? C'era bisogno di assistere allo smembramento degli smembrati? A macchiarsi del “delitto”, poi, doveva proprio essere un comitato scientifico con tanto di storici dell'arte?

Forse sarebbe stato più opportuno lasciare il trittico a Montefiore dell'Aso, “intatto”, e trattare la questione con lo stesso criterio scelto per la straordinaria Crocifissione del Lotto, conservata a Monte San Giusto e lì rimasta, anche se inclusa nella mostra (all'interno dell'ormai canonico itinerario alla scoperta dei tesori dell'arte nei luoghi per i quali furono pensati e dove tuttora sono conservati). Esporre il trittico in queste condizioni, ha senso? Un architetto direbbe: ne ha quanto progettare il salotto di casa in una città e le camere da letto nel paese vicino!

Tanto orgoglio per nulla, poi, si potrebbe aggiungere, giocando un po' con Shakespeare. Per un “brandello” di paliotto di Jacobello del Fiore, fatto a pezzi dalla storia, che ritorna trionfalmente a Fermo dopo lungo esilio (la Crocifissione con la Madonna e san Giovanni, cimasa di un complesso con altre dodici tavole oggi a Denver), ecco smembrato di propria mano un polittico per portarlo in mostra ad ogni costo. Che senso ha? Dov'è la “ragione” di tutto questo?

Lo smembramento degli smembrati, a Fermo, è di scena sui finti pontili navali dell'allestimento. L'idea dell'architetto che lo ha curato è che i pontili dovrebbero evocare l'atmosfera lagunare da dove le galee marciavano partivano cariche di capolavori da esportare lungo l'Adriatico.

I pontili sono perlopiù collocati in mezzo alle sale, nella penombra di Palazzo dei Priori, forse per suggerire gli interni delle galee. Suggestivo, evocativo, scenografico, d'impatto. Poetico addirittura. Peccato che, in nome dell'originalità, l'allestimento finisca poi per imporsi sulle opere, distogliendo l'attenzione degli spettatori da quelle che dovrebbero essere le protagoniste della mostra.

La gente esce dalla mostra e cosa ricorda? L'allestimento. E pensare che uno dei principi base della museologia vorrebbe che l'allestimento fosse il più neutro possibile, il meno invasivo possibile, proprio per non togliere la scena alle opere.

L'allestimento non è solo questione di estetica né di esclusiva originalità; deve rispondere anche a dei precisi criteri scientifici. Se prevale la "trovata originale" ne guadagna l'occhio, forse, ma il rischio è di incappare poi in scelte espositive discutibili dal punto di vista scientifico.

Sopra quei pontili, le opere non possono che essere semplicemente appoggiate, l'una di seguito all'altra, allineate. Per le otto tavolette di Jacobello del Fiore con Storie di Santa Lucia – vanto della città di Fermo e uno dei pezzi forti della mostra – significa non poterle esporre correttamente, offrendone al visitatore una visione distorta. Tutti gli storici dell'arte conoscono queste otto tavolette e sanno bene che, in origine, erano composte su due ordini sovrapposti. Così, del resto, sono giustamente esposte nella Pinacoteca di Fermo, per rispettarne l'originaria disposizione.

Al di là dell'impatto scenografico, dunque, quale valore scientifico ha quell'allestimento? Anche in questo caso, la ragione ha dormito o è stata sveglia?

Un senso, del resto, sfugge anche di fronte all'unica opera scultorea di tutta la mostra: una statua lignea, di un ignoto maestro locale, datata alla seconda metà del XVI secolo e ispirata alla Madonna del parto di Jacopo Sansovino.

Per una mostra che vuole ripercorrere il passaggio degli artisti veneti nel Fermano, documentandone gli influssi nell'arte, appare quantomeno discutibile la scelta di documentare tale influsso nella scultura con una solo "pezzo".

Ma al di là di questo, la perplessità riguarda proprio la presenza di quell'opera nel contesto di una mostra che intende delineare la liaison tra l'aquila fermana e il leone marciano. Anche qui, forse, s'è giocato un po' troppo su nomi di sicuro impatto.

Dici Sansovino, pensi a Venezia. E' inevitabile. Sansovino s'è guadagnato l'immortalità a Venezia. Per sempre legata al suo nome sarà Piazza San Marco: sue la Biblioteca Marciana, le Procuratie, la Zecca e la Loggetta. Ma a Fermo si fa riferimento al Sansovino della Madonna del parto, opera realizzata a Roma sicuramente entro il 1521, per la Chiesa di Sant'Agostino, senza che Sansovino avesse mai messo piede a Venezia prima di allora. Non era neanche veneziano, Sansovino. Questo è noto. Era toscano. Fiorentino la formazione: apprendista dal Pollaiuolo, poi collaboratore del Sangallo e di Andrea del Sarto. La maturazione, invece, a Roma. E' qui che, sotto il magistero di Bramante, la grazia di Raffaello e il genio di Michelangelo, brucia le tappe e diventa uno dei protagonisti dell'arte del

Cinquecento. Due soggiorni romani fondamentali (il primo dal 1506 al 1510/11, il secondo dal 1518 al 1521), una breve puntata in Francia (ancora nel 1521) ma nessun contatto con la laguna prima della Madonna del parto, e nessun sentore dell'artista che Sansovino sarebbe diventato in laguna. E' certo che a Roma Sansovino torna una terza volta, nel 1524, attratto dalle nuove commissioni di papa Clemente VII. Ed è solo per scampare alle devastazioni del Sacco di Roma che lascia di nuovo la Roma coda mundi e arriva finalmente a Venezia. Ma ormai è il 1527! Anche tenendo conto dei più recenti studi che retrocedono al 1523 il primo soggiorno veneziano di Jacopo, non c'è notizia che possa in qualche modo collegare l'opera e la figura di Sansovino a Venezia fino al 1521. E che la Madonna del parto sia ultimata entro il 1521 è certo: in quell'anno, infatti, scrive a Michelangelo un suo collaboratore, parlando al Divino proprio della scultura del Sansovino vista a Roma.

La Madonna del parto è sì un'opera del Sansovino, ma esprime ancora una cultura completamente estranea a quella lagunare, riflettendo piuttosto il confronto tutto romano con Raffaello nella chiesa di Sant'Agostino a Roma. Ma se così è, che ci fa in mostra a Fermo una scultura lignea che si ispira platealmente alla Madonna del parto? Come le altre opere in esposizione, dovrebbe documentare le suggestioni venete nel Fermano. Ma che un ignoto maestro locale, dopo la metà del Cinquecento, si ispiri alla Madonna del parto non testimonia meglio dell'esaurirsi di quelle suggestioni già a partire, appunto, dalla seconda metà del XVI secolo, quando è noto che gli artisti marchigiani iniziano ad aggiornare il loro linguaggio artistico rivolgendo lo sguardo proprio ai modelli figurativi di Roma, preferiti ormai a quelli lagunari?

Qui, c'è da chiedersi, ha dormito o no la ragione?

## **“Musa pensosa”: Le nove sorelle e l'intellettuale**

*This article discusses the exhibition *Musa pensosa. L'immagine dell'intellettuale nell'antichità*, held at the Colosseum in 2006, which highlights the relationship between the figure of the intellectual and mythology, particularly with the muses.*

Se volessimo credere al mito sarebbe facile ricostruire l'origine delle Muse: nove sorelle figlie di Mnemosyne. E, com'è noto, i miti nascondono molte verità: una madre così eccellente, la Memoria, di necessità lascia sulla sua prole un marchio non trascurabile. Le nove sorelle, invocate da poeti, filosofi e artisti, di certo devono parte della loro fortuna e ovviamente della loro esistenza all'essere state generate dalla Memoria. A chi se non a loro poteva rivolgersi colui che, consapevole della propria condizione mortale, aspirava almeno all'immortalità della propria opera?

Alla ricostruzione di questo sottile filo memoriale che lega gli intellettuali e le loro ispiratrici è dedicata la bella mostra che il Colosseo ospita fino al 20 agosto. La sede risulta particolarmente felice proprio perché i larghi deambulatori dell'anfiteatro hanno consentito ai curatori di far procedere in parallelo il duplice binario della rappresentazione dell'intellettuale e delle sue Muse.

La mostra segue, infatti, un percorso a zigzag che impone al visitatore di percorrere e ricostruire fisicamente la complessa relazione che lega l'iconografia del saggio e quella delle divinità che lo ispirarono. In tal modo risulta facile comprendere come la fortuna di quest'ultime condizionò anche l'iconografia tradizionale degli intellettuali, dediti alle diverse attività speculative. Inoltre così viene superata una collocazione lineare, che troppo avrebbe ricordato le gallerie classiche, per conferire maggiore dinamicità all'allestimento, che propone un articolato *iter* concettuale e non una banale riproposizione di modelli antichi.

Ovviamente bisogna tener conto che gli splendidi esemplari esposti erano per la maggior parte concepiti per essere collocati in gallerie d'impianto classico; tuttavia, la disposizione adottata in questa mostra, che alterna i mezzibusti di filosofi e poeti alle estatiche figure delle muse, splendide nella loro icasticità, suggerisce una rilettura molto interessante della tradizione (fig. 1).

In un'atmosfera che avvicina epoche lontane il candore dei marmi risalta contro le immense finestre del Colosseo, accentuando - se è possibile - la presenza quasi

estatica delle Muse. Così lo splendido esemplare raffigurante Polymnia (fig. 2), proveniente dai Musei Capitolini, appare avvolto non solo nel panneggio che lo circonda fisicamente, ma stretto in un'aura pensosa che a ragione ne fa il simbolo di tutta l'esposizione.

A fare da controcanto a queste figure senza tempo, gli austeri mezzibusti dei grandi filosofi e poeti da Omero a Socrate (fig. 3), da Eschilo a Platone, da Solone ad Epicuro.

I saggi barbuti al fianco delle Muse divengono quasi i guardiani delle belle fanciulle custodi delle arti, e più quelle sembrano staccarsi da terra, tanto più i fini intellettuali sembrano ancorati alla realtà e terreni: ciò che li unisce in una sola famiglia è il piglio riflessivo e lo sguardo perso nel vuoto. Ed ecco che torna la figura ingombrante della madre Memoria: musica, poesie, filosofia, storia, tutte le arti frutto del pensiero, si inchinano dinanzi la divinità che supera il tempo.

Le statue esposte, in bianchissimo marmo, dovranno cedere all'inesorabile minaccia dei secoli; i pensieri nei quali sembrano perdersi i volti degli effigiati, e che sono stati tramandati nelle loro opere, sotto l'ala protettrice delle figlie di Mnemosyne sconfiggeranno ogni limite temporale.

A conferma che l'allestimento voglia suggerire una rilettura e un accostamento di due modelli iconografici fondamentali per l'arte classica basta sfogliare le pagine del ricco catalogo edito da Electa. Si tratta, infatti, di una corposa raccolta di saggi composti per l'occasione (come ad esempio il contributo di Maurizio Bettini, *Tacita, la Musa del silenzio nella cultura romana*; o quello di Giulia Bordignon, *Epifanie delle Muse dal Medioevo al Rinascimento*; o ancora quello di Monica Centanni, *Malinconica Polimnia. La "Musa Pensosa" come figura del pathos dell'intellettuale*) o tratti da testi ormai considerati capitali per chi si confronta con questi argomenti (si pensi ai due saggi di Paul Zanker, *La fatica del pensare: poeti e filosofi nell'arte greca e Dal culto della paideia alla visione del Dio*, tratti dal suo ricchissimo studio *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'antichità*, Torino, Einaudi, 1997. O anche al contributo di Guglielmo Cavallo, *Ambizioni universali e isolamento della cultura*, tratto da *I Greci. Storia, cultura, arte, società*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1998).

I contributi originali e i saggi riproposti concorrono a chiarire il percorso concettuale proposto dalla mostra che proprio per la sua ricchezza e complessità rischierebbe di non essere compreso dai visitatori meno esperti. Anche se la perfezione dei pezzi messi insieme dai curatori affascina e lascia senza parole anche chi per la prima volta si trova a poter contemplare i visi pensosi degli intellettuali e delle nove sorelle che li ispirarono.

## **Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)**

*The article presents the exhibition Il Medioevo delle Cattedrali organized in 2006 in Parma on the occasion of the 900th anniversary of the Parma Cathedral.*

“Si presentano da ogni parte tante e così belle e varie immagini, che piace di più leggere sul marmo piuttosto che sui testi”. Così Bernardo di Chiaravalle nell'*Apologia a Guglielmo*, e così dopo aver visitato “Il Medioevo delle Cattedrali” (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 9 aprile-16 luglio 2006), mostra organizzata nell'ambito dei festeggiamenti per i 900 anni della Cattedrale di Parma e curata da Arturo Carlo Quintavalle. Frammenti di cattedrali esistite, progettate e costruite, miniature, ori e argenti, oltre cento opere di alto livello -alcune poco note, altre sconosciute, altre ancora da sempre ammirate- per un discorso critico che ancora può essere svolto: il ruolo dell'arte nella lotta tra Papato e Impero, le linee visibili tra luoghi geograficamente e idealmente lontani che sottointendono un disegno più ampio, gli artisti come attori consapevoli, parlanti e pensanti di questa grandiosa *mis en scène*.

La mostra si apre con una sala introduttiva nella quale sono esposte opere provenienti da Modena, Bobbio, Milano, Como e Torino dei secoli IX e X, resti di arredo interno a figurazione astratta che vorrebbero suggerire l'aspetto di una cattedrale in questi secoli. Troviamo gli intrecci ipnotici di Como (cat. 10), la natura appena suggerita dei resti dell'antica cattedrale di Modena (cat. 1), la geometria perfetta e sorprendente della recinzione presbiteriale di Bobbio (cat. 19).

Poi, nei secoli seguenti, qualcosa cambia e la Riforma Gregoriana della fine dell'XI secolo pone le basi per la narrazione di un racconto che avvolgerà mura e pietre -e pavimenti, come testimoniano i raffinati frammenti di mosaico provenienti dalla Cattedrale di Reggio Emilia (cat. 38)- di ogni nuova o rinnovata cattedrale.

Inizia così il doppio binario protagonista dell'allestimento: nelle solite sale, sono state messe a confronto opere realizzate nei territori toccati dalla Riforma e opere di un'altra *Lombardia*, proiettata verso l'Impero. Da una parte le officine di Wilielmo e Nicholous, con i richiami formali e iconografici alla classicità che sono asserzione di identità per questa Chiesa che si vuole rinnovare immergendosi nelle proprie origini. Dall'altra Milano e Pavia, soprattutto, che continuano a

riferirsi al mondo alto-medievale aniconico, con l'assenza pressoché totale del racconto ed un bestiario che, in modo tanto diverso da quanto accade negli articolati tralci abitati emiliani, contrappone senza sfumature il bene e il male; opere poi, come la lastra con i *Simboli dei Quattro Evangelisti* (cat. 45) proveniente da Santa Maria di Beltrade a Milano, che denunciano il riferimento alla cultura imperiale ottoniana anche nelle scelte formali, con l'appiattimento dei volumi in una sorta di intaglio che fa emergere dal fondo le figure quasi con spigoli vivi, animandone la superficie con profonde trapanature e nette striature.

Di contro, si è detto, Wiligelmo e Nicholaus: posizione culminante nel percorso espositivo assumono allora *Baldes e Berta*, due monumentali sculture a tutto tondo provenienti da Cremona e poste come esemplificazione del passaggio dal fare dell'uno a quello dell'altro, con una datazione forse eccessivamente precoce -alla fine del secondo decennio del XII secolo- non universalmente accettata dalla critica.

L'ampiezza e la capillarità di questa programmazione, che supera e riassorbe le singole personalità artistiche e le consuete partizioni geografiche trasferendole su un piano squisitamente storico, è dimostrata in mostra da alcune presenze significative: prima di tutto dalle acquasantiere di Ganaceto e Rubbiano (cat. 71 e 72), simboli di un più vasto panorama apparentemente periferico, in cui le novità vengono accolte e elaborate con raggiungimenti di alto livello; in secondo luogo dal caso di Bologna, città in cui, tra gli anni Novanta dell'XI e i primi decenni del XII, le classi dirigenti si rivolgono ora all'ortodossia romana, ora a Guiberto, il vescovo di Ravenna che diventerà antipapa. L'avvicendamento si legge nelle opere: fra le altre, una lastra con *tralcio vegetale e uccellino* proveniente probabilmente dal sistema di arredo dell'area presbiteriale della Cattedrale (cat. 56), in cui non si coglie nessuno degli elementi delle officine legate alla Riforma -e infatti la critica ha proposto per questi elementi anche datazioni molto più precoci di quella alla fine dell'XI avanzata in mostra- e, a distanza di pochi metri e pochi anni, i frammenti di stipite di portale (cat. 94-98), sempre provenienti dalla Cattedrale -animati da telamoni, tralci abitati e Storie dell'*Infanzia di Gesù* - attribuiti proprio a Niccolò e summa di quanto il nuovo indirizzo andava proponendo, da un punto di vista sia formale che iconografico.

"Piace più leggere sul marmo che sui testi". Ecco quello che doveva forse favorire questa mostra: il godimento e la comprensione di un raggruppamento notevolissimo di opere "parlanti". E forse è proprio quello che non è avvenuto: un allestimento veramente poco felice -sistemi di sostegno con grandi tubi innocenti neri e giunti in ottone che dovevano suggerire l'idea del cantiere e che invece soffocavano le opere, fondali segnati dall'usura, vetrine sporche, illuminazione

discontinua e talvolta incongruente- e un apparato di oltre 40 pannelli esplicativi simili più a piccoli saggi di arte e storia medievale -il sistema viario, le tecniche costruttive, la Riforma Gregoriana, i diversi edifici di provenienza delle opere e molto altro- tutto sommato inutili per l'addetto ai lavori e di una lunghezza scoraggiante per il comune visitatore. In presenza, come in questo caso, di un'idea di base forte e criticamente legittima, sarebbero bastate didascalie chiare, qualche pannello per inquadrare le questioni generali, una buona esposizione delle opere: ma questo è esattamente ciò che basterebbe a qualsiasi mostra.

Catalogo: A.C. Quintavalle (a cura di), *Il Medioevo delle Cattedrali. Chiesa e Impero: la lotta delle immagini (secoli XI e XII)*, Skira , Milano; 752 pp. (246 colori e 557 b/n), 80,00 €.



*The article is focused on the exhibition Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano organized in 2006 in Trento, which remarked the controversial nature of this Renaissance painter.*

A Trento, in mezzo al “gran teatro montano” delle Alpi, è tuttora in corso la bellissima mostra dedicata a Girolamo Romanino (a cura di Lia Camerlengo, Ezio Chini, Francesco Frangi e Francesca de Grammatica, Trento, Castello del Buonconsiglio, 29 luglio-29 ottobre 2006), il pittore d'origine bresciana che lasciò, proprio nel castello della città, una serie di incredibili affreschi, che costituiscono, per il visitatore, il “gran finale” dell'esposizione. A distanza di più di quarant'anni dalla prima, pionieristica mostra sull'artista tenutasi nel 1965 nei locali della rotonda del Duomo Vecchio di Brescia, questo evento vuole presentarsi come degno erede di quell'episodio, allora caratterizzato dall'impressionante numero di opere autografe, che oggi sarebbe impensabile ottenere in prestito per motivi di conservazione.

La mostra inizia negli irregolari vani d'origine medievale del Castello per concludersi nelle “stue” d'impianto rinascimentale, decorate da affreschi di artisti notevoli (Romanino, appunto, Dosso Dossi e Marcello Fogolino). Nonostante l'articolato spazio espositivo, il primo punto di merito della mostra è proprio la chiarezza formale e contenutistica che informa il progetto. Il percorso è suddiviso in quattro sezioni: le prime due affrontano l'evoluzione artistica del pittore in ordine strettamente cronologico, raggruppando le opere in gruppi (relativamente) piccoli e compatti che riescono a trasmettere al visitatore – anche non specialista – un'idea nitida sia della fase stilistica in primo piano, sia delle esperienze (bresciane e veneziane) che stanno arricchendo il bagaglio culturale dell'artista, come emerge dalla presenza in mostra di esempi, pochi e ben scelti, di artisti vicini a Romanino, quali Altobello Melone (il bellissimo *Ritratto di gentiluomo* dell'Accademia Carrara di Bergamo), Tiziano giovane ( *la Salomè* della Galleria Doria Pamphilj di Roma), Alessandro Buonvicini detto il Moretto ( *Sacra Famiglia con S. Elisabetta, S. Giovannino e un devoto* della chiesa parrocchiale di Sant'Andrea Apostolo di Pralboino, presso Brescia) e Lorenzo Lotto (il celebre *Sposalizio mistico* di Santa Caterina , della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma).

Così, partendo da tenere primizie d'impronta giorgionesca come la *Madonna con Bambino* del Louvre e il *Narciso alla fonte* di Francoforte, l'osservatore può seguire la parabola del bresciano potendo ammirare opere di tipologia differente: i frammenti del polittico un tempo nella chiesa del Corpo di Cristo di Brescia (stupenda la tavola con i "cagneschi" *S. Bartolomeo e S. Girolamo* ), i ritratti (*il Ritratto di gentiluomo* di Budapest, dolcemente lottesco), le opere a carattere religioso (per esempio *l'Adorazione dei pastori* di Haddington, presso Edimburgo), fino a culminare – si citano solo alcune tra le varie realizzazioni collocabili negli anni '30, '40, e '50 – in una delle punte della mostra, le spettacolari ante d'organo che Girolamo realizzò per Asolo, Brescia e Verona. Le prime campeggiano al centro della sala in cui sono esposte, freschissime nella resa ovattata della tempera e sorprendenti nel cambiamento di stile che avviene in poco più di un lustro di distanza dalle stravolte Scene della Passione del Duomo di Cremona. Oltrepassando questa stanza, in cui è possibile ammirare anche l'indimenticabile Maddalena della *Cena in casa di Simon Fariseo* (affresco trasportato su tela, proveniente, insieme al pendant della *Cena in Emmaus* , dal refettorio della foresteria del monastero di San Nicolò di Rodengo Saiano), si incontrano sia le ante d'organo del Duomo Vecchio di Brescia (rappresentanti, all'esterno, *lo Sposalizio della Vergine* e, all'interno, *la Visitazione e la Natività di Maria* , 1539-41), sia quelle coeve realizzate per la chiesa di San Giorgio in Braida a Verona (con San Giorgio davanti *all'imperatore* all'esterno e *i Martiri del Santo* nelle facce interne, 1540 ca.). I toni più scuri e i volti corrucciati dei personaggi in entrambe le opere non nascondono uno stile più compassato e largo che in precedenza, che tende ad appiattire le figure contro il fondale con un effetto però di amplificazione della risonanza emotiva delle scene. Ma, se il "pittore in rivolta" non sembra emergere con icastica chiarezza in questi ultimi episodi citati, se non nella nonchalace della stesura pittorica, l'estro eterogeneo, che nelle prime sale inizia nel menzionato polittico per il Corpo di Cristo a Brescia, trova il suo trionfo nei grandi affreschi degli ambienti del "Magno Palazzo" di Bernardo Cles, affrescati da Romanino tra il 1531 e il '32. Nelle numerose stanze dalle diverse destinazioni, il pittore impiega differenti registri (da quello più aulico per la pubblica "Camera delle udienze" a quello spericolato della *Caduta di Fetonte* al centro della soleggiata Loggia), ma la sua verve antintellettuale e caricata si esprime in sfrenata libertà in particolare nel vano scale (con il celebre *Buffone che gioca con la scimmia* e una "terribile", gigantesca, *Lucrezia* ) e nel locale che si affaccia sul giardino, dove tematiche profane sono plasmate da una foga narrativa che approfitta di un luogo secondario per esprimersi senza remore, in un ambiente realizzato con ogni probabilità direttamente per dilettere Cles durante gli ozi privati.

Infine, le ultime due sezioni della mostra, più piccole, si concentrano sul corpus dei disegni romaniniani, per la prima volta raccolti ed esposti insieme (forse l'elemento più nuovo apportato dalla mostra unitamente alla serie di arazzi su cartoni di Girolamo di cui si può vedere l'unico pezzo reperibile, di proprietà dei Musei Civici di Varese), e sulla figura del committente, Bernardo Cles, il Principe-Vescovo fautore del memorabile cantiere artistico del Castello.

Dal punto di vista formale, una limpida semplicità d'allestimento, sia nella scelta di dare respiro alle opere distanziandole a sufficienza le une dalle altre, sia nell'apparato esplicativo quasi ridotto all'osso (iniziativa lodevole, che permette una completa e serena fruizione dei dipinti) completano l'omogeneità dell'esposizione.

Forse, unico neo dell'evento è la mancanza di un'ulteriore sezione dedicata specificamente al rapporto con l'arte nordica che, se nei saggi del catalogo compare a più riprese, spesso non va oltre riferimenti generici, che invece avrebbero potuto essere approfonditi e sostanziati dal confronto diretto con incisioni e opere pittoriche dei colleghi transalpini, considerando che riferimenti ad esempio alla grafica düreriana possono leggersi fino alla fase tarda dell'artista.

*Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, Trento, Castello del Buonconsiglio, monumenti e collezioni provinciali, 29 luglio – 29 ottobre 2006.

Orario: da martedì a domenica 10-18. Chiuso il lunedì.

Catalogo: *Romanino. Un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, a cura di Lia Camerlengo, Ezio Chini, Francesco Frangi e Francesca de Grammatica, Silvana, 447 pp., € 38,00.



*The article analyzes the exhibition Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona, which took place at Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo in Rome in 2006 and which highlighted the fundamental role played by seventeenth-century painters.*

Quando, alla metà degli anni Novanta, nacque il Comitato Nazionale *Roma e la nascita del Barocco* l'obiettivo del presidente, Marcello Fagiolo, e dei suoi collaboratori, fu individuato nella riabilitazione definitiva - presso il grande pubblico non meno che presso gli specialisti - delle teorie artistiche e dei maestri che nel corso del XVII secolo definirono il volto della Roma moderna. Da quel momento una serie di mostre, organizzate in collaborazione con il Centro Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma e con la locale Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, ha così celebrato i demiurghi della città dei papi - da Pietro da Cortona (1997) ad Alessandro Algardi (1999), da Gian Lorenzo Bernini (1999) a Francesco Borromini (1999) - sperimentatori di un linguaggio fortemente persuasivo e spettacolare, fondato su un rinnovato sentimento della natura e svincolato dalla sudditanza all'antico e ai canoni rinascimentali. Ha celebrato indirettamente, inoltre, i fasti e le ambizioni delle grandi casate capitoline (i Borghese, i Barberini, i Chigi, i Pamphjli), responsabili contemporaneamente dell'ascesa culturale di Roma - luogo della "gara lodevole" tra artisti delle più diverse provenienze, per dirla con Lanzi - e del suo inesorabile declino politico ed economico.

A conclusione di un decennio di attività, il Comitato si congeda in questi giorni con un'iniziativa espositiva che, se non brilla per allestimento e non regala momenti di estatica contemplazione, è caratterizzata nondimeno da una certa originalità. Con il proposito di conferire centralità alle sperimentazioni del "barocco interrotto", i curatori hanno infatti scelto di presentare alcuni modelli lignei di grandi dimensioni che ripropongono le opere architettoniche perdute o mai realizzate per scelta dei committenti o per mancanza di risorse. Il progetto borrominiano del Foro Pamphjli in piazza Navona, maturato alla corte di Innocenzo X (1644-1655) e rimasto in buona parte sulla carta, prende vita così in un monumentale plastico (quattro metri di lunghezza) realizzato per l'occasione da encomiabili artigiani sulla base di disegni e appunti autografi. Stando alle intenzioni dell'architetto, un rigore lineare assoluto avrebbe dovuto

contrassegnare il prospetto del palazzo papale, destinato a formare un corpo unico con la basilica "palatina" di Sant'Agnese e con il collegio innocenziano, sede dell'amministrazione vaticana - simbolo dunque della conversione dell'antico circo agonale in isola consacrata all'esercizio del "buon governo" pontificio.

Negli anni del papato di Alessandro VII (1655-1667) la strategia di riconquista e di cristianizzazione dei luoghi della Roma classica fu perseguita anche dai Chigi. La famiglia individuò nel Corso, l'antico "ippodromo" dell'Urbe, l'asse più rappresentativo della città, scegliendo piazza Colonna, al tempo già dominata dalla mole Antonina, come teatro del proprio Foro. Pietro da Cortona fu incaricato, nella primavera del 1659, di erigere nello slargo non una tradizionale residenza ma un grandioso palazzo-ninfeo, caratterizzato dalla presenza, nel corpo centrale, di una fontana ovale e di un finto basamento roccioso con personificazioni di fiumi, tritoni e divinità marine. Un edificio che aveva un precedente illustre nel Casino del Vigneto Sacchetti, mitico luogo di svago, conviti e ozio umanistico, costruito dallo stesso artista qualche anno prima in un'area suburbana non lontana dalle mura vaticane. Celebrata in disegni, rilievi, descrizioni letterarie e tele - la più nota delle quali è di Gaspar van Wittel - la palazzina crollò rovinosamente poco prima del 1675, divenendo uno dei soggetti preferiti dei paesaggisti di stanza a Roma, affascinati dal pittoresco groviglio di natura e architettura. Ricostruite in scala nelle sale di Castel Sant'Angelo, le sue forme appaiono come l'indiscusso modello di riferimento anche per i numerosi *boudoir* e *café-house* settecenteschi.

Episodio significativo di "barocco interrotto" è anche la vicenda riguardante la facciata del Louvre, che coinvolse, tra il 1664 e il 1665, Bernini, Pietro da Cortona e Carlo Rainaldi. Dei modelli presentati a Luigi XIV dagli architetti italiani, Portoghesi e Fagiolo hanno scelto di farne ricostruire due: uno di Bernini, contraddistinto da una grandiosa facciata ad ordine gigante, con un corpo centrale ovale e due ali a quarto di cerchio, e uno di Pietro da Cortona, caratterizzato invece da un sistema calibrato di sporgenze e rientranze, più rispettoso dei precetti normativi di matrice cinquecentesca. Si intuisce, a confrontarli, che quella del Louvre fu una gara tra giganti, strumentalmente utilizzata dal re Sole al fine di promuovere l'immagine di una monarchia impegnata a raccogliere l'eredità dell'universalismo romano.

Un'osservazione in conclusione. Siamo riconoscenti alla Soprintendenza e all'amministrazione capitolina degli sforzi fatti negli ultimi anni per l'incremento dell'offerta culturale; ci piacerebbe però che in un futuro prossimo venissero destinati ad ospitare mostre spazi più unitari e compatti. Nel caso specifico, la particolare struttura di Castel Sant'Angelo - articolata su livelli plurimi, in sale e salette, gallerie e mezzanini - ci è parsa del tutto inadatta alla trasmissione coerente dei contenuti fondanti il progetto espositivo.

*The article is focused on the exhibition Intrecci mediterranei. Il tessuto come dizionario di rapporti economici, culturali e sociali, held in 2006 at Museo del Tessuto in Prato. The exhibition underlined the significant artistic value of textiles and their various iconographical contaminations between East and West.*

Per secoli le stoffe sono state ottimi mezzi di trasporto. Non è improprio considerare le preziose sete anticamente commerciate nel Mediterraneo come fondamentali veicoli di trasmissione di lessici iconografici tra Oriente e Occidente, capaci di far migrare tipologie decorative e complesse rappresentazioni simboliche da terre lontane. Talvolta, dopo lunghi viaggi, alcuni simboli si svuotavano del loro significato originale, approdando come segni criptici in contesti culturali incapaci di rintracciarne l'autentica valenza simbolica; si trasformavano allora in esotici e misteriosi motivi decorativi da copiare e riproporre, oppure si piegavano docilmente a rappresentare altri e nuovi significati. Molti di essi, in ogni caso, divennero col tempo patterns assimilati con successo nei repertori decorativi di manifatture diverse dalle originali.

Insieme ai motivi ornamentali, le stoffe diffondevano talora nuove tipologie di tessitura, contribuendo all'arricchimento delle conoscenze tecniche di quei centri di produzione che seppero proficuamente accogliere gli elementi di novità provenienti dall'esterno.

La continua contaminazione tecnica e stilistica, testimoniata oggi dai tessuti in mostra a Prato, diviene dunque uno specchio della vivacità dei rapporti commerciali, economici e culturali che per secoli hanno animato il bacino del Mediterraneo, teatro non solo degli scambi tra Occidente e Vicino Oriente, ma anche punto di arrivo e di partenza dei traffici destinati a compiere il lungo percorso della via della seta e delle spezie, verso le terre lontane dell'Estremo Oriente. Al contempo il repertorio di stoffe presentato offre lo spunto per una riflessione sull'evoluzione e le dinamiche della diffusione dei "beni di lusso", all'interno del *mare nostrum*, tra Medioevo ed età moderna.

Preziose stoffe di seta furono spesso gli omaggi diplomatici inviati, in occasione di cerimonie dinastiche ed ambascerie, dalle corti bizantine ed islamiche a quelle europee, come emerge dai documenti relativi ad alcune tra le attestazioni tessili

mediorientali più antiche e sontuose, attualmente conservate in Europa. Intorno al X secolo il commercio di tessuti nel Mediterraneo cominciò ad avere un volume tale da indebolire tali regali della loro valenza di esclusività, scardinando i presupposti della politica del dono, che continuò invece a sopravvivere per i tappeti. La seta assunse allora i connotati di un bene economico "strategico", in grado di definire alleanze politico-commerciali tra paesi diversi. Con le prime Crociate le piazze di vendita e scambio si dilatarono geograficamente, con l'apertura di numerosi fondaci cristiani in Oriente e con lo sviluppo delle vie per l'Europa settentrionale, luogo, a partire dal Mille, di numerose fiere commerciali. All'inizio del XV secolo, lo sviluppo delle organizzazioni produttive e mercantili, insieme all'elevato livello qualitativo raggiunto dalle sete occidentali, invertirono le direzioni consuete delle rotte delle stoffe pregiate: sono adesso le sete veneziane, fiorentine e lucchesi ad arrivare in dono ai sultani egiziani con le ambascerie. Nei decenni successivi, Venezia e Firenze cominciarono ad esportare con successo i loro tessuti nell'impero ottomano, adeguando la produzione al gusto dei nuovi mercati e rinnovando di conseguenza parte del proprio vocabolario decorativo. Ma il processo osmotico di vicendevole scambio tra Oriente ed Occidente tocca anche le sfere del collezionismo e del costume. Insieme ad armi e metalli, per esempio, i Medici vanno via via raccogliendo - nella seconda metà del Cinquecento - drappi "turcheschi" o "moreschi" in ermesino e velluto (tipologie prodotte anche dalle manifatture fiorentine, dunque merce apprezzata in virtù dell'elemento esotico), con cui confezionano groppiere da cavalli, cinture da spada, baldacchini, coperte; arricchiscono il loro guardaroba con accessori indiscutibilmente orientali come le fusciasche finemente ricamate che mutuano dall'abbigliamento turco.

Il merito della mostra *Intrecci Mediterranei* è quello di aver cercato di non sottrarsi al complicatissimo compito di cercare di descrivere e divulgare l'insieme di implicazioni (storico-economiche, storico-artistiche, di storia del gusto e della società) che soggiacciono alla comprensione dell'oggetto tessile: un manufatto dal profilo sfaccettato e dai molteplici piani di lettura, afferenti ad altrettanti settori disciplinari di studio: dalla storia economica alla storia dell'arte. L'inevitabile complessità di riuscire a conciliare organicamente i limiti logicistico-comunicativi, imposti dalle esigenze del contesto "mostra", con gli eterogenei livelli di approfondimento necessari alla comprensione degli aspetti culturali più nascosti dei manufatti, è stata sciolta nell'articolazione in tre sezioni tematico-cronologiche dell'esposizione, precedute da una introduzione multimediale dedicata alla storia delle dinamiche commerciali connesse alla produzione tessile europea. Frammenti tessili (dalla collezione del Museo ma anche provenienti da quelle del Bargello, dello Stibbert, da Palazzo Mocenigo, dal Museo Correr,

insieme ad alcuni preziosi reperti del XIII secolo dal Centre de Documentació i Museo Tèxtil de Terrassa) capi di abbigliamento e libri rari, definiscono la prima parte del percorso espositivo, suddiviso in due sezioni. Nella prima la presenza di tessuti bizantini, ispano-musulmani, dell'Oriente musulmano (Iran e Iraq) ed infine siciliani, lucchesi e veneziani, ripercorre idealmente, attraverso pochi significativi pezzi, la nascita delle prime manifatture tessili del bacino mediterraneo. Nella sezione successiva viene analizzata la reciproca influenza dei principali centri di produzione di Italia, Spagna e Turchia, dal XIV al XVII secolo, mediante il confronto di attestazioni in cui riemergono, a secoli di distanza e in ambiti geograficamente e culturalmente distanti, analoghi motivi decorativi, con un accattivante gioco di rimandi che ben rappresenta la contaminazione avvenuta nei secoli tra differenti aree di produzione. *Il Quaderno di disegni per ricami* di Gaspare Novello (1570) ed alcune stampe cinquecentesche tratte da *Habiti Antichi e Moderni di tutto il Mondo* di Cesare Vecellio, compongono insieme ad una "camicia" maschile italiana, un caftano infantile turco ed un paio di piane femminili dall'alta zeppa in legno, il nucleo volto a rappresentare in mostra le influenze ottomane nel costume italiano del XVI secolo. L'esposizione si conclude con l'ampia sezione dedicata ai tappeti (dal XVI al XVII secolo), qui proposti come veri e propri "dizionari" di simbologie e decorazioni; anche in questo caso, pur trattandosi di produzioni squisitamente orientali (in mostra prevalgono quelli dell'Anatolia occidentale e dell'Egitto Ottomano), viene sottolineata l'importanza degli apporti esterni: la cortina per l'Arca Santa (della Comunità ebraica di Padova) con grande portale architettonico al centro che rimanda alla tipologia di tappeti islamici con nicchia di preghiera o il tappeto da tavolo a croce con stemmi araldici occidentali (dal Museo Civico di San Gimignano) entrambi di manifattura egiziana della seconda metà del XVI secolo, rappresentano in questo contesto esempi di significativi punti di contatto tra culture diverse. Alla mostra, che intende travalicare gli interessi degli specialisti e cerca di coinvolgere un pubblico più ampio di quello generalmente richiamato dalle esposizioni "di settore", è associato un ciclo di seminari di approfondimento dedicati alle tematiche della rassegna, il cui programma è consultabile su [www.museodeltessuto.it](http://www.museodeltessuto.it).



*The article reviews the exhibition Boldini, Helleu, Sem. Protagonisti e miti della Belle Epoque, by shedding light on the relationship between Italian and French painters between the eighteenth and the nineteenth century.*

Nell'affollato panorama del “mostrismo” nostrano si distingue per serietà d'impianto e rigore scientifico, l'esposizione intitolata *Boldini, Helleu, Sem. Protagonisti e miti della Belle Epoque*, curata da Francesca Dini con la collaborazione, fra gli altri, della Associazione “Les amis di Paul-César Helleu”, e visitabile fino al 12 novembre presso le sale del Castello Pasquini a Castiglioncello. Un nuovo progetto che si inserisce nella più vasta prospettiva, promossa da alcuni anni dal Centro per l'Arte “Diego Martelli”, di indagare le significative relazioni fra la ricerca pittorica italiana e francese fra Ottocento e Novecento.

A seguito di nuove strade interpretative aperte dalle recenti ricerche sul pittore ferrarese, si è voluto indagare e porre in un inesplorato confronto, tramite una selezione di opere mai viste prima in Italia o invisibili da decenni, i complessi rapporti artistici ma anche l'intensa amicizia che legò questi tre protagonisti della vita culturale della Belle Epoque, così diversi per origini, formazione e produzione: un sodalizio “ritrovato” del quale si dà ampiamente conto anche grazie ad una serie di documenti inediti presentati in appendice al catalogo.

Attraverso i dipinti di Boldini e di Helleu, del quale si segnala la parte dedicata alle delicatissime puntasecche, ed alle caustiche e taglienti caricature di Sem, è possibile, in una visione più ampia, leggere ed interpretare, come in uno specchio infedele eppure verissimo, i gusti e le nevrosi, i vizi e le dissolutezze, di quella società parigina della fine del secolo XIX definitivamente e drammaticamente spazzata via dalle trincee del primo conflitto mondiale. In particolare, emerge, in questo intreccio e connubio fra arte vita e letteratura, la figura del conte bretone Robert de Monstequiou-Fesenzac, vero monarca del *Tout-Paris ed arbiter elegantiae del Monde*, consacrato da Proust con la sua trasfigurazione nella figura di Elstir della Recherche, nella cui “corte” i tre artisti troveranno motivi di scambi prolifici, pur nella netta distinzione dei percorsi pittorici, e a cui doneranno l'uno, Boldini, un'anima mefistofelica nel dipinto del Musée d'Orsay e l'altro, Helleu, un “non ritratto” idealizzato e poetico con *Les hortensias sur un guéridon*.

Il percorso si articola in sei sezioni tematiche distinte e ben calibrate, caratterizzate da un allestimento impeccabile, da una illuminazione sempre puntuale ed efficiente dei dipinti e delle carte e da inserti testuali non invasivi: fattori che rendono particolarmente agevole il percorso e la lettura delle opere e permettono di seguire lo sviluppo e l'evoluzione dei diversi stili con agilità e chiarezza.

Nelle prime due sezioni è possibile confrontare gli esordi parigini di Boldini e di Helleu e se il pittore ferrarese, giunto nella capitale francese trentenne dopo una fugace esperienza macchiaiola, si produce in un debutto "alla Meissonier" sotto il protettorato di Goupil, rivisitato però da ambientazioni *en plein air* e da una maggiore ricchezza cromatica applicata anche a scene di vita contemporanea (*Conversazione al Caffè*) che fanno presagire evoluzioni imminenti, Helleu d'altro canto si esercita, dopo una folgorante visita nel 1876 alla seconda esposizione del gruppo, nei modi cari all'impressionismo, declinandoli, anche nei temi più vicini a Monet (*La Gare Saint-Lazare*), con contegno "aristocratico" e mette a punto uno stile fatto di tocchi leggeri traducendo con grazia ed eleganza le dame dell'*Ancien Régime*.

Divenuti parte della corte di Robert de Monstequiou-Fesenzac, momento centrale analizzato nella sezione terza, i due pittori intensificano da un lato le loro frequentazioni, divenendo inseparabili, ma al tempo stesso vanno sempre più differenziando il loro operare. Boldini, infatti, definisce la tipologia del ritratto *fin de siècle* fissando le sue donne "in fiore" con segno scattante quasi a coglierne i nervi scoperti e tesissimi, mentre Helleu risolve i suoi ritratti secondo note più intime e poetiche, già presenti nel *Ritratto di Alice Louis-Guérin* del 1884, in netto contrasto con la prosa febbrile del ferrarese. Differenze che si rinnovano nell'evoluzione del loro fare pittorico, documentato dalle sezioni conclusive, e che spingono Helleu verso una sempre maggiore intimità dei soggetti e verso evanescenti Marine dai toni diafani, tenuissimi; e Boldini verso potenti e grintose stoccate di pennello a rappresentare, con sensuale carnalità, figure femminili zizzaganti percorse da contrazioni di colore e come colte sul precipizio della tela (*Ritratto di Emiliana Concha de Ossa*).

Entra ben preso a far parte del *petit-comité* Boldini-Helleu anche il caricaturista *Sem*, cui è dedicata l'intera sezione quarta, aperta dal *Ritratto* boldiniano di rara penetrazione psicologica. Osservatore mordace egli prende a dileggiare nei suoi *Album* il mondo fatuo nel quale è pure introdotto, e con tratto ironico rappresenta, ridicolizzandola, la mondanità. Con arte nient'affatto frivola ed in immagini di alto valore estetico, apprezzate anche dal monarca-Monstequiou, scolpisce delle singolarità, inquadra atteggiamenti e fisionomie che divengono

veri simboli del pensiero e completa, col suo punto di vista disincantato, il quadro di una società danzante sull'orlo del baratro, popolata da eroine mondane dai nervi a pezzi e personaggi frivoli, ma anche carica di idee fervide e di uno squisito senso dell'eleganza.



**Personal space.  
Il BP Portrait Award 2006 alla  
National Portrait Gallery di Londra**

*The author illustrates the BP Portrait Award that in 2006 celebrated its 27th anniversary at the National Portrait Gallery in London. Artist Andrew Tift was awarded the first prize.*

Lo spiega efficacemente chi introduce il catalogo, Margaret Forster, scrittrice non nuova nel genere della biografia romanzata: «I ritratti, in particolare i ritratti dipinti, sono parte essenziale di ogni biografia. Ne costituiscono l'esordio». Lo dicono le intenzioni esplicite dei promotori di questo Portrait Award, oggi al suo ventisettesimo anno alla National Portrait Gallery e al diciassettesimo di *sponsorship* da parte della BP: l'invito ai giovani artisti fra i diciotto e i quarant'anni provenienti da ogni parte del mondo è ad affrontare il genere della ritrattistica nelle tecniche dell'olio e dell'acrilico, a svilupparlo nell'ambito, all'interno del proprio lavoro, del proprio percorso personale.

Sono i volti ad emergere, e, con notevole soddisfazione del biografo, la loro anonimità non li priva di significato. Il fatto che il vincitore del primo premio, Andrew Tift, presenti in un trittico il volto di Kitty Barman, prima moglie di Lucien Freud e più volte ritratta dal pittore, qui indicata semplicemente come «Kitty», ed esposta accanto a figli, mogli, padri, maestri e amici dei giovani artisti, ci avvicina ancor di più questo volto già noto. L'immagine triplice è debitrice dello scatto fotografico, ma forse ancor di più dell'immagine televisiva delle interviste Face to face di John Freeman, che negli anni Sessanta offrivano al pubblico inglese personaggi ripresi in una visione vertiginosamente ravvicinata.

La soddisfazione è anche dell'artista: il ritratto è il risultato di un incontro, di uno studio del modello, talvolta di un'intervista o di un'esperienza di *cultural sharing* come lo scambio di ricette e trucchi culinari, com'è il caso delle opere presentate da Joel Ely, vincitore del Travel Award del 2005, un premio aggiuntivo che dà l'opportunità agli artisti di sperimentare il genere della ritrattistica in un diverso *milieu*. Joel Ely espone quest'anno i risultati del proprio lavoro fra i membri di una società gastronomica basca, il Txoco, istituzione ad esclusivo dominio maschile creata a San Sebastián nel 1870 per preservare le tradizioni culturali basche. La scelta di fissare i tratti di una società altamente conservatrice non è casuale, nel quadro di un genere costretto – ma si vorrebbe spogliare il termine della sua connotazione negativa – nei binari di una tradizione. La stessa galleria che ospita

per prima l'esposizione di alcuni quadri scelti fra i concorrenti, la National Portrait Gallery (da novembre la mostra si sposterà alla Aberdeen Art Gallery, e dal marzo 2007 alla Royal Academy di Bristol), ne segna significativamente il carattere. Perché per il visitatore del museo londinese essa è il coronamento di un percorso storico, si incardina perfettamente, e palesemente, in un sistema di rappresentazioni e di autorappresentazioni dal forte valore d'insieme: l'importanza del background nella *showmanship* – dall'evidente carattere nazionale – della sezione cinquecentesca come in quella odierna, ben esemplificate dai ritratti dei regnanti, non esclude l'accento posto sullo spazio personale dell'artista e del personaggio ritratto. Il loro *Personal space*, rivela un'opera esposta di Graham Milton, si misura in un tono medio, con coerenza, con la galleria di volti dal forte potere ipnotico esposti nei tre piani del museo londinese.

Soddisfazione del biografo, si diceva, del ritrattista, e anche del visitatore, che si sente autorizzato a pronunciarsi attivamente, a formulare giudizi di gusto. All'entrata viene invitato a scegliere il ritratto che preferisce, e se questo corrisponde con quello del vincitore del premio, può vincere il biglietto d'ingresso a una mostra di David Hockney e un pranzo al ristorante sulla terrazza del museo: semplice, quasi banale iniziativa, inquadrabile nell'idea inglese del museo come luogo aperto di educazione, ma che certo non guasterebbe anche in molti nostri musei di arte contemporanea, impenetrabili al visitatore inesperto per le cesure troppo nette che propongono, che spesso pretendono di privarlo dei legami con la *propria* storia.

Tutti contenti e soddisfatti: dunque dove sta il trucco? Si veda il sito: <http://www.npg.org.uk/live/bpmenu.asp>

*The author will provide a brief but significant comment on the book *Peintures murales médiévales. Images pour un message*, included in a collection of publications titled *Patrimoine Vivant* regarding *Medieval Art History*.*

L'agile collana « Patrimoine Vivant », diretta da André Châtelain, Nicolas Faucherre ed Élisabeth Loir-Mongazon, edita dalla Rempart, si arricchisce di un altro titolo, opera di Annie Regond. Il libro, dedicato alle pitture murali medievali, fonde un nutrito repertorio di immagini ed incisivi testi che offrono diverse chiavi di lettura, rendendo accessibile ad un vasto pubblico uno degli aspetti più affascinanti della storia artistica della Francia medievale. Tre sono gli ambiti tematici che articolano questo volume e di ciascuno l'autrice, da sempre attivamente impegnata nella conservazione e nella salvaguardia del patrimonio artistico francese, offre una prospettiva di largo raggio e insieme analitica, che rende il libro indicato sia agli specialisti sia ai lettori comuni. Il primo ambito riguarda l'iconografia, alla quale è riservato un intero capitolo, in cui si sottolinea il suo ruolo didattico e la sua natura essenzialmente figurativa, per passare poi ad una accurata analisi e ad una rassegna dei temi illustrativi, vetero- e neotestamentari, di quelli agiografici, delle figure allegoriche e moraleggianti per concludere, infine, con i temi profani ed i repertori araldici. Nel secondo ambito, vengono messe a fuoco le forme della rappresentazione pittorica e la loro evoluzione stilistica; in particolare, l'autrice si sofferma sull'organizzazione e sull'articolazione della decorazione pittorica nello spazio architettonico, sul carattere grafico di certe raffigurazioni, sulla forte valenza espressiva che si rileva nella resa dei tipi facciali in alcune rappresentazioni.

L'ultimo ambito conduce infine idealmente il lettore-visitatore in un lungo ed appassionante itinerario attraverso la Francia alla scoperta dei grandi cicli pittorici murali di epoca medievale, ancora oggi esistenti, presentati in una vivacissima sintesi. Esaminando, nelle tre parti del volume, lo stato dei luoghi, le differenti tecniche pittoriche impiegate per la realizzazione dei cicli figurativi e sottolineando la natura assai particolare della produzione pittorica murale nonché la sua estrema fragilità, Annie Regond riesce effettivamente con grande perizia a rendere conto delle vaste ed articolate problematiche conservative

legate a questa particolare tipologia di opera d'arte, problematiche che non si limitano al solo campo del restauro, ma pongono anche seri interrogativi legati alla conoscenza ed all'interpretazione dei singoli cicli pittorici dei quali risulta indispensabile comprendere l'estrema fragilità. Ed uno dei meriti di questo libro è anche quello di far capire come il mancato rispetto delle norme conservative possa facilmente portare ad una definitiva scomparsa dei cicli pittorici. Trattare in poco più di cento pagine di una materia così ampia, variegata e complessa era una sfida rischiosa, alla quale Annie Regond ha saputo rispondere con grande perizia, competenza ed efficacia.

*Review of the book Fortuna della glittica nella Toscana mediceo-lorenese which contributed to highlighting the importance of glyptics in Tuscany between the seventeenth and the eighteenth century.*

Il libro intende analizzare il contributo che la glittica antica ha dato al collezionismo, alla disciplina antiquaria e alla museologia. Su questi tre ampi versanti si muove l'autrice, dandosi come punto di riferimento e guida il *Discorso sopra le gemme intagliate* di Giuseppe Pelli Bencivenni. Il libro è chiaramente strutturato: parte da un inquadramento del collezionismo glittico settecentesco e fiorentino, che permette di delineare il contesto in cui Pelli si formò e in cui sarebbe andato ad operare, per procedere poi nel tratteggio di alcuni aspetti della formazione culturale del Pelli. Questa scrupolosa ricostruzione serve ad accogliere, nella seconda metà del libro, il testo del *Discorso*, fino ad ora inedito.

Nel primo capitolo la linea storica poggia sull'indicazione degli inventari medicei (1662, 1676, 1720, 1739), di cui sono evidenziati, di volta in volta, i tratti salienti. Gli inventari seicenteschi mostrano l'avvertita necessità di distinguere le pietre antiche dalle moderne, la penetrazione di oggetti etruschi e di temi egizi nel repertorio antiquario, la mancanza di analisi stilistiche e di interrogativi cronologici. Quelli settecenteschi indicano nuove esigenze, determinate dai dibattiti eruditi in atto: nel 1720 Sebastiano Bianchi dichiara l'impellenza di un nuovo ordinamento, basato su "genealogia, cronologia, mitologia". Si potrebbe aggiungere che sono gli anni in cui Stosch pubblica il suo trattato, una rivoluzione nella tradizione della trattatistica glittica, per il capovolgimento dei criteri di ordinamento dei materiali, non più in base al soggetto, ma al nome dell'incisore, per la nuova interpretazione data a molte raffigurazioni già ampiamente conosciute e per il valore sempre maggiore dei dati tecnici, quali la forma, le dimensioni, il modo dell'intaglio.

Due spunti interessanti: Raimondo Cocchi nel 1773 riflette sul desiderio dei visitatori di "maneggiare" e non più solo "osservare" e, in base a questo impulso, studia nuovi modi di fruizione dei materiali, di ampliamento delle collezioni e di divulgazione del sapere. Querci, direttore dal 1769 al 1773, medita anche sulla possibilità della vendita dei "superflui", da realizzare dietro analisi messe a punto da Siries, e sulla opportunità di approntare schede descrittive da far recitare

dai custodi ai visitatori più modesti. Si tratta, a mio avviso, di due osservazioni interessanti, che legano strettamente l'intuizione culturale dei direttori alla scelta di organizzare e gestire in maniera diversa le collezioni.

Il concetto di "serie" e quello di copia/riproduzione diventano motivo di riflessione sotto diversi punti di vista, sia per gli aspetti della gestione dei beni e delle politiche di accoglienza del pubblico, sia per la volontà di ampliare materialmente il numero degli esemplari posseduti, anche in copia, provenienti da altre collezioni. Questa apertura verso la copistica è finalizzata alla migliore conoscenza: disporre di calchi di gemme permette di controllare la qualità delle riproduzioni a stampa, ma anche di confrontarle direttamente con gli esemplari posseduti.

Non più solo il reperto archeologico riempie i pensieri dei curatori, ma adesso anche l'osservatore e le esigenze del pubblico cominciano a far meditare i direttori e a motivare le loro scelte. L'operatività dell'organizzazione tiene dietro alla rilevazione di un mutato approccio ai materiali e alle avvertenze di ulteriori esigenze, non soddisfatte dalla precedente sistemazione delle opere.

Il Pelli calca la scena fin dagli anni cinquanta, intensifica le sue meditazioni e i suoi contatti negli anni sessanta, diventa protagonista nel 1775 quando ottiene la carica di direttore. Sono ripercorsi con dovizia di particolari gli interessi del Pelli per la glittica, dallo studio della qualità delle pietre e delle tecniche di incisione alla lettura di Filippo Buonarroti, Scipione Maffei, Saint Laurent, Boetius de Boot, Paolo Alessandro Maffei; dai contatti personali e letterari con Anton Francesco Gori e Reginaldo Sellari, all'incontro culturale con il magistero di Mariette e Stosch. Le gemme per Pelli sono "monumenti figurati" per cui va "in follie". È convinto di dover mettere a punto un nuovo metodo di catalogazione, mutuato dalla *Description* di Winckelmann in base a criteri "alfabetici, cronologici, sistematici", ma continuamente aggiornabili; dichiara la necessità di un metodo "razionale" per gli antiquari (p. 83) in nome del valore educativo dell'arte e della sua comunicazione.

Ma ancor più interessanti sono le sue considerazioni sulle copie: ne mette in luce utilità e pericolo, ma è convinto che "il confronto dei pezzi apre la mente e aiuta le scoperte" (p. 93). Anche questa osservazione merita estrema attenzione in ragione dell'importanza che lo studio della copistica e della serialità svolge nella formazione della disciplina archeologica e per il ruolo che, in generale, tramite la tematizzazione di questa problematica, viene a giocare la glittica nel novero delle arti.

Dunque importante acquisizione è la dimensione pratica, non solo teorica, dell'incarico di direttore: Pelli visita la collezione Torricelli e la manifattura Ginori, seguendo le sue convinzioni sull'utilità e i possibili impieghi, anche economici,

delle copie; incontra collezionisti stranieri e soprattutto cerca di conquistare alla glittica lo stanzino ovale che affacciava sul corridoio di ponente (1781), per migliorare la visibilità dei pezzi. Infine, l'incontro con Mariette attraverso la traduzione della Biblioteca Dattilografica (1777) rafforza le sue convinzioni e lo convince della necessità della scrittura di un testo autonomo, il *Discorso sopra le gemme intagliate*.

Questo lavoro della Fileti Mazza, oltre alle molte precise osservazioni sui dati culturali e agli innumerevoli spunti di riflessione che offre, risulta innovativo perché si pone nell'ottica di comprendere l'importanza culturale degli studi e della pratica del collezionismo glittici, enucleandone valori, temi e soggetti comuni all'antiquaria. In tal modo, mette in primo piano il settore della glittica evidenziandone le tangenze con altri ambiti numismatica, epigrafia, etruscologia nascente, ma sottolineandone anche le specificità e l'amplissima fortuna goduta nel Settecento. La glittica fin dagli inizi cinquecenteschi, è stata considerata troppo difficile, o frivola o preziosa, per godere delle stesse attenzioni strutturate ottenute dalla numismatica, di cui è sempre apparsa in ruolo ancillare. Così, tranne rari casi di recupero e difficili prove di navigazione in un mare sconfinato di piccole e illustri testimonianze, raramente la critica si è cimentata nel tentativo di dare ricostruzioni storiche di fasi culturali o di cerchie intellettuali particolarmente interessate al settore. La ricostruzione degli interessi di alcuni particolari campioni culturali, eruditi o incisori, sono stati anelli di una rete, su cui poggia il lavoro della Fileti. Ricostruzione storico-culturale, recupero di documenti inediti, intreccio con dati inventariali, biografici e collezionistici, connessione con le divulgazioni a stampa sono le componenti essenziali di questa ricostruzione del metodo di indagine della glittica, in evoluzione tra il primo e il tardo Settecento.

Gli interessi dell'autrice sono particolarmente concentrati sul collezionismo fiorentino settecentesco. In questo ambito, oltre alla pubblicazione dello studio su Antonio Cocchi e sul collezionismo mediceo settecentesco, realizzati insieme a Bruna Tomasello, va menzionata anche la collaborazione con l'Associazione culturale Memofonte (Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche, [www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)), presieduta da Paola Barocchi. L'Associazione, che prosegue l'originale barocchiana intuizione dell'applicazione delle potenzialità informatiche alle fonti testuali sulle arti figurative, sta sviluppando progetti di notevole interesse scientifico e di indubbio merito nella diffusione della conoscenza delle fonti, utilizzando lo strumento informatico (sito web, banche dati ad accesso gratuito e completamente ricercabili, testi completi gratuitamente scaricabili dal sito). In particolare l'autrice ha curato la sezione dedicata a Giuseppe Bencivenni Pelli, ed ha seguito anche la pubblicazione delle *Efemeridi* dello stesso

sul sito della Biblioteca Nazionale di Firenze. In questo modo la ricerca scientifica si coniuga con la divulgazione editoriale ad alti livelli, ma anche con la potenziale apertura ad un pubblico più ampio e lontano tramite l'utilizzo della rete.

*With his book Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte Georg Vasold provides an insightful analysis of Alois Riegl and the Viennese "school". In particular, Vasold deals with Riegl's most neglected intellectual production, such as one of his first works, Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie.*

Tra gli storici dell'arte che Schlosser legò nella comune appartenenza a quanto egli stesso definì "Scuola di Vienna" senz'altro Riegl è tra coloro che, seppur con ritardi e strappi, ha beneficiato di approfondimenti critici indubbiamente rilevanti, tuttora assenti per altri suoi colleghi, come lo stesso Schlosser o Dvorák. Sebbene la sua opera abbia conosciuto solo una tardiva, ma comunque ampia, diffusione internazionale (le traduzioni in inglese risalgono, ad esempio, agli anni ottanta), al contrario di quanto è invece accaduto per altri viennesi, forse Riegl è lo storico dell'arte che, in quella cerchia, ha offerto le più ampie possibilità di approfondimento su specifici aspetti metodologici o singole categorie definitorie (il *Kunstwollen* su tutti). Potendo contare sulle pagine pubblicate immediatamente dopo la morte di Riegl da suoi allievi e collaboratori come Sedlmayr e Dvorák, e poi anche dallo stesso Schlosser, l'analisi degli scritti riegliani ha interessato una successiva serie di interventi che di volta in volta ne hanno focalizzato aspetti qualificanti come base per la critica d'arte, chiaramente battendo con rinnovata frequenza su argomenti topici come appunto il concetto di *Kunstwollen*, le "arti minori" o il problema della conservazione dei monumenti. Gli studi di Panofsky, Pächt, Ragghianti, Zerner, Iversen, Sauerländer, Scarrocchia, Kemp, Rosenauer, Olin, Rampley, Reichenberg – per comporre in via esemplificativa una casistica ampia anche se non esaustiva, variegata temporalmente e geograficamente – hanno segnato di volta in volta una strada, un *plafond* di discussione che ha arricchito con spunti variati la lettura dei testi riegliani, ancorandoli a determinati modelli, evidenziandone le innovazioni, esplicandone il portato originale o di ripresa nell'evolversi della critica d'arte occidentale.

Nonostante tale messe di studi, come spesso accade (ed è persino naturale che lo sia), talune zone della produzione scientifica di Riegl sono rimaste maggiormente in ombra: o meglio ad esse non è stata conferita la debita importanza tanto nello svolgimento del pensiero dello studioso, quanto in sé, ossia come contributo dotato di una propria precisa autonomia e quindi segnava nell'evoluzione teorica

complessiva. Il libro di Georg Vasold, che qui recensiamo, viene a colmare quella che poteva essere definita una lacuna perché propone un approfondimento – che alla fine diviene lettura totalmente nuova - di uno dei primi lavori di Riegl, cioè *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*, edito a Berlino nel 1894, ad una data quindi piuttosto precoce nel pur breve iter dello studioso; esso infatti segue immediatamente la prima opera di una certa risonanza di Riegl, ovvero *Stilfragen*, pubblicata l'anno avanti. Lungi dal voler essere una semplice riproposta o rilettura del testo, l'intento di Vasold è quello di dimostrare le novità metodologiche per la disciplina "storia dell'arte" contenute in questo saggio breve, il suo stretto legame col raffinato e complessissimo ambiente austriaco tra la fine dell'Ottocento ed i primi anni del Novecento (Riegl morì appunto a Vienna nel 1905) e, cosa non meno importante, la presenza, magari ancora *in nuce*, di concetti chiave e convinzioni che sarebbero stati sviluppati, approfonditi e precisati nel lavoro successivo dello storico dell'arte austriaco. Questa tripla direzione di ricerca, strettamente interrelata, contribuisce innanzitutto a confermare la grande consequenzialità ed organicità che lega tutta la produzione di Riegl e, dato che forse costituisce il contributo più originale del volume del Vasold, la sua straordinaria ricettività verso spunti e griglie interpretative maturati in altre discipline durante quegli stessi anni, come gli studi economici, etnologici o antropologici. Si pone in evidenza, quindi, in modo assolutamente centrale, la necessità di Riegl di legare la produzione artistica col contesto in cui essa si produce.

Il libro del Vasold è diviso in tre parti: alla breve introduzione di carattere generale, utile comunque come ricapitolazione delle problematiche connesse alla definizione di "Scuola di Vienna", segue il primo capitolo "Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie" (pp. 21-36) dedicato appunto all'analisi dell'opera; il secondo "Alois Riegl und die Volkskunst" (pp. 37-80) inserisce l'opera nel contesto viennese, ne analizza la ricezione e la ricollega agli studi coevi e precedenti; il terzo ed ultimo "Gesellschaft, Wirtschaft, Politik – Alois Riegl als Kunsthistoriker" (pp. 81-134) punta invece su una riflessione più ampia della metodologia adottata da Riegl nella stesura dell'opera e sulle contaminazioni tra la storia dell'arte e altri settori del sapere. Chiude una breve postfazione e una ricca bibliografia (pp. 139-153).

Le sollecitazioni che provengono dalla lettura del saggio del Vasold sono molte e la discussione potrebbe prendere numerose strade, dal problema della considerazione (e dei mutamenti) dell'arte popolare - tema chiave già nel Riegl di *Stilfragen* e poi ripreso anche negli scritti successivi -, a quello dei primordi della produzione seriale e industriale, da quello del rapporto tra concetto di nazione e arte nazionale (con la connessa estensione centro-periferia, tema assai sensibile nel tramonto dell'impero austro-ungarico), a quello del valore ( *Wert* ) della

singola opera, fino all'evolversi delle istanze conservative in rapporto allo scorrere della storia. Vogliamo qui però sottolineare il punto centrale messo in risalto da Vasold, ossia il rapporto tra *Kunstgeschichte* e *Kulturgeschichte*, non più ancillare o conflittuale, ma integrato e paritetico. Vasold dimostra come la metodologia di ricerca che Riegl andava maturando, attraverso quella che può definirsi una sperimentazione costante, lo porti non semplicemente ad inserire la storia dell'arte nel contesto più generale della cultura, ma a dimostrare come proprio la storia dell'arte finisca per divenire essa stessa una *Kulturgeschichte*, cioè un insieme di istanze diverse che ne condizionano lo sviluppo. L'insistenza di Vasold sugli studi soprattutto economici, ma anche antropologici e della "prima" sociologia, a cui si associano anche riflessioni sul ruolo del museo come istituto di *produzione* di cultura e come strumento politico, invita a riflettere in maniera molto precisa sulle effettive aperture di Riegl verso ambiti apparentemente estranei alla ricerca artistica. Decisivi, in questo senso, determinati eventi su cui Vasold richiama l'attenzione, come le lezioni tenute nel novembre del 1873 dall'economista Franz Xaver Neumann von Spallart nell'Österreichischen Museum sul tema "Die Kunst in der Wirtschaft"; oppure le coeve pubblicazioni di economisti come Karl Bücher, molto attenti ai *Naturvölker*. L'interesse per l'arte popolare, per la produzione non "d'eccellenza", è difatti determinante nel primo Riegl, e tale interesse lo porta ad indagare meccanismi precisi di rapporto tra creazione, produzione e vivere sociale. Riegl cioè trasferisce nella storia dell'arte i temi di un dibattito generale e li utilizza non solo per illuminare aspetti della produzione artistica, ma anche per indagare, tramite questi, aspetti generali della storia e della società. È un rapporto binario che produce come effetto una rinnovata incisività e un concreto rafforzamento del ruolo degli studi storico-artistici.

Resta da approfondire il discorso intorno all'esigenza, che ci pare fondante in Riegl, di recuperare il momento primo della creazione artistica, la sorgente della produzione delle opere, l'istinto che muove ad esse e che è già basilare in un'opera come *Stilfragen* in cui si trova infatti per la prima volta enunciato il concetto di *Kunstwollen*. Ed è significativo – e qui trova conferma l'analisi del Vasold – che Riegl cerchi risposte non in generici riferimenti teorici ma in un contesto sociale, economico, storico, culturale insomma, muovendosi verso quelle zone di confine della storia dell'arte (in questo caso la *Volkskunst* studiata dai popoli primitivi all'incipiente età industriale) senza che però la problematica figurativa, sebbene su questi aspetti innestata ed integrata, perda la sua autonomia e la sua specificità, ma anzi ne venga rafforzata, anche nei confronti del rapporto con la matrice tecnica.

Lo studio del Vasold porta dunque a riflettere sull'effettiva posizione di

*Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie* nella produzione riegliana: non scritto marginale ma prima riflessione ad ampio raggio sul ruolo della storia dell'arte rispetto alla storia della cultura, appunto, e tentativo di sondaggio di metodologie interpretative applicabili al linguaggio figurativo. Secondariamente viene arricchito notevolmente lo spettro delle possibili letture di Riegl, moltiplicati gli spunti provenienti da un sistema storico in costante evoluzione. Una storia agita in prima persona, nella tradizione dei maestri viennesi: la lista dei ruoli ricoperti all'interno della burocrazia imperiale da Rudolf von Eitelberger, uno dei capostipiti della Scuola di Vienna, è quasi impressionante (pp. 85-86). La lettura proposta da Vasold apre allora importanti interrogativi sul dibattito in merito alla posizione – e al rapporto - della storia dell'arte non solo rispetto alle discipline storiche, ma anche agli aspetti concreti della produzione artistica, soprattutto l'economia e la sociologia. Questa è l'indicazione più innovativa che viene data dell'opera e del pensiero di Riegl, senza forzature, ma con dovizia di particolari documentari convincenti, rimandi testuali pregnanti strettamente connessi a perspicui rimandi cronologici.

Parafrasando un passo delle conclusioni di Vasold (p. 138) si potrebbe affermare che *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie* è un tentativo impegnato di presentare la storia dell'arte come una "scienza della cultura". Si propone insomma, rinnovato, un dibattito che, lungi dall'essersi esaurito, può definirsi tutt'oggi, seppur con altre sfumature, ancora vivo ed attuale.



Fig.1: Trento, piazza del Duomo.



Fig2: Trento, piazza duomo (particolare dell'ingresso laterale del duomo).



Fig.1: Carlo Crivelli, *Trittico di Montefiore dell'Aso*.

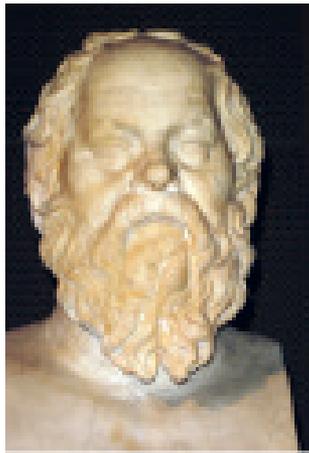


Fig. 1: *Polymnia*, ultimo quarto del II secolo d.C. Roma, Musei Capitolini.

Fig. 2: *Socrate*, seconda metà del IV sec. a. C. Roma, Musei Capitolini.



Fig.1: Officina di Wiligelmo, capitello con aquile (dalla Cattedrale), 1106-1110 c..  
Modena, Museo Lapidario del Duomo.



Fig.1: Girolamo Romanino, *Madonna con Bambino*, 1506-1507. Parigi, Louvre.

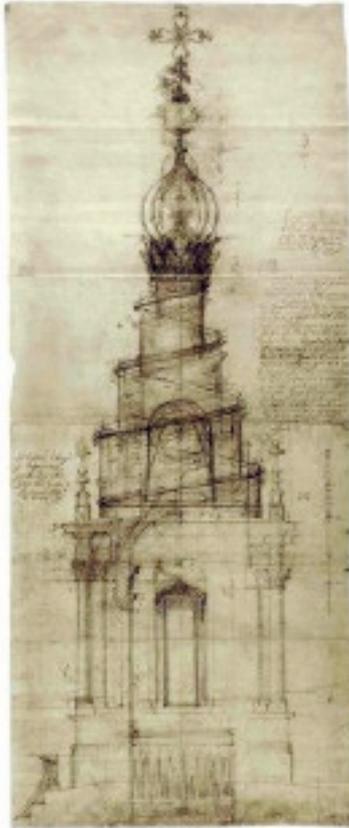


Fig. 1: Francesco Borromini , *San Ivo alla Sapienza: progetto per la lanterna*.  
Vienna, Museo dell'Albertina, Graphische Sammlung.



Fig. 1: Manifattura turca della seconda metà del XVII secolo, caftano da bambino in gros de Tours liseré broccato. Firenze, Museo Stibbert.



Fig.1: La locandina della mostra .

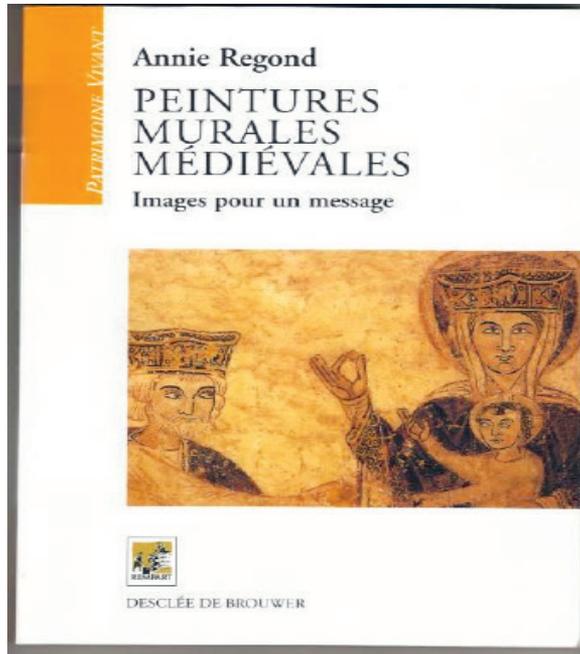


Fig. 1: copertina del libro *Peintures murales médiévales*.



Fig. 1: Foto di Alois Riegl.